

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE LA COMUNICACIÓN  
CONVOCATORIA 2011-2012**

**TESINA PARA OBTENER EL TÍTULO DE ESPECIALIZACIÓN  
EN COMUNICACIÓN**

**TEORÍA DE LA DEPENDENCIA Y ESTUDIOS CULTURALES: EL CASO DEL  
CINE LATINOAMERICANO**

**JUAN ESTEBAN ANDRADE VELA**

**QUITO, ENERO DE 2013**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE LA COMUNICACIÓN  
CONVOCATORIA 2011-2012**

**TESINA PARA OBTENER EL TÍTULO DE ESPECIALIZACIÓN  
EN COMUNICACIÓN**

**TEORÍA DE LA DEPENDENCIA Y ESTUDIOS CULTURALES: EL CASO DEL  
CINE LATINOAMERICANO**

**JUAN ESTEBAN ANDRADE VELA**

**ASESORA: ISABEL RAMOS**

**LECTOR: CHRISTIAN LEÓN**

**QUITO, ENERO DE 2013**

## **AGRADECIMIENTOS:**

A mis padres por el apoyo brindado.

## ÍNDICE

CONTENIDO	Pág.
1. Resumen.....	05
2. Capítulo I: Teoría de la Dependencia e industria cinematográfica.....	06
2.1. Estructuralismo y desarrollo en América Latina.....	06
2.2. Dependencia cultural.....	09
2.3. La industria cinematográfica en América Latina.....	12
3. Capítulo II: Factores de la transición de los estudios sobre cine en América Latina.....	21
3.1. Consolidación y expansión de la escuela de Birmingham.....	21
3.2. Marxismo y cultura en América Latina.....	26
3.3. Expansión de la industria cultural en América Latina.....	29
4. Capítulo III: Estudios Culturales y cine en América Latina.....	33
4.1. El discurso del posdesarrollo.....	33
4.2. La propuesta transdisciplinaria de los estudios culturales.....	35
4.3. Culturas híbridas frente al problema de la identidad latinoamericana.....	39
4.4. Estudios latinoamericanos sobre cine en los años 90.....	41
5. Conclusiones.....	48
6. Bibliografía.....	53

## RESUMEN

La Teoría de la Dependencia fue sin duda un referente importante para la teoría social latinoamericana hasta, aproximadamente, los años 80. Mas, ¿tuvo ésta repercusión para las reflexiones culturales de la región? Por medio de esta disertación procuramos dilucidar cuáles han sido los referentes más importantes de la teoría cultural latinoamericana tomando el largo recorrido de las investigaciones académicas sobre cine en la región.

A la luz de este enfoque nos parece que, durante los años 60, 70 y 80, hubo una preocupación constante por dar cuenta de la formación del cine latinoamericano como una industria desarrollada a la sombra de la lógica productiva de las grandes corporaciones cinematográficas de Hollywood. Resaltamos en especial los desarrollos teóricos del economista brasileño Celso Furtado, quien, a diferencia de muchos colegas suyos, incluyó variables culturales para explicar los factores que intervienen en el subdesarrollo.

A partir de los años 90, sin embargo, hemos notado que ha habido un cambio de perspectiva en los estudios sobre el cine latinoamericano. En un contexto de crítica al desarrollo, globalización económica y transnacionalización cultural hemos considerado los estudios sobre cine como un punto de inflexión entre ambos marcos conceptuales tanto por la alta rentabilidad que genera la industria cinematográfica, como por el inmenso flujo simbólico que ésta ha puesto a disposición de las sociedades contemporáneas.

Al hablar de Estudios Culturales sobre cine nos referimos a estudios que si bien han incorporado distintos aspectos simbólicos en su tratamiento del tema, prácticamente han olvidado la problemática del fortalecimiento y la consolidación de las industrias nacionales. En estos términos, durante los últimos años distintos centros de ciencias sociales han visto la proliferación de estudios que se han valido del contenido de filmes latinoamericanos para mostrar la hibridez propia de la región. Actualmente, consideramos que los estudios culturales son el referente central de los estudios de cine en América Latina.

## **CAPÍTULO I**

### **TEORÍA DE LA DEPENDENCIA E INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA**

Hablar de la Teoría de la Dependencia es hablar de la tentativa más ambiciosa de la teoría social latinoamericana. Si bien se trató de una reflexión relacionada con la efervescencia política en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX, pensamos que la relevancia de la Teoría de la Dependencia respondió también a una problemática de conocimiento. En nuestra opinión, ello habría permitido a esta perspectiva tratar un abanico más amplio de temáticas.

Aunque el sesgo económico siempre fue preponderante para el pensamiento dependientista; el campo de la cultura, y en especial de la producción cinematográfica, no pasaron desapercibidos para el mismo. En este sentido, nos hemos esforzado por sistematizar los presupuestos generales de la Teoría de la Dependencia, así como el impacto que éstos tuvieron en los estudios sobre la cultura y el cine.

#### **Estructuralismo y desarrollo en América Latina**

De todas las temáticas que han llamado la atención de los científicos sociales en América Latina, la de desarrollo es la que ha recibido un tratamiento más prolífico. En la región, los objetivos inalcanzados por los procesos de industrialización en los países latinoamericanos volvieron evidente que el desarrollo respondía a estructuras económicas y políticas antes que a un proceso evolucionista o a un voluntarismo ético. En este contexto, el desencantamiento de la tierra prometida por el crecimiento económico irrumpió con fuerza alrededor los años 60 en el continente.

Durante la segunda posguerra del siglo XX se pensaba que la transición de una sociedad tradicional a una sociedad moderna era sólo cuestión de tiempo en los países de América Latina. Se creía que este proceso se vería reflejado en la consolidación de un aparato productivo diversificado y especializado en actividades industriales. Para entonces la teoría ortodoxa o neoclásica del comercio internacional sostenía que estos

objetivos podían ser alcanzados a partir de la apertura progresiva de las economías nacionales.

Esta teoría plantea que, con el tiempo, el libre comercio tiende a igualar los beneficios del intercambio de bienes y también a igualar los precios o costes de los factores de producción; [ya que, debido a las ventajas comparativas, el factor que más abunda en un país es el más demandado en países donde éste escasea, y esto a su vez permite importar bienes que son escasos localmente] (Casas Gragea, 2005: 26).

En 1950, sin embargo, se publicó el texto de Raúl Prebisch *El desarrollo de América Latina y algunos de sus principales problemas*, con el cual se inició una serie de cuestionamientos importantes a la teoría ortodoxa del comercio internacional. La teoría de Prebisch criticó la idea de que “el aumento de la productividad en [los países que impulsan el] progreso técnico, [implicase] una disminución de los precios relativos de sus productos y, consecuentemente, un incremento en los niveles de renta real media entre los habitantes de los países [subdesarrollados]”<sup>1</sup> (Casas Gragea, 2005: 27-28). Él mostró que este proceso estaba generando una mayor concentración de beneficios entre aquellos países que controlan el desarrollo tecnológico.

A partir de estos planteamientos, Prebisch evidenció que la estructura del mercado internacional habría provocado una división internacional del trabajo entre países centrales, “aquellas economías donde primero penetran las técnicas capitalistas de producción, y [países periféricos, aquellas economías] cuya producción permanece [tecnológicamente] rezagada” (Casas Gragea, 2005: 27). En su opinión, esta estructura, “consolidaba a los países periféricos como productores y exportadores de materias primas y a los países centrales como productores y exportadores de bienes industriales” (Casas Gragea, 2005: 28). De esta manera, Prebisch concluyó que la tal como el mercado internacional estaba organizado en lugar de igualar los costes y beneficios para todos los países participantes, resultaba perjudicial para los países periféricos.

Las tesis de Prebisch dieron inicio a la escuela estructuralista de América Latina, la cual defendió que “el proceso de industrialización de las economías periféricas debía ser deliberado, puesto que no se daba de forma espontánea” (Casas Gragea, 2005: 28). Entonces, aunque en años distintos y con mayor o menor intensidad, la mayoría de los

---

<sup>1</sup> Este presupuesto inspiró a Prebisch a plantear su tesis del «deterioro de los términos de intercambio».

países latinoamericanos siguieron los consejos que se desprendían de los planteamientos de Prebisch, quien para entonces dirigía la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), y aplicaron políticas de industrialización por sustitución de importaciones (ISI) para buscar obtener mayores beneficios del intercambio con los países centrales.

Sin embargo, ante la evidencia de que hasta los años sesenta el modelo ISI no había alcanzado sus objetivos; “el pesimismo se apoderó de la mayoría de intelectuales, científicos, políticos y empresarios latinoamericanos” (Casas Gragea, 2005: 28). Entre todas las posibles explicaciones al «fracaso» del modelo ISI, la Teoría de la Dependencia<sup>2</sup> fue la preferida en América Latina. Además de retomar los planteamientos de la CEPAL sobre las relaciones de intercambio en el mercado internacional, la Teoría de la Dependencia se nutrió de la teoría marxista del imperialismo para dar cuenta del subdesarrollo en América Latina (Casas Gragea, 2005). De los planteamientos de Prebisch la Teoría de la Dependencia concluyó que en el mercado internacional habría una tendencia a que los países centrales monopolicen los bienes industriales, lo cual dificultaría que éstos sean vendidos a su precio de mercado (Furtado, 1979). A su vez, gracias a la teoría marxista del imperialismo los teóricos dependentistas tomaron en consideración la voluntad política de los países centrales por monopolizar el desarrollo tecnológico para mantener así una posición privilegiada en el mercado mundial (Casas Gragea, 2005).

En 1969 se publicó el ensayo sociológico de Fernando H. Cardoso y Enzo Faletto *Dependencia y Desarrollo en América Latina*, discutiblemente el referente latinoamericano más importante de la Teoría de la Dependencia. Si bien este texto mantuvo una posición crítica frente a las perspectivas desarrollistas en la región tampoco descartó la posibilidad de una convivencia positiva entre “desarrollo capitalista y dependencia” (Casas Gragea, 2005: 44). Entre otras cosas ello se debió a que Faletto y Cardoso no vieron a la dependencia como una categoría del todo generalizable sino como una situación determinada por relaciones históricamente dadas. Según ellos,

el concepto de dependencia [...] pretende otorgar significado a una serie de hechos y situaciones que aparecen conjuntamente en un momento dado y se busca establecer por su intermedio las relaciones que hacen inteligible las situaciones empíricas en función del modo de

---

<sup>2</sup> “Algunos autores [como Fernando H. Cardoso] –negando su estatuto teórico– han preferido hablar de estudios, esquema o enfoque de la dependencia” (Casas Gragea, 2005: 23).

conexión entre los componentes estructurales internos y externos (Cardoso y Faletto, 2005: 168).

En este punto, cabe aclarar que la dependencia no es una situación que responde mecánicamente a fuerzas externas al mercado interno de los países periféricos. Al contrario, Cardoso y Faletto pensaban que la “relación entre grupos y clases sociales en el ámbito de las naciones subdesarrolladas” no era más que la expresión de un modo particular del mercado internacional (Cardoso y Faletto, 2005: 168). En este sentido, enfatizaron el análisis interno de la dependencia, puesto que pensaban que a partir de éste perfectamente se podía dar cuenta de la estructura externa de la misma.

Posteriormente, otros autores, como Celso Furtado, se esforzaron por profundizar en “la interacción entre [las causales] externas e internas del subdesarrollo” (Casas Gragea, 2005: 42). Igualmente, este autor en particular contribuyó a la conceptualización de la dependencia al tomar en cuenta factores culturales además de los estrictamente económicos.

### **Dependencia cultural**

En el caso de los autores Cardoso y Faletto hemos visto de una crítica de aquellas perspectivas dependentistas, como la de André Gunder Frank, asentadas en la relación causal unívoca de los factores externos sobre los factores internos del subdesarrollo. Para ellos la dependencia se desarrolla en un mundo unificado; en el cual tanto los enfrentamientos de clase al interior de las naciones son consecuencia del conjunto de fuerzas del mercado internacional, como el tipo de organización económica y política mundial responde a una incorporación particular de la periferia al sistema capitalista internacional. A partir de estos planteamientos, entonces, tanto las relaciones internas de clase influyen sobre los factores externos del mercado internacional como este último en la conformación del mercado interno de los países.

Para Celso Furtado, sin embargo, el capitalismo moderno no se constituye únicamente como un modo de producción, sino como un sistema normativo que ha sabido transmitir sus valores con la expansión de la sociedad industrial. Frente a esta constatación, el economista brasileño se pregunta, “¿cómo desconocer que los pueblos del planeta, prácticamente sin excepción, están hoy empeñados en dominar o preservar el dominio de ese fabuloso acervo de técnicas que surgieron en el marco de la

civilización industrial?” (Furtado, 1979: 111). A su vez, en la medida que Furtado considera que es en el conjunto de técnicas, orientadas a la innovación y a la liberación de las energías vitales del hombre, que se consume la creatividad humana; él señala que “la civilización material, engendrada por la industrialización, no es más que el conjunto de manifestaciones externas de un proceso de creatividad cultural que [ha abarcado] amplias esferas de la vida social” (Furtado, 1984: 129).

Por otro lado, Furtado retoma la conceptualización centro-periferia de Prebisch para constatar que en el mundo unificado de la sociedad industrial los países centrales ocupan “una posición de vanguardia en el proceso de acumulación, vector principal de [la innovación tecnológica y del desarrollo de la creatividad humana en el mundo moderno] (Furtado, 1979: 111). Pero, a diferencia de sus colegas dependentistas él no estaba de acuerdo en reducir el punto de origen del subdesarrollo a las estructuras de producción económica del sistema capitalista. Para Furtado la estructura centro-periferia no habría traído consigo únicamente la consolidación mundial del modo de producción capitalista, sino que también habría definido los patrones de consumo de los agentes inmersos en la sociedad industrial.

En estos términos, Furtado considera que “el punto de origen del subdesarrollo [debe encontrarse en] los aumentos de productividad del trabajo engendrados por la simple reubicación de recursos con el fin de obtener mayores ventajas comparativas estáticas en el comercio internacional” (Furtado, 2005: 281). Para el caso de América Latina, el subdesarrollo se produjo históricamente cuando estos países, cuya producción agrícola fue básicamente de subsistencia hasta finales del siglo XIX, se insertaron al régimen comercial del mercado internacional. Ello, si bien no significó abandonar los métodos tradicionales de producción, permitió un aumento relativo del excedente al interior de las economías nacionales, el mismo que fue destinado en su mayoría a “financiar una rápida diversificación de los hábitos de consumo de las clases dirigentes, mediante la importación de nuevos artículos [provenientes de los países centrales]” (Furtado, 2005: 282). Mas, debido a que el capitalismo periférico ha probado ser bastante limitado el momento de producir innovaciones tecnológicas, los países latinoamericanos han debido recurrir a la “utilización extensiva de recursos naturales [y humanos] en el marco de las ventajas comparativas internacionales” para incrementar su excedente (Furtado, 2005: 287).

A partir de los planteamientos de Furtado, podemos señalar que la perspectiva economicista e instrumental de la ISI no vio que en el mercado mundial se intercambian algo más que meras mercancías. En realidad, en este espacio también se intercambian valores, ideales y visiones del mundo que amplían el horizonte de posibilidades de las clases sociales. Así, Furtado considera que el modelo ISI habría tenido una falla de origen debido a que las pretensiones “del proyecto de desarrollo de los grupos dirigentes, [quienes] intentan reproducir dinámicamente las pautas de consumo de los países céntricos, [resultó incompatible] con el grado de acumulación [hasta entonces] alcanzado por [los países periféricos]” (Furtado, 2005: 291). En otras palabras, el modelo ISI tuvo un costo social demasiado elevado para los países latinoamericanos, puesto que para mantener el nivel de consumo de sus clases dirigentes los países de la región “fueron llevados a tener que aumentar la tasa de explotación, [lo cual provocó que el ingreso se concentre aún más]” (Furtado, 2005: 293).

Una vez que hemos revisado los presupuestos y planteamientos principales del marco conceptual de Celso Furtado contamos con elementos suficientes para analizar la categoría de dependencia cultural. Para el economista brasileño la dependencia cultural<sup>3</sup>

radica originalmente en la acción convergente de las clases dirigentes locales, interesadas en mantener una elevada tasa de explotación, y de los grupos que, a partir del centro del sistema, controlan la economía internacional y cuyo principal interés es crear y ampliar mercados para el flujo de nuevos productos engendrados por la revolución industrial (Furtado, 2005: 287).

Furtado considera, entonces, que el fracaso relativo de la ISI no debe encontrarse tanto en la capacidad limitada que tuvieron los países latinoamericanos para transformar sus estructuras productivas, sino principalmente en los patrones de consumo impuestos por los países que controlan el progreso tecnológico en la sociedad industrial.

Nos hemos detenido en este punto, pues nos provee de las herramientas conceptuales con las cuales fue tratada la industria cinematográfica en América Latina, entre los años 60 y 80. Durante el siglo XX, el cine probó ser clave para la producción cultural en la sociedad industrial; y este hecho no pasó desapercibido para el estructuralismo y el dependentismo latinoamericanos. En los párrafos siguientes

---

<sup>3</sup> En su libro *El desarrollo económico: un mito*, Furtado utiliza como sinónimos el concepto de dependencia cultural y el concepto, menos neutro, de colonialismo cultural.

revisamos en qué consistieron las experiencias desarrollistas de dos de las industrias cinematográficas más grandes en América Latina.

### **La industria cinematográfica en América Latina**

En los años 70 y 80 hubo distintos intentos, en América Latina, por aplicar los planteamientos de la Teoría de la Dependencia al campo de la cultura. Hemos visto que incluso hubo autores, como Celso Furtado, que llegaron a ubicar el concepto de dependencia cultural en el centro de sus teorizaciones<sup>4</sup>. Por supuesto, otro ensayo destacado sobre dependencia cultural fue el libro *Para leer al Pato Donald*, escrito por Armand Mattelart y Ariel Dorfman, en el cual se interpretaron las artes gráficas, específicamente las historietas de Disney, desde los planteamientos marxistas de la Teoría de la Dependencia (Pinedo, 2009).

Paralelamente, a partir de los años 30 del siglo XX hubo distintas experiencias, especialmente en Argentina y México<sup>5</sup>, que buscaron fortalecer y consolidar la industria cinematográfica nacional. En ambos países, el Estado se mantuvo como un actor clave en la dirección que tomó la producción cinematográfica. El estudio histórico *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*, escrito por John King, ha sabido recoger los aciertos y los errores de estas experiencias; desde una perspectiva en gran medida inspirada por el concepto de dependencia cultural.

No obstante, en la medida en que el marco en el que se desarrollaron las iniciativas argentina y mexicana, en torno a su cine nacional, estuvo predeterminado por la masiva producción audiovisual estadounidense; hemos estimado necesario iniciar nuestro recorrido con un breve recuento del impacto que tuvo la política de Hollywood, entre los años 30 y 40, hacia la región.

---

<sup>4</sup> Para el caso del cine latinoamericano se destaca el estudio de Jorge Schnitman, publicado en 1984, *Film industries in Latin America: Dependency and Development*. Lamentablemente, este texto todavía no ha sido traducido al español.

<sup>5</sup> En América Latina, la tercera industria cinematográfica grande ha sido la de Brasil. Sin embargo, las películas brasileñas han tenido un desarrollo aparte de los otros países latinoamericanos, entre otros motivos por el idioma. En comparación con Argentina y México, la producción brasileña se ha orientado mucho más hacia su enorme mercado interno. En los años 40, la productora cinematográfica Vera Cruz, consciente de esta falencia, intentó darle un vuelco internacional al cine brasileño, mas sus esfuerzos por “penetrar los mercados internacionales [resultaron infructuosos]” (King, 1990: 95).

### *Hollywood y América Latina: el inicio de una relación duradera*

Como toda industria del capitalismo moderno, la cinematográfica se ha valido, significativamente, de las innovaciones tecnológicas para aumentar y mejorar su producción<sup>6</sup>. En este sentido, el advenimiento del sonido fue un hito fundamental para consolidar “la posición de las películas norteamericanas en el extranjero” (King, 1990: 54). A comienzos del siglo XX, antes del cine sonoro, la industria cinematográfica estadounidense todavía no despuntaba claramente frente a la industria francesa y europea (Sánchez Ruiz, 2003). Durante los años 30, en cambio, “con el crecimiento económico que siguió a la depresión, Hollywood reconquistó e incrementó en muchos lugares su dominio en el mercado internacional del cine” (King, 1990: 55).

Para el caso particular de América Latina, esta nueva posición del cine estadounidense vino acompañada por un cambio en la política exterior del gobierno de Estados Unidos (EEUU) hacia la región. Entonces, la doctrina Monroe fue reemplazada por la política del «buen vecino», la cual fue

la estrategia de la administración norteamericana para disipar lo que percibía como nacionalismo revolucionario en América Latina, no esgrimiendo el «gran garrote», sino empleando medidas mucho más pragmáticas [como aumentar las exportaciones de productos norteamericanos a los mercados latinoamericanos] (King, 1990: 55).

El cine, medio históricamente aprovechado por el gobierno federal de EEUU, jugó un papel estratégico en la política del «buen vecino», por su valor propagandístico. Sin embargo, para no obtener resultados contraproducentes con el medio cinematográfico, los estadounidenses se volvieron más conscientes de la necesidad de cambiar las imágenes que podían haber estado proyectando de América Latina. Entonces, incluso “el estereotipo latinoamericano de las películas de Hollywood de la época experimentó alguna mejoría, [como en *Juárez* la superproducción de la Warner de 1939]” (King, 1990: 57).

La política del buen vecino se prolongó hasta mediados de los años 40, aproximadamente, y con ella también se intensificaron los esfuerzos de EEUU por ganarse la simpatía de los países latinoamericanos, para lo cual en más de una ocasión

---

<sup>6</sup> Debemos aclarar que éste no ha sido el único factor que ha jugado a favor de la industria hollywoodense. Enrique Sánchez Ruiz señala que tan o más importantes han sido la activa participación del gobierno de Estados Unidos así como una suerte de proteccionismo no gubernamental (Sánchez Ruiz, 2003: 7).

se valieron de la producción cinematográfica. A tono con el cambio de actitud del gobierno estadounidense, Walt Disney estrenó dos películas de dibujos animados, *Saludos, Amigos* y *Los tres caballeros*, entre 1943 y 1945. En estas películas,

el Pato Donald, [quien para entonces ya era un personaje popular entre el público latinoamericano], hace equipo con sus nuevos amigos, el loro José Carioca, símbolo del Brasil, y Panchito, el gallo vestido de charro y con pistolas en las cartucheras. Panchito comanda la pandilla de los «Tres alegres compadres» en una excursión folclórica a través de México. En suma, Brasil, México y los Estados Unidos, todos como los mejores amigos<sup>7</sup> (King, 2005: 60).

Cabe notar que en estos años, Argentina mantuvo una posición más hostil frente a la potencia del norte que México y Brasil. En plena segunda guerra mundial, por ejemplo, el país austral mantuvo una obstinada posición neutral, lo cual despertó pocas simpatías en Cordell Hull, secretario de Estado de EEUU, “quien estaba convencido de que Argentina apoyaba abiertamente el fascismo” (King, 1990: 60).

Por su parte, las relaciones poco amistosas con EEUU no pasarían desapercibidas para el cine argentino. “Como parte de un paquete de restricciones fue negado el acceso, [a la industria argentina,] a las existencias de película virgen [norteamericana]” (King, 1990: 60). Simultáneamente, EEUU promovió el ascenso de su contendor principal, el cine mexicano, iniciando así la «Época de Oro» de este último y el paulatino declive de las películas argentinas en la región (King, 1990).

### *Argentina*

Al igual que con otras industrias nacionales, el advenimiento del sonido fue decisivo para el cine argentino. En esta época, los empresarios del país austral se volcaron al tango para incorporar valor a las películas locales. Amparados en la figura de Carlos Gardel, quien por su parte también supo sacar provecho de la gran pantalla, los años 30 sigue siendo una de las décadas de más prolíficas para el cine argentino. En esta década,

se montaron dos estudios, Argentina Sono Films y Lumitón, hubo [...] inversión en tecnología avanzada [e incluso] se cultivó un «star system» local con luminarias como Luis Sandrini, Pepe Arias y Libertad Lamarque. [Además, los años 30 fueron un período de producción cuantitativamente ascendente para el cine argentino]. En 1933 se produjeron 6 películas: 16 en 1936, 28 en 1937 y 50 en 1939 (King, 1990: 63).

---

<sup>7</sup> A esta cita faltó Martín, el gaucho, quien representaba a Argentina en la saga de Donald y compañía (King, 1990: 60).

No está de más señalar que el relativo éxito del cine argentino no se limitó a su mercado nacional, ya que muchas de sus películas tuvieron buena respuesta en las taquillas de otros países latinoamericanos. En esta época, los géneros dominantes fueron “comedias, musicales y melodramas” (King, 1990: 63).

En los años 40, se intentaron replicar las fórmulas de los años 30, esta vez con menos éxito. Si bien la fundación, en 1942, del grupo de Artistas Argentinos Asociados (AAA) produjo

dos épicas melodramáticas sobre temas del siglo XIX: *La guerra gaucha* (1942) y *Pampa bárbara* (1945) [el auge del liberalismo nacionalista estaba llegando a su fin en la Argentina. Además,] el gobierno de EEUU estaba a punto de privar a la industria argentina del cine del suministro de película virgen, limitando seriamente su desarrollo. Juan Domingo Perón, [por su parte,] estaba a punto de cambiar las reglas del juego político” (King, 1990: 66-67).

Hasta el día de hoy el primer período de Perón, entre 1946 y 1955, es tema de intensos debates en Argentina y en América Latina. No obstante, la visión de King sobre el mismo es que se trató

de un ataque deliberado contra los valores de la aristocracia liberal que condujo al [país austral] durante tantos años. [En su opinión], el peronismo [reclamó] para sí una nueva síntesis de democracia, nacionalismo, antiimperialismo y desarrollo industrial, y la emprendió contra la antidemocrática y dependiente oligarquía argentina (King, 1990: 67).

Por supuesto que para la industria cinematográfica el ascenso de Perón, quien personalmente cultivaba su apariencia a imagen y semejanza de Gardel, no pasaría inadvertido. De hecho, el primer gobierno peronista fue el iniciador de los programas estatales de apoyo al cine argentino. La investigadora Ana López resume la política cinematográfica de Perón en los siguientes términos:

Antes y después de su llegada a la presidencia en 1946, Perón [...] patrocinó varias medidas para proteger la industria cinematográfica argentina, que incluían el establecimiento de cuotas de pantalla y distribución sobre una base porcentual para las películas argentinas, préstamos bancarios para la financiación de la producción cinematográfica, un programa de producción subsidiada basado en un impuesto sobre la boletería y restricciones sobre el retiro de las utilidades obtenidas por las compañías controladas por el capital extranjero en Argentina (López, 1988: 50 citada en King, 1990: 68)

Por supuesto que la intervención estatal no estuvo exenta de detractores, especialmente numerosos artistas e intelectuales quienes vieron nociva la censura, del gobierno peronista, a los contenidos de la producción cinematográfica. Al respecto, debemos decir que la manipulación del medio cinematográfico, por parte del poder político, en más de una ocasión fue excesiva durante el primer gobierno de Perón. A la larga, ésta tuvo efectos perjudiciales en la calidad de las películas argentinas, lo cual se haría sentir en las próximas décadas.

En los años 60 el declive de la industria cinematográfica argentina fue continuo. Perón salió de Argentina a mediados de los años 50, por lo que la política pública en relación al cine fue intermitente. De todas maneras, las medidas adoptadas por él probaron tener poco efecto. Como hemos señalado la escasez de película virgen mino significativamente la productividad del cine argentino; el cual, a lo largo de la década, no consiguió ningún éxito importante en la taquilla internacional (King, 1990). Además, la industria estadounidense, que para entonces ya era la hegemónica en el mercado internacional, pudo presionar para incrementar las utilidades de sus películas proyectadas en el extranjero<sup>8</sup> (Sánchez Ruiz, 2003); “los [exhibidores] pudieron eludir las cuotas [de pantalla], y el dinero para la producción fue otorgado, [salvo excepciones,] a productores tradicionalistas y nada inventivos” (King, 1990: 68).

Sin embargo, a pesar de las limitaciones señaladas, debemos notar que algunos directores de culto mantuvieron una producción activa durante los años 60. Tal fue el caso de realizadores como Leopoldo Torre Nilson y Fernando Ayala, quienes en esta década produjeron películas que hasta nuestros días son consideradas clásicos del cine argentino (King, 1990).

Durante la primera mitad de los años 70, en cambio, la industria cinematográfica experimentó un llamativo resurgimiento. En este período se produjeron las películas más taquilleras en la historia del mercado interno argentino<sup>9</sup>. Sin embargo, este proceso

---

<sup>8</sup> En esta tarea cumplió un papel fundamental la Motion Picture Export Association (MPEA). Hasta los años 90, la MPEA fue el brazo encargado de las operaciones de Hollywood para los mercados fuera de EEUU. La clave de su éxito se basó en poner al servicio de la producción masiva de películas precisos estudios de mercado; así como una convincente capacidad de negociación, amparada por el gobierno estadounidense. (Sánchez Ruiz, 2003).

<sup>9</sup> De acuerdo a los archivos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 6 de las 10 películas argentinas más taquilleras, por número de espectadores, fueron estrenadas entre 1970 y 1975. Esta lista es encabezada por *Nazareno Cruz y el Lobo*, de Leonardo Favio, con la cifra record de 3'400.000 espectadores entre 1975 y 2009 (Clarín, 2009).

se vería truncado con el golpe de estado de 1976. La dictadura, de finales de los 70 e inicios de los 80, introdujo políticas aperturistas, las cuales provocaron que el mercado Argentino sea desbordado por la producción norteamericana. La represión y la censura extrema de los gobiernos militares también perjudicaron significativamente la creatividad y la proyección del cine argentino (King, 1990).

### *México*

El momento de analizar el cine mexicano en los años 30 nos encontramos con una industria bastante similar a la Argentina. En esta década, el sonido introdujo un sinnúmero de posibilidades para la producción cinematográfica, algo que los mexicanos supieron aprovechar recurriendo a la música popular para agregar valor a sus películas. Entonces, estaba viendo su nacimiento el melodrama y la comedia rancheras, géneros que serían tremendamente exitosos por más de 20 años.

Tal como sucedió en Argentina, la industria mexicana aumentó su producción en los años 30. “En 1935 se produjeron 25 [filmes], 38 en 1937, y 57 en 1938” (King, 1990: 77). Al final de la década, el cine era la segunda industria más grande después de la petrolera y México comenzaba a situarse como el principal exportador de películas, entre los países latinoamericanos (King, 1990).

En esta década fue importante la producción de Fernando de Fuentes. Él supo aprovechar el apoyo del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien destinó fondos para construir algunos de los estudios cinematográficos de la época (Clasa estudios)<sup>10</sup> (King, 1990).

La película por la cual [de Fuentes] es más conocido, con la cual batió todos los records de taquilla y posicionó el cine mexicano en los mercados latinoamericanos, [además de ser imitada en innumerables ocasiones], es *Allá en el rancho grande*. [Esta película, claramente inspirada en el modelo de las reconocidas películas de Roy Rogers y Gene Autry, definió casi por sí sola] la imagen del charro cantante, el emblema de la virilidad mexicana (King, 1990: 75-76).

Además de la influencia de los vaqueros hollywoodense, la clave del éxito de la película se basó en su acertado uso de la cultura popular mexicana, de la música ranchera; con lo

---

<sup>10</sup> Aunque el reaccionario de Fuentes y el reformista Cárdenas defendían posiciones políticas contrarias, ambos sacaron beneficio del otro. En este caso, el éxito cinematográfico pudo más que las diferencias ideológicas (King, 1990).

cual, paralelamente, contribuyó a posicionar a estrellas de la canción, como Jorge Negrete, en todo el continente (King, 1990).

Para el cambio de década, la producción se mantuvo estable, “la cifra de 57 películas [...] representaba el 14.8% del mercado nacional (comparada con el 67,7% que tenía EEUU)” (King, 1990: 77). Además, en estos años el presidente Manuel Ávila (1940-1946) dio continuidad a las políticas de Cárdenas de apoyo a los productores privados. Entonces se inició la llamada «Época de Oro» del cine mexicano, la misma que se prolongó durante toda la década (King, 1990).

Según el investigador John King, el auge de la «Época de Oro» del cine mexicano se habría debido principalmente a que: se le abrieron nuevas oportunidades comerciales, y a que surgió un visionario número de directores, actores y fotógrafos (King, 1990)

Como hemos señalado antes, el ocaso del cine argentino dejó abierto el campo del mercado hispanoparlante para que éste sea inundado de películas mexicanas. Además que la política estadounidense inclinó la balanza a favor de la producción mexicana, creemos que, en esta época, los paisajes exóticos y rurales, que vendía México, encajaron mejor, internacionalmente, con el estereotipo «latino», que la cosmopolita Buenos Aires de Carlos Gardel. Esta última resultó ser una ventaja comparativa que los realizadores mexicanos no podían despreciar.

Por otro lado, como nunca antes Hollywood disminuyó sus exportaciones durante la primera mitad de los años 40, debido a la segunda guerra mundial. Ante estas circunstancias, a la industria mexicana se le abrió la oportunidad de proveer de éxitos de taquilla a los distribuidores y exhibidores de toda la región.

Finalmente, como parte de la política del «buen vecino», Nelson Rockefeller creó en 1940 “la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAI), con el fin de organizar programas económicos y culturales en Latinoamérica” (King, 1990: 57). La OCAI proveyó considerables recursos financieros a la creciente industria mexicana del cine.

Internamente, en cambio, México contaba con directores, actores y fotógrafos capacitados, debido a las constantes relaciones que éstos habían mantenido con profesionales de Hollywood y de todo el mundo. En especial, destacaron el director Emilio «el indio» Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa, quienes supieron aprender

las lecciones del paso por México del director Sergei Eisenstein y del fotógrafo Paul Strand. De ellos tomaron la estética para imprimir el sello de “lo nacional” en el cine mexicano (King, 1990). Además, directores como Fernández aprovecharon el talento y carisma de actores como Jorge Negrete y María Félix, para trasladar, a los estudios mexicanos, la experiencia del paso por Hollywood de estos últimos.

Por los motivos expuestos, México, a diferencia de Argentina, pudo incrementar el crecimiento de su industria cinematográfica durante los años 40.

Mientras que en 1941 el cine mexicano sólo tenía el 6.2% del mercado [interno], en 1945 este porcentaje aumentó a 18.4% y en 1949 a 24.2% (Amador y Ayala Blanco, 1982: s/r citados en King, 1990: 87). Al finalizar la década el promedio fue 15.1%. En 1949 México produjo la extraordinaria cifra de 107 películas (King, 1990: 86-87).

Quizá más importante aún, mientras duró la Época de Oro, el mensaje que transmitió a su público es que México producía un cine auténtico y original (King, 1990).

Conforme ha pasado el tiempo, sin embargo, se ha vuelto evidente que a pesar de los muchos méritos que pudo haber tenido, hasta entonces, el cine en México; éstos resultaron insuficientes para superar el “desigual desarrollo de la industria”.

[En los años 50,] la reestructuración de la industria cinematográfica norteamericana [significó] que México sólo podía mantener su participación en el mercado mediante la producción acelerada de películas: docenas de charros, incontables melodramas familiares, Cantinflas repitiendo los mismos chistes.

[Igualmente, las estructuras de financiación favorecieron] la creciente monopolización del mercado en manos de unos cuantos productores y exhibidores (Emilio Azcárraga, William Jenkins), que alcanzaron a elevar al máximo las utilidades, a través de inversiones subsidiadas por el Estado (King, 1990: 87).

Por último, las cerradas estructuras de los sindicatos cinematográficos, las cuales impidieron el ingreso de nuevos talentos, terminaron por asfixiar la industria mexicana (King, 1990).

Para los años 60 la calidad del cine mexicano había empeorado sustancialmente. Ana Mantecón lamenta que, en esta década, la resignación de los realizadores a producir para un “público de poca exigencia” no ayudó a superar el estancamiento en el que había caído la producción cinematográfica (Mantecón, 2006). Así, incluso la, inmensamente rica, cultura popular mexicana probó sus limitaciones; y las

producciones, de este período, no pudieron evitar el estreno de películas estereotipadas que intentaban emular los mejores tiempos de la «Época de Oro».

Sin embargo, no todo fue negativo para el cine mexicano de los 60. Un punto alto para el cine mexicano, tanto de esta década como de la anterior, fue la estadía del director Luis Buñuel en el país latinoamericano. De hecho, el periodo mexicano fue el más prolífico de Buñuel; ya que, entre 1947 y 1965, él hizo no menos de 23 películas, la mayoría de ellas producidas totalmente en México. (King, 1990).

A inicios de los años 70 ocurrió algo insólito, pues, durante la presidencia de Luís Echeverría (1970-1976), el cine fue virtualmente estatizado. Según el historiador hispano-mexicano Emilio García Riera, las películas de esta época han sido algunas de las mejores producciones que han salido de México (García Riera, 1986). No obstante, una vez concluido el período de Echeverría, la política gubernamental hacia el cine no tuvo continuidad y el viejo sindicalismo volvió a coartar los hilos de la producción mexicana. Por si fuera poco, al final de la década, algunas acusaciones de fraude a funcionarios del gobierno de Echeverría dejaron mal posicionada a la industria cinematográfica en la región (King, 1990).

## **CAPÍTULO II**

### **FACTORES DE LA TRANSICIÓN DE LOS ESTUDIOS SOBRE CINE EN AMÉRICA LATINA**

La hipótesis central de nuestra disertación es que en los años 90 los Estudios Culturales reemplazaron a la Teoría de la Dependencia como el referente teórico dominante de los estudios sobre cine en América Latina. Nosotros consideramos que esta transición respondió a factores académico-institucionales, político-culturales y económico-culturales. Entre los factores académicos destacamos la consolidación y expansión de la Escuela de Birmingham, la cual ha sido acogida sin mucha dificultad como propia en América Latina. Además, nos ha parecido relevante tomar en cuenta que a partir de los años 90 el discurso culturalista, si bien había sido tradicionalmente determinante en el discurso político y en el ensayo literario, comenzó a ser aceptado en seno mismo de la teoría social latinoamericana. Por último, destacamos que la creciente tendencia de la economía a producir bienes simbólicos habría vuelto reconocibles ciertos fenómenos sociales, cuyo vacío interpretativo ha sido llenado, en Latinoamérica, por los Estudios Culturales.

En los párrafos siguientes desarrollamos cada uno de estos factores en relación al impacto general que han tenido en el referente teórico de los estudios sobre cine en América Latina.

#### **Consolidación y expansión de la Escuela de Birmingham**

El inicio de los Estudios Culturales suele ser visto como una escuela, fundada en la ciudad de Birmingham en los años 60, orientada a dar cuenta de los elementos ideológicos y simbólicos que no habían recibido suficiente atención por el marxismo de la primera mitad del siglo XX<sup>11</sup> (Mattelart y Neveu, 2004). En este sentido, autores británicos como Raymond Williams y Edward P. Thompson incorporaron, considerablemente, a sus estudios elementos de la mal llamada Superestructura.

---

<sup>11</sup> Debe notarse que desde sus inicios los Estudios Culturales fueron formados por autores no-marxistas. Tal fue el caso de Richard Hoggart, uno de sus padres fundadores (Mattelart, Neveu, 2004).

No obstante, a pesar de enfatizar en el estudio de las estructuras culturales de la sociedad, debemos destacar que nunca fue la intención de Thompson y Williams dejar de lado el presupuesto, propio de la teoría marxista, de la determinación en última instancia de la estructura económica de producción. Por este motivo, la teoría social de estos autores siguió fuertemente vinculada al concepto de clase social, especialmente en el caso de Thompson<sup>12</sup>. Williams, a su vez, si bien mantuvo a la clase social como un concepto central de su teoría, tuvo una producción más prolífica sobre todo en el área de la crítica literaria (Williams, 1997).

Hasta este punto, la Escuela de Birmingham no parecía diferenciarse mucho de la Escuela de Frankfurt, otra escuela de inclinación marxista preocupada por el estudio de la cultura. Sin embargo, si la segunda fue en más de una ocasión descalificada por otros políticos y teóricos marxistas por su aire academicista; la primera, en cambio, mostró desde sus inicios una fuerte oposición a los valores y rituales de la Academia (Mattelart y Neveu, 2004). Consideramos que esta última circunstancia se explicaría, entre otras cosas, por la posición marginal que la Escuela de Birmingham ocupó en las instituciones británicas de Ciencias Sociales en los años 60 y 70<sup>13</sup>.

Curiosamente, sin embargo, la posición marginal ha cambiado durante las últimas décadas para la Escuela de Birmingham. A partir de los años 80 tanto sus representantes como sus publicaciones han llegado a ocupar puestos de privilegio en las distintas instituciones académicas del Reino Unido y del mundo<sup>14</sup>. En estos términos, exploramos cuál ha sido el recorrido institucional de la Escuela de Birmingham y de los Estudios Culturales hasta su expansión en América Latina.

---

<sup>12</sup> No en vano la obra cumbre de Thompson es *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, publicada en 1963.

<sup>13</sup> No está de más señalar que en el caso de la Escuela de Birmingham el rechazo a la Academia fue bastante honesto. A lo largo de su vida, Hoggart y Williams se mantuvieron más cercanos a los sectores populares que a la “institucionalización universitaria” (Follari, 2004: 80).

<sup>14</sup> “[De acuerdo a las bases de datos Worldcat y ERIC, mientras en 1960 hubo 34 menciones, en las Ciencias Sociales y en las Humanidades, a los Estudios Culturales en 1970 hubo 100. Según esta misma fuente, el salto más importante ocurrió entre 1985 (156 menciones) y 1991 (431 menciones)]” (Ferguson y Golding, 1998: 17).

### *Fortalecimiento institucional de los Estudios Culturales*

Como hemos dicho, los Estudios Culturales inicialmente ocuparon una posición “ilegítima” en la Academia británica. Éstos fueron confinados a los «Polytechnics», instituciones tradicionalmente consideradas de “segundo nivel” en Gran Bretaña. En estos institutos educativos fue común revalorizar muchos fenómenos que habían permanecido excluidos de la agenda de investigación de las Universidades consagradas, práctica continuada hasta nuestros días por los Estudios Culturales (Mattelart y Neveu, 2004).

Para la década del 80, sin embargo, los «Polytechnics» fueron reformados por el gobierno conservador Margaret Thatcher en Universidades con pleno derecho, poniendo así “en entredicho [...] las materias y las jerarquías académicas [del sistema universitario británico]” (Mattelart y Neveu, 2004: 109). Esta reforma del gobierno de Thatcher se debió principalmente a la creciente presión demográfica estudiantil que el Reino Unido había tenido desde los años 60. En palabras de Mattelart, entre los años 60 y los años 80 apareció

un nuevo público de estudiantes que, gracias a la democratización de la Universidad, [fueron] los primeros de su familia en acceder a esta institución. Este público [evidenció] actitudes más críticas y más escépticas respecto de los valores y los rituales de un mundo académico, [el cual les parecía] formalista (Mattelart y Neveu, 2004: 109).

Después de la reforma de Thatcher los Estudios Culturales, que para ese entonces ya no se limitaban a la Escuela de Birmingham, resultaron fortalecidos en dos áreas: a) adhirieron a sus filas ingentes cantidades de nuevos estudiantes, con un espíritu antiacadémico, de las Universidades británicas b) su discurso tuvo un reconocimiento simbólico equiparable al producido por las más prestigiosas facultades de Sociología, Economía y Política del Reino Unido.

Una vez que los Estudios Culturales se consolidaron en la Academia británica comenzaron a escucharse ecos de sus propuestas conceptuales en distintas regiones del mundo, sobre todo en el continente americano. Cabe notar, sin embargo, que las replicas americanas se han ido alejando paulatinamente de las intenciones iniciales de la Escuela de Birmingham, llegando incluso a perder totalmente el concepto de clase social en sus discursos. En los Estudios Culturales americanos se ha vuelto notorio el privilegio del estudio de los significados y simbolizaciones que se desprenden de las conciencias

subjetivas de los individuos, en lugar de dar cuenta de las condiciones socio-económicas (objetivas) que determinan el desarrollo de las sociedades.

### *Expansión de los Estudios Culturales a (Latino)américa*

Si en los años ochenta, los estudios culturales probaron ser una alternativa teórica exitosa, en los noventa tuvieron una expansión sin precedentes fuera del mundo intelectual británico. Aunque la reforma universitaria de Thatcher pudo absorber parcialmente la ampliación de efectivos universitarios, ello no impidió que el aumento demográfico estudiantil continúe ejerciendo presión en el sistema universitario británico<sup>15</sup>. Así, entre los años 80 y 90 muchos académicos británicos se vieron forzados a expatriarse en busca de mejores oportunidades profesionales y académicas.

Obligados por la falta de plazas para los jóvenes fichajes, [...] numerosos investigadores británicos del sector cultural [abandonaron] el Reino Unido y [desempeñaron] un papel activo de embajadores, empresarios de los estudios culturales (Mattelart y Neveu, 2004: 110-111).

El destino lógico de estos expatriados británicos fue Estados Unidos, país con una demanda estudiantil mucho más grande y bastante abierto a recibir académicos extranjeros. Sin embargo, en este país los Estudios Culturales sufrieron una transformación significativa. La teoría marxista tradicionalmente ha sido más débil en Estados Unidos que en Gran Bretaña, por lo que aquí conceptos como el de clase social fueron dejados a un lado a favor de conceptos comunicológicos como el de receptor activo (Follari, 2004).

En América Latina la versión estadounidense de los Estudios Culturales ha tenido más acogida que la británica. A finales de los años 80, el hispano-colombiano Jesús Martín Barbero y el argentino Néstor García Canclini introdujeron conceptos, con el objetivo de dar cuenta de las culturas populares contemporáneas, como “mediaciones”, “hibridación cultural” y “comunidades de consumidores” en la agenda de investigación de la región (Mattelart y Neveu, 2004: 119). Así, tal como sucedió en Estados Unidos, los Estudios Culturales latinoamericanos se han alejado de la teoría

---

<sup>15</sup> “[En el Reino Unido, entre 1988 y 1994, el número de estudiantes universitarios con dedicación exclusiva pasaron de los 563.000 a los 930.000]” (Ferguson y Golding, 1998: 25).

marxista de la cultura para centrarse en el análisis de los significados que se desprenden de las subjetividades de los actores sociales.

Pensamos que el papel clave que han desempeñado las universidades y revistas estadounidenses en la difusión de distintos estudios sobre la cultura latinoamericana han incidido decisivamente en la acogida de la versión norteamericana de los Estudios Culturales en nuestra región (Mattelart y Neveu: 121). En todo caso, para esclarecer los factores académicos que provocaron que los Estudios Culturales se expandan a América Latina desde Estados Unidos será necesario profundizar a futuro en las relaciones que las instituciones universitarias de ambas regiones han mantenido.

### *Estudios Culturales (sajones) y cine*

En los párrafos anteriores hemos expuesto el fortalecimiento y expansión institucional de los Estudios Culturales «sajones» hacia América Latina. Para cerrar este tema nos parece necesario revisar a breves rasgos qué ha dicho este referente teórico acerca del cine. Pondremos énfasis en aquellas ideas que, en nuestra opinión, han incidido en los Estudios Culturales latinoamericanos.

Durante la primera etapa de la Escuela de Birmingham debemos reconocer que el cine no recibió un tratamiento muy prolífico, pues la literatura mereció el grueso de la reflexión de estos autores. Para el final de su vida, sin embargo, autores como Raymond Williams tuvieron un creciente interés por el video. Así, en *La política del modernismo* él dedica un capítulo al cine, en el cual revisa las relaciones que esta expresión cultural ha mantenido con la clase obrera.

En esta obra, Williams señala que si bien el cine fue, en sus inicios, una expresión popular cercana a la clase obrera, éste fue paulatinamente incorporando los principios formalistas y subjetivistas del arte burgués. En este sentido, el autor galés concluye que el cine debe retomar el contacto con la clase obrera, mediante formas colectivistas de expresión, para ser verdaderamente revolucionario (Williams, 1997).

Posteriormente, a partir de los años 90, el concepto de clase social ha ido perdiendo protagonismo en los estudios sajones sobre cine. Comparativamente, ha sido el concepto de significación el preferido por este referente teórico, especialmente en Estados Unidos. En esta línea de estudios, David Bordwell ha sido uno de los autores más notables.

En 1989, Bordwell publicó *El significado del filme*, libro ampliamente citado por los Estudios Culturales sobre cine en todo el continente americano. El texto se ocupa de la crítica cinematográfica como un discurso producido en la prensa escrita, en publicaciones especializadas e incluso (más excepcionalmente) en investigaciones académicas; el cual consiste en “producir una [interpretación] que justifique el interés que tiene una obra [fílmica] y reivindique las afirmaciones globales que el crítico hace sobre la misma” (Bordwell, 1995: 41). En estos términos, Bordwell considera que la pretensión de la crítica cinematográfica es producir sentido a partir del tratamiento de las películas como textos abiertos a la interpretación. Según Bordwell la construcción del sentido de una crítica cinematográfica buscaría no sólo transmitir un significado innovador (algo que se le escapó) al público, sino también de convencerlo que la película que vio y la práctica de ir al cine son significativas (Bordwell, 1995: 54).

### **Marxismo y cultura en América Latina**

En el subcapítulo anterior hemos argumentado que los Estudios Culturales nacieron de la escuela culturalista del marxismo británico. Un punto que no ha recibido suficiente atención, por parte de los distintos lectores y críticos del tema, es que Latinoamérica ha tenido su propia versión culturalista del marxismo. En la medida que, a nuestro modo de ver, dicha tradición culturalista ha incidido en la particular adopción de los Estudios Culturales en la región en los párrafos siguientes recuperamos algunas sus ideas principales.

#### *De Mariátegui a la Unidad Popular*

José Carlos Mariátegui, discutiblemente el primer teórico y político marxista de América Latina, es considerado por la investigadora Alicia Ríos como uno de los autores “fundacionales” del estudio de la cultura en la región<sup>16</sup> (Ríos, 2002: 250). A inicios del siglo XX, él realizó una lectura bastante heterodoxa del marxismo para interpretar la realidad social de su natal Perú.

---

<sup>16</sup> Antes de Mariátegui, Alicia Ríos señala que los tres textos “clásicos” de los estudios de la cultura en América Latina son: *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de Domingo Faustino Sarmiento, *Nuestra América* de José Martí y *Ariel* de José Enrique Rodó (Ríos, 2002).

Generalmente se señala al libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, publicado en 1928, como la obra cumbre de Mariátegui<sup>17</sup>. En este texto, él argumenta que si bien el Perú está inmerso en una nueva época de la Historia Universal, se trata de un país con características propias (indígenas) en comparación con los países europeos. Frente a la dificultad de encontrar una clase obrera orgánica, sostiene que el socialismo peruano debe “solidarizarse, primeramente, con las reivindicaciones [de los] indígenas [del país andino]” (Mariátegui, 1927: 37 citado en Torres Rojo, 2004: 220). De esta manera, Mariátegui, quien incluso encontraba continuidad entre el incario y el socialismo, hizo de los indígenas el sujeto histórico de la revolución socialista en el Perú.

Posteriormente, a finales de los años 50, el hito más importante para el socialismo latinoamericano fue sin lugar a dudas la revolución cubana. Curiosamente, en el discurso del argentino Ernesto «Che» Guevara resonaba con más vehemencia el nacimiento del «Hombre Nuevo» que la transformación de las estructuras económicas de producción. En una versión propia del marxismo humanista, para el revolucionario argentino la voluntad de cambio de los sujetos parecía tener más importancia que el interés orgánico de la clase obrera.

Por otro lado, en Chile, a finales de los años 60, la Unidad Popular articulaba la propuesta de la vía democrática al socialismo. La Unidad Popular fue un conglomerado de partidos de izquierda (comunista, socialista, radical, católicos) que llevó a Salvador Allende a la presidencia de su país (Pinedo, 2009). En estricto sentido el marxismo culturalista no era la única ni la más importante ideología de este movimiento, mas hemos decidido revisar su experiencia por el debate que planteó entre socialismo y cultura.

Para la Unidad Popular la cultura ocupaba un puesto central en su programa revolucionario. En este sentido, el gobierno de Allende, además de crear el Instituto Nacional de Arte y Cultura, buscó un mayor acercamiento a la cultura de los sectores populares de la sociedad chilena por medio de la formación de Centros de Cultura Popular (CCP). Es interesante notar que si bien la Unidad Popular no rechazó explícitamente las conceptualizaciones más sofisticadas del marxismo, ciertamente su

---

<sup>17</sup> Junto con Víctor Raúl Haya de la Torre, Mariátegui marcó intensamente la vida política del Perú hasta los años 40 (Torres Rojo, 220).

concepción de cultura fue más cercana a la de cultura popular que a la de cultura letrada. No en vano, “Carlos Maldonado, [en ese entonces representante del Partido Comunista, intentó definir el concepto de cultura como] la capacidad de un pueblo para construir su futuro de acuerdo con las peculiaridades de su medio, de su propio pensar, sentir y hacer” (Pinedo, 2009: 313).

En cuanto al cine, nos parece que el discurso culturalista ha tenido un impacto significativo en la realización latinoamericana, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX. En Chile, Sergio Bravo, realizador activo entre los años 50 y los años 80, enfocó su cámara al tratamiento de “las costumbres y prácticas populares locales” (King, 1990: 240). A su vez, en Bolivia, Jorge Sanjinés consumaba la escuela latinoamericana del cine indigenista. Desde mediados de los años 60, la realización del director boliviano se ha centrado en recuperar el protagonismo de los indígenas en su país.

Como vemos, a lo largo del siglo XX la Escuela de Birmingham compartió algunos presupuestos, como el eclecticismo discursivo<sup>18</sup>, el voluntarismo político, y el populismo cultural, con el marxismo culturalista latinoamericano. Es más, autores como Mariátegui incluso decidieron prescindir del concepto de clase social, antes que los Estudios Culturales sajones, pues lo encontraron incompatible con la realidad de América Latina.

Tal como sucedió en el Reino Unido, el discurso culturalista inicialmente ocupó una posición marginal en la teoría social latinoamericana; pues, entre los años 50 y 80, esta última encausó la mayoría de sus esfuerzos a pensar la problemática del desarrollo. En los años 90, sin embargo, gracias al desencantamiento con las Teorías del Desarrollo, los discursos culturalistas tuvieron más aceptación en el seno de la Academia de la región. A partir de entonces, estimamos que los Estudios Culturales comenzaron a ocupar puestos de privilegio en la institucionalidad universitaria de América Latina.

---

<sup>18</sup> Según Alicia Ríos, la tradición culturalista latinoamericana es una mezcla de: “historia, sociología, tratado de moral, novela, biografía, panfleto político y, por sobre todo, ensayo” (Ríos, 2002: 249).

## **Expansión de la industria cultural en América Latina**

En los numerales anteriores hemos desarrollado los factores académico-institucionales y político-culturales que habrían incidido en la adopción de los Estudios Culturales como el referente teórico más importante de los estudios sobre cine en América Latina, durante los años 90. A nuestro modo de ver, un tercer factor que habría incidido en esta tendencia teórica ha sido la creciente orientación de las estructuras económicas hacia la industria de la imagen. Si bien este proceso no se inició en los años 80 y 90, ciertamente durante estas décadas fue significativamente intensificado.

En Ciencias Sociales, este proceso ha sido tratado, con distintas valoraciones, desde el concepto de industria cultural. En este sentido, nos parece pertinente hacer una revisión histórica de este concepto para después complementarlo con constataciones empíricas del actual mercado audiovisual de América Latina.

### *El concepto de industria cultural*

Cuando en los años 30 Max Horkheimer y Theodor Adorno emigraron a los Estados Unidos, su asombro fue mayor cuando se toparon con el negocio que se había articulado en este país en torno a actividades, hasta entonces, consideradas no-industriales; tales como la música, la pintura y el teatro<sup>19</sup>. Además, gracias a su estadía en la Universidad de Columbia los filósofos alemanes entablaron una polémica relación con las investigaciones sobre los medios de comunicación que para entonces desarrollaba la *Mass Communication Research* (Roncagliolo, 1999: 58). En este contexto, los teóricos de Frankfurt propusieron el concepto de industria cultural no sólo para entender la nueva maquinaria productiva del capitalismo, pero también para criticar a las propuestas teóricas (funcionalistas) de las ciencias sociales norteamericanas.

En pocas palabras, las industrias culturales fueron vistas por Horkheimer y Adorno como mecanismos de control social, en gran medida responsables de la pérdida del potencial revolucionario de las masas obreras (Roncagliolo, 1999: 58). No

---

<sup>19</sup> Por supuesto que Adorno y Horkheimer incluyeron en su concepto de industria cultural al cine, tal como lo sugiere la siguiente cita: “Las distinciones enfáticas, como aquellas entre films tipo a y b [...] no están fundadas en la realidad, sino que sirven más bien para clasificar y organizar a los consumidores, para adueñarse de ellos sin desperdicio” (Adorno y Horkheimer, 1997: 149).

pretendemos desconocer la importancia histórica de la propuesta de Frankfurt, ni que los medios de comunicación puedan tener efectos enajenantes. Sin embargo, la de Frankfurt no es de ninguna manera la única alternativa, en el debate actual, para analizar el concepto de industria cultural. Además de esta posición, la industria cultural suele ser concebida desde al menos dos posiciones más. Por un lado, distinguimos una apreciación más neutra del concepto en cuestión que lo califica como el conjunto de “actividades dedicadas a la producción masiva de bienes simbólicos [con el fin de obtener una ganancia económica]” (Roncagliolo, 1999: 59). Por otro lado, en cambio, algunos teóricos sociales contemporáneos valoran a las industrias culturales como espacios donde,

lejos de [eliminarse] las diferencias, [se] multiplica las ofertas, [se] facilita el acceso de públicos más amplios a repertorios de distintas culturas y [se] propicia diversas apropiaciones e interpretaciones de los bienes culturales en relación con las tradiciones de las que provienen los receptores (García Canclini, 1994: 129).

Precisamente, tal como veremos en el próximo capítulo, los Estudios Culturales, tanto sajones como latinoamericanos, son tributarios de esta última perspectiva.

#### *Panorama de la industria audiovisual en Latinoamérica*

Ahora bien, más allá de las distintas valoraciones que pueda tener el concepto de industria cultural, un hecho que nos parece innegable es el excepcional aumento de la industria audiovisual en América Latina durante las últimas tres décadas. Para mediados de los años 90, por ejemplo, más del 85% de los hogares de países del cono sur (Argentina, Chile, Uruguay) ya tenían televisión (Roncagliolo, 1999). Si bien esta cifra era bastante menor en países latinoamericanos como Haití, Honduras y Nicaragua, “la tasa de crecimiento del parque de receptores [desde entonces ha sido] tan alta, [22.4 en 1994 para países con renta baja,] que, [actualmente,] ya puede considerarse como un hecho la inminente cobertura total de la región por las señales televisivas<sup>20</sup>” (Roncagliolo, 1999: 66).

---

<sup>20</sup> Si tomamos en cuenta que estos datos fueron tomados antes de las últimas innovaciones digitales de la industria audiovisual, estamos seguros que estas cifras no han hecho sino aumentar durante la última década.

Para la industria del cine latinoamericano, sin embargo, este aumento meteórico de la televisión no ha sido del todo positivo. Si bien en ambos casos hablamos de industria audiovisual, el problema ha radicado en que la televisión inicialmente actuó como un competidor antes que como un complemento para el cine. En este contexto, tal como señala Christian León, los años 80 significaron los años más críticos de la historia del cine latinoamericano (León, 2005). Los más pesimistas incluso presagiaban que el advenimiento de la televisión y el video implicaban la muerte del cine, no sólo en Latinoamérica sino en el mundo entero.

Mas, conforme han pasado los años, dichas predicciones no han resultado del todo ciertas. Desde mediados de los años 90, la industria cinematográfica en América Latina ha introducido ciertos cambios, tanto en su producción como en su distribución, que le han permitido un relativo crecimiento<sup>21</sup>. Incluso, aunque el cine de la región se ha mantenido rezagado frente a las innovaciones digitales de la industria audiovisual (DVD, televisión digital, video en línea) hoy por hoy las segundas no actúan sólo como competidores, sino también como complementos, del primero<sup>22</sup>.

#### *Estudios sobre cine en la era de la revolución digital*

Aparte de haber crecido cuantitativamente, las últimas décadas han traído cambios cualitativos en el seno de las industrias culturales en América Latina. Lo interesante de este proceso ha sido que ello ha implicado cambios en las estructuras económicas de los países latinoamericanos. Así, además de que el sector de las comunicaciones y la informática es el que más crece económicamente en la región, la fuerza de trabajo latinoamericana se ha desplazado considerablemente de “la producción de bienes tangibles a la provisión de servicios de información” (Roncagliolo, 1999: 61).

Como era de esperarse, la penetración de las industrias audiovisuales en el continente americano ha demandado, de parte de las ciencias sociales, la reformulación

---

<sup>21</sup> La industria mexicana, por ejemplo, durante la última década produjo las películas más taquilleras de su historia. Si tomamos en cuenta el fin de semana de estreno en EEUU, la película más taquillera del cine de México ha sido *Un día sin mexicanos*, cinta de 2004 que recaudó 628 mil 807 dólares en taquilla. Anteriormente, en cambio, destacó *Amores Perros*. Con 61 mil 047 dólares recaudados, esta cinta del año 2000 se ubica en el sexto lugar de las películas mexicanas más taquilleras (El Universal, 2008).

<sup>22</sup> Si tomamos el caso europeo nos topamos que, durante los últimos años, algunas de las películas más importantes de este continente han sido financiadas por canales de televisión franceses y alemanes (Mantecón, 2006).

de su análisis. Durante casi todo el siglo XX, las industrias culturales fueron vistas como actividades subsidiarias al proceso de producción de bienes materiales en las sociedades capitalistas. En este sentido, las Ciencias Sociales, salvo casos excepcionales, prestaron poca atención a este tipo de fenómenos. Incluso la Teoría de la Dependencia, si bien mostró cierta preocupación por la industria cinematográfica, considero que esta última era un epifenómeno frente a temas como la reforma agraria o la producción de bienes de capital.

Así, debemos reconocer que un mérito de los Estudios Culturales ha sido que, gracias a su interés brindado al video, las investigaciones sobre cine han aumentado considerablemente<sup>23</sup> (Follari, 2004). Por supuesto, ello no ha ocurrido sin la resistencia de teóricos sociales que han descalificado las investigaciones sobre el tema, por considerarlo muy frívolo. En todo caso, estamos bastante seguros de que durante los últimos 20 años se han producido, en todo el continente americano, más estudios sobre cine y video que en todas las décadas anteriores del siglo XX<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Por otro lado, esta especie de obsesión por la cultura popular y el video ha provocado que temas relacionados con la cultura letrada hayan sido casi olvidados durante las últimas décadas por los Estudios Culturales.

<sup>24</sup> El Ecuador es un caso sintomático de esta afirmación, ya que en el país las pocas investigaciones académicas sobre cine han sido elaboradas a partir de los años 90.

### **CAPÍTULO III**

#### **ESTUDIOS CULTURALES Y CINE EN AMÉRICA LATINA**

Cultura, aquella palabra con la que algunos todavía soñamos con jamás haberla pronunciado, actualmente parece haberse convertido en una obsesión para la mayoría de teóricos de América Latina. Tal como hemos afirmado a lo largo de la disertación, a partir de los años 90, los Estudios Culturales han comenzado a ocupar puestos privilegiados en la institucionalidad universitaria latinoamericana. Por supuesto, los estudios sobre cine en la región no podían mantenerse completamente al margen de esta ola y han optado por la crítica cultural, antes que análisis más estructurales, como su principal referente teórico<sup>25</sup>.

En este capítulo nos hemos propuesto dar una representación fiel del impacto que han tenido los Estudios Culturales en los estudios sobre cine en América Latina. Así, por Estudios Culturales sobre el cine latinoamericano entenderemos al conjunto de publicaciones académicas, producidas en el marco del discurso del posdesarrollo, preocupadas de develar el carácter político de la cultura (Castro-Gómez, 2002).

Con el fin de ganar claridad en nuestra exposición, hemos dividido la estructura del capítulo en dos grandes secciones. En primer lugar reconstruimos el marco conceptual desarrollado por los Estudios Culturales latinoamericanos desde los años 90, el cual, en nuestra opinión, se ha articulado en torno a tres pilares fundamentales: a) el discurso del posdesarrollo, b) la transdisciplinariedad, y c) la hibridez cultural. En segundo lugar, analizamos la manera en que los estudios sobre cine han hecho uso de estas ideas en la academia de la región.

#### **El discurso del posdesarrollo**

En términos generales, hablar de la teoría social en América Latina es hablar de la teoría del desarrollo. Sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX, la construcción de la sociedad en la región era vista como la superación del subdesarrollo. En este contexto,

---

<sup>25</sup> Cabe destacar excepciones notables como el trabajo del comunicador mexicano Enrique Sánchez Ruíz. Enmarcado en la línea de la economía política de la comunicación, nos parece que las investigaciones de este autor son más próximas a las conceptualizaciones dependentistas que a las de los Estudios Culturales.

los referentes teóricos centrales fueron la teoría de la modernización y la teoría de la dependencia (Escobar, 1998).

Alrededor de los años 80, sin embargo, mundialmente empezó a sentirse un cierto desencanto hacia las representaciones y las prácticas del desarrollo. Desde entonces, emparentadas con los «relatos posmodernos», se han escuchado voces que han aclamado la muerte del desarrollo. En América Latina, la interpretación mejor recibida de este ánimo posdesarrollista ha sido la del antropólogo colombiano Arturo Escobar.

En 1996, Escobar publicó en Estados Unidos *La invención del Tercer Mundo*, texto de cabecera en la mayoría de las instituciones de Ciencias Sociales en América Latina. Inserto en el marco conceptual posestructuralista, él propone tratar al desarrollo como discurso, es decir, como una representación simbólica orientada principalmente a perpetuar el control y el dominio del «Tercer Mundo», por parte de los países occidentales.

El desarrollo, arguye [el autor colombiano], debe ser visto como un régimen de representación, como una «invención» que resultó de la historia de la posguerra y que, desde sus inicios, moldeó ineluctablemente toda posible concepción de la realidad y la acción social de los países que desde entonces se conocen como subdesarrollados (Escobar, 1998: 14).

En estos términos, Escobar considera que el discurso del desarrollo se asentó en la representación de los países de África, Asia y América Latina como subdesarrollados, para justificar así las intervenciones económicas, políticas y culturales de Occidente en la región. Desde su perspectiva, la «invención» del desarrollo estuvo amparada en la construcción del Tercer Mundo como regiones con carencias, necesitadas de la intervención de los países desarrollados y de los organismos multilaterales para conseguir bienestar. Para el autor colombiano, incluso las corrientes críticas de la dependencia cayeron presa del régimen de representación del desarrollo que dividía al mundo entre el Tercer Mundo (subdesarrollado) y el Occidente moderno (desarrollado).

Influido por los trabajos de Michel Foucault, Escobar propone hablar del desarrollo como una experiencia históricamente singular, como la creación de un dominio del pensamiento y de la acción, [que se habría definido en torno a tres ejes]:

- Las formas de conocimiento que a él se refieren, a través de las cuales llega a existir y es elaborado en objetos, conceptos y teorías;
- El sistema de poder que regula su práctica;
- Las formas de subjetividad fomentadas por este discurso, aquellas por cuyo intermedio las personas llegan a reconocerse a sí mismas como «desarrolladas» o «subdesarrolladas» (Escobar, 1998: 31).

Como vemos, Escobar estima que el desarrollo, lejos de perseguir fines humanitarios, es un discurso atravesado por relaciones de poder que reproduce los intereses de los países desarrollados. Esto explicaría, según él, porqué el aparato del desarrollo ha traído consigo “miseria, [...] explotación y opresión sin nombre” (Escobar, 1998: 20) en las naciones africanas, asiáticas y latinoamericanas<sup>26</sup>. En este punto, un aspecto importante del análisis de Escobar es que, en su opinión, el desarrollo no habría afectado únicamente la estructura económica de los países del Tercer Mundo, sino que ha destruido tradiciones, valores y prácticas culturales enteras en estos últimos.

Por estos motivos, Escobar subraya que en el Tercer Mundo no se requiere tanto buscar “alternativas de desarrollo, sino [una] alternativa al desarrollo, es decir, el rechazo al paradigma completo” (Escobar, 1998: 20). En su opinión, debemos volver la mirada a los movimientos sociales latinoamericanos, quienes a partir de la afirmación de su hibridez cultural, habrían resistido los embates del desarrollo durante las últimas décadas. Así, el antropólogo colombiano considera que la superación del desarrollo en la región debe encontrarse en la relación transformadora que las culturas tradicionales de Latinoamérica establecen con la modernidad (Escobar, 1998). Más adelante, en el texto, profundizamos el concepto de culturas híbridas.

### **La propuesta transdisciplinaria de los Estudios Culturales**

Vinculada a la crítica del desarrollo, desde los años 90 ha ido ganando terreno la crítica al conocimiento proveniente de las disciplinas científicas, por considerarlo universalista, excluyente y fragmentario.

Particularmente en América Latina, el discurso crítico a las disciplinas de conocimiento se ha nutrido del informe de la Comisión Gulbenkian publicado en 1996,

---

<sup>26</sup> En palabras de Escobar, “la crisis de la deuda, la hambruna (saheliana), la creciente pobreza, desnutrición y violencia son apenas los síntomas más patéticos del fracaso de cincuenta años de desarrollo” (Escobar, 1998: 21)

bajo el título *Abrir las ciencias sociales*. En este texto participaron reconocidos académicos de las ciencias y las humanidades, como Immanuel Wallerstein, Ilya Prigogine, Richard Lee, etc., con el objetivo de reestructurar la labor de las ciencias sociales de cara al nuevo milenio. De acuerdo a la línea argumental del referido informe, las distintas disciplinas de conocimiento en la modernidad, tales como la física, la sociología y la filosofía, obedecieron a una construcción histórica basada en la separación entre las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades (Lee, 2002).

Además, desde la perspectiva de la Comisión Gulbenkian, la producción de conocimiento en Occidente estuvo marcada, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, por una severa ideología científicista que se ocupó más de vanagloriar las virtudes de la Ciencia que de conocer la complejidad del mundo real (Lee, 2002). El resultado de esta ideología fue, para decirlo en palabras de Wallerstein, la institucionalización de las ciencias sociales en disciplinas científicas.

Wallerstein, quien además de haber presidido la Comisión en 1994 y 1995 ha sido su más ferviente defensor, ha definido el término disciplina de conocimiento a partir de tres elementos.

En primer lugar, [dice Wallerstein, las disciplinas] son categorías intelectuales, modos de afirmar que existe un campo de estudio definido con algo parecido a límites, aunque sean controvertidos o borrosos, y con modalidades de investigación aceptadas como legítimas.

En segundo lugar, [...] son estructuras institucionales que han ido adoptando una forma cada vez más elaborada desde el siglo XIX. [En este sentido, quien puede negar que la división de los departamentos, los títulos y los cargos de las Universidades responden a nombres disciplinares].

[En tercer lugar], las disciplinas son también una cultura [, es decir, un conjunto de experiencias y relaciones compartidas que imponen una serie de valores a los miembros de un grupo disciplinar] (Wallerstein, 2004: 141-142).

La Comisión Gulbenkian considera que la constitución de las disciplinas científicas resultó perjudicial para el conocimiento de la totalidad de la realidad social. Entonces, esta última se vio dividida en el mercado, del cual debía ocuparse la economía, en el Estado, del cual debía ocuparse la ciencia política, y la sociedad civil, de la cual debía ocuparse la sociología. Es decir, la totalidad de la sociedad se dividió en parcelas de estudio, menos para validar el conocimiento que se obtenía de la primera

que para justificar la metodología de los departamentos disciplinares de las Universidades. No obstante, el problema de fondo estuvo en que muchas de las relaciones sociales que las disciplinas pretendieron delimitar, en realidad, son indivisibles. ¿Hasta qué punto el mercado no fue una construcción deliberadamente política de los Estados nación?, ¿De qué manera se puede justificar el funcionamiento del aparato estatal independientemente de la sociedad civil?, ¿En qué medida se puede afirmar la unidad orgánica de la sociedad civil si en ésta persisten divisiones económicas de clase?

Ahora, si bien la tarea de la Comisión Gulbenkian no se limita a levantar el diagnóstico de la producción de conocimiento en el mundo contemporáneo, no nos detenemos exhaustivamente en su propuesta de alternativa a las disciplinas de conocimiento. Tomando en cuenta los objetivos de nuestra disertación, nos parece pertinente, en cambio, cederle la posta a los Estudios Culturales latinoamericanos para saber en qué consiste su propuesta de transdisciplinariedad.

#### *Transdisciplinariedad de los saberes: Una mirada desde los Estudios Culturales latinoamericanos*

A nuestro modo de ver, los Estudios Culturales latinoamericanos comparten, con otros relatos propios de la posmodernidad, el supuesto de que la ideología cientificista se habría agotado alrededor de los años 60 del siglo XX. Para el caso específico de las Ciencias Sociales ello ha significado que los modelos construidos por la economía, la sociología y la ciencia política tienen poca correspondencia con el mundo contemporáneo. Para decirlo en palabras de Santiago Castro-Gómez, “las *estructuras de producción y reproducción* que caracterizan a la sociedad global en la que vivimos se alejan radicalmente de aquellas que habían teorizado [científicos] sociales como Smith, Ricardo, Marx, Keynes y Prebisch” (Castro-Gómez, 2002: 172).

En este contexto, la cultura ha aparecido en América Latina como un campo de estudio de las ciencias sociales, del cual ninguna de sus disciplinas puede proclamar su monopolización, ni siquiera la Antropología<sup>27</sup>. Así, los Estudios Culturales

---

<sup>27</sup> Para Castro-Gómez, ello se debe a que la cultura que estudian los Estudios Culturales es radicalmente distinta a la que estudió disciplinariamente la Antropología durante el siglo XX. En su opinión, actualmente, hablamos de una cultura tecnológicamente producida (Castro-Gómez, 2002).

latinoamericanos se proponen ser un “*espacio de articulación entre las disciplinas, [con la pretensión de redefinir los límites tradicionales de las mismas]*” (Castro-Gómez, 2002: 174-175). Entendemos que esto último es lo que los Estudios Culturales latinoamericanos proponen por transdisciplina<sup>28</sup>.

Todavía está por verse si los Estudios Culturales llegan a consumir una transformación radical en la producción y reproducción del conocimiento latinoamericano. En todo caso, algunos de sus voceros, como Castro-Gómez, proclaman que la novedad de este campo emergente puede apreciarse en tres ámbitos:

- 1) *En el ámbito metodológico* [...] los Estudios Culturales han contribuido a superar la dicotomía entre el objetivismo y el subjetivismo [...]. La cultura se ha convertido en la pinza que vincula las estructuras sociales con los sujetos que la producen y reproducen [...].
- 2) *En el ámbito epistemológico* [...] los Estudios Culturales son un punto de avanzada de las ciencias sociales hacia el reconocimiento de otras formas (locales) de conocimiento y para la promoción de un sentido común (una *nueva racionalidad práctica*) en el que participen todas las comunidades interpretativas. [En resumidas cuentas, los Estudios Culturales pueden plantear alternativas para superar el alejamiento, sea por el eurocentrismo o por la especialización excesiva, del conocimiento popular-local que se le achaca a la ideología cientificista].
- 3) *En el ámbito de contenidos temáticos* [...] la cultura que ‘estudian’ los Estudios Culturales tiene menos que ver con los artefactos culturales en sí mismos (textos, obras de arte, mitos, valores, costumbres, etc.) como con los procesos sociales de producción, distribución y recepción de esos artefactos. Es decir, los Estudios Culturales toman como objeto de análisis los *dispositivos* a partir de los cuales se producen, distribuyen y consumen toda una serie de imaginarios que motivan la acción (política, económica, científica, social) del hombre en tiempos de globalización. De igual manera, los Estudios Culturales privilegian el modo en que los actores sociales mismos se *apropian* de estos imaginarios y los integran a formas locales de conocimiento (Castro-Gómez, 2002: 176).

Para cerrar este numeral, nos interesaría dejar “claro que los Estudios Culturales no son una nueva disciplina, sino un área común de conocimiento que, sin embargo, no

---

<sup>28</sup> En las discusiones epistemológicas actuales transdisciplina no debe confundirse con interdisciplina. Para la diferencia entre ambas consultar: Flores Malagón, Alberto G. (2002). “Disciplinas, transdisciplinas y el dilema holístico” en: Flórez Malagón, Alberto G. y Millán de Benavides, Carmen (editores). *Los desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, pp. 128-154.

constituye un simple *agregado* de contenidos y metodologías ya planteados por las disciplinas tradicionales” (Castro-Gómez, 2002: 176). Y, si bien todavía no es claro que los Estudios Culturales consumen un “giro hermenéutico” en nuestro saber, a nosotros nos parece que éstos sí han contribuido “a crear puentes entre las diferentes disciplinas de las ciencias sociales; y, entre éstas, y los saberes locales” (Castro-Gómez, 2002: 176). En el caso particular de América Latina, por saberes locales nos referimos específicamente a la prolífica escuela de crítica social y de crítica literaria que se ha gestado en la región.

### **Culturas híbridas frente al problema de la identidad latinoamericana**

Si el desarrollo ha hegemonizado las construcciones de la teoría social latinoamericana, el tema de la identidad ha sido la gran preocupación de la crítica social y literaria en América Latina. Desde la raza cósmica de Vasconcelos hasta el imaginario Macondo de García Márquez la gran pregunta de los ensayistas y literatos latinoamericanos ha sido la de la identidad latinoamericana<sup>29</sup>. Así, no debería extrañarnos que el antecedente directo más importante de los Estudios Culturales latinoamericanos, los cuales han concedido una importancia considerable al tema de la identidad, haya provenido de la crítica literaria. Tal como señala el crítico Friedhelm Schmidt-Welle “la teoría cultural latinoamericana parte en muchos casos de la crítica literaria y aplica los conceptos y nociones de ella a la cultura en general” (Schmidt-Welle, 2006: 205).

En esta línea, el trabajo de Ángel Rama, al extender sus ideas de crítica literaria a las sociedades latinoamericanas, es una de los referentes más importantes de los Estudios Culturales en la región. Si bien el crítico uruguayo introdujo ya, en sus primeros textos, conceptos interesantes, como el de transculturación, al debate de la región, no fue hasta la publicación póstuma de *La ciudad letrada* en 1984 que nos encontramos con un Rama

en la frontera entre la crítica literaria/cultural y los Estudios Culturales. [Él] combina en este trabajo métodos y conceptos de la crítica literaria, el urbanismo, la sociología y la antropología para diseñar un modelo de la historia cultural latinoamericana que abarca

---

<sup>29</sup> Nos resulta curioso notar que, a diferencia de la América sajona, la región latinoamericana haya optado, hasta alrededor de la primera mitad del siglo XX, por buscar rasgos que la diferencien esencialmente de Occidente. Cabe notar, sin embargo, que en la literatura latinoamericana posboom (Bolaño, Volpi, Fuguet) parecería haber un rechazo explícito a esta preocupación.

tanto la época colonial como la poscolonial y muestra así una de las estructuras que dominan la historia de las sociedades colonizadas hasta bien entrado el siglo XX (Schmidt-Welle, 2006: 214).

Más allá de su estilo discursivo, nos interesa destacar que en el pensamiento de Rama, especialmente con su concepto de transculturación, ya se plantean diversas estrategias de integración de los saberes regionales-locales al “discurso [...] de la modernidad cultural” (Schmidt-Welle, 2006: 213). Esta idea influirá decisivamente en los Estudios Culturales latinoamericanos posteriores, especialmente en el concepto de culturas híbridas<sup>30</sup>.

Publicado en 1989, el libro *Culturas Híbridas* de Néstor García Canclini se ha convertido en un texto de consulta casi obligatoria para todo aquel interesado en el estudio de la cultura de América Latina. Discutiblemente insertado en la tradición ensayística de la región, no podemos evitar resaltar la puesta en cuestionamiento del supuesto que dominó el discurso latinoamericanista de la primera mitad del siglo: la hipótesis de una matriz cultural propia de Latinoamérica (Schmidt-Welle, 2006).

América Latina debe estudiarse, según García Canclini, en términos no esencialistas. En este sentido, él considera imposible hablar de una identidad cultural propia en la región, incluso para los sectores populares<sup>31</sup>. Desde su perspectiva, las naciones latinoamericana deben ser interpretadas como el “resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las zonas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales [mediáticas] modernas” (García Canclini, 1989: 71). A partir del concepto de hibridez cultural, el antropólogo argentino pretende dar cuenta del cruce temporal propio de la cultura moderna, cruce en el cual las comunidades indígenas pocas veces fueron construidas independientemente de las políticas modernizadoras, y estas últimas tampoco operaron siempre “mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo” (García Canclini, 1989: 71).

---

<sup>30</sup> Alrededor de los mismos años, los conceptos de heterogeneidad cultural (Cornejo Polar) y el «ethos» barroco (Echeverría) brindaban estrategias de interpretación similares, a la de hibridez cultural, para la identidad latinoamericana.

<sup>31</sup> Durante la primera mitad del siglo XX se divulgó mucho la falsa noción que, mientras las élites importaban los falsos modelos de Occidente, los sectores populares defendían la cultura auténtica de América Latina. Hoy por hoy, los sectores populares consumen más rock, reggaetón y bachata producida en Miami que cumbias, milongas y boleros locales.

Más, para García Canclini, el aporte de la hibridez cultural no es un concepto que se limite a trazar el mapa simbólico de América Latina. En su opinión, se trata de un concepto transcultural que “permite repensar los vínculos entre cultura y poder; [ya que al buscar mediaciones, vías diagonales para gestionar los conflictos,] da a las relaciones culturales un lugar prominente en el desenvolvimiento político” (García Canclini, 1989: 326).

Desde la perspectiva del antropólogo argentino sería erróneo, sin embargo, como pretenden algunas perspectivas sociologizantes, equiparar la politicidad de las culturas híbridas con otros tipos de acción política, llamemos más materiales, desarrolladas en el siglo XX. Consciente de este último hecho, García Canclini prefiere hablar de actuaciones políticas, antes que de acciones políticas. Tal como

cuando no logramos cambiar al gobernante, [y] lo satirizamos en las danzas del carnaval, en [las parodias televisivas], en los grafitis, [...] la subversión de las culturas híbridas no reside en la eficacia puntual de ciertos bienes o mensajes, sino [en poner en evidencia los aspectos oblicuos, simulados y diferidos de cualquier interacción social]” (García Canclini, 1989: 326-327).

De esta manera, con el concepto de culturas Híbridas, concluimos la reconstrucción del marco conceptual de los Estudios Culturales. En los párrafos siguientes, revisamos la manera cómo se han desarrollado estas ideas frente a la problemática del cine latinoamericano.

### **Estudios latinoamericanos sobre cine en los años 90**

En el primer capítulo de nuestra disertación desarrollamos el estudio de dos industrias cinematográficas nacionales, la mexicana y la argentina, tomando como referencia el marco conceptual de la Teoría de la Dependencia. Sin embargo, durante los años 90, en un contexto de posdesarrollo (nacional), estimamos que hubo un rechazo explícito a emprender este tipo de análisis de corte más histórico. En este sentido, compartimos la idea, de Schmidt-Welle, según la cual los Estudios Culturales latinoamericanos se han nutrido mucho más de la crítica literaria para construir la historia de sus temáticas que de la disciplina de la historia cultural (Schmidt-Welle, 2006).

Por otro lado, el sociólogo Christian León, referente actual de los estudios latinoamericanos sobre cine, justifica de la siguiente manera la renuncia a construir la historia del cine latinoamericano: “el cine latinoamericano lejos de ser un relato

acumulativo de hechos, filmes y desarrollos técnicos se caracteriza por la discontinuidad y la ruptura” (León, 2005: 16). Inspirado en el concepto foucaultiano de «formación discursiva», él considera que las investigaciones cinematográficas centradas en el desarrollo nacional habrían invisibilizado formas de enunciación ajenas al sujeto moderno ilustrado. Consecuentemente, nuestra tesis es que a partir de los años 90 los estudios latinoamericanos sobre cine se han ocupado de traer a la palestra aquellos lenguajes cinematográficos, llámense menores, marginales, subalternos, etc., que habrían sido excluidos de las acciones encaminadas a fortalecer las industrias cinematográficas nacionales<sup>32</sup>.

A nuestro modo de ver, los investigadores de los Estudios Culturales latinoamericanos coinciden escuetamente que el nuevo discurso del cine latinoamericano habría respondido a cambios en la producción y exhibición de cine en la región. En este sentido, empezamos analizando, desde la perspectiva de los Estudios Culturales, cuáles han sido los cambios experimentados por las tecnologías cinematográficas durante las últimas décadas. Posteriormente, nos detenemos a exponer cuáles han sido las significaciones diseminadas por este cine llamado de la marginalidad.

### *Producción y exhibición del cine latinoamericano en los años 90*

#### *Producción*

El momento de analizar el cine latinoamericano reciente, el primer hecho que llama la atención es el retiro sustancial del Estado de su financiamiento y producción.

A partir de 1990, [...] los organismos estatales creados para el fomento de la producción cinematográfica, agobiados por la crisis fiscal, [limitaron considerablemente] su acción. [...] En Brasil, Collor de Melo eliminó de un plumazo Embrafilme, una de las empresas estatales de fomento cinematográfico más importantes de América Latina. [En México], mientras tanto, organismos estatales como el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y los Estudios Churubusco Azteca (ECHA) son privados de su presupuesto y finalmente intentan ser vendidos a la empresa privada (León, 2005: 21).

---

<sup>32</sup> León señala que el agotamiento del Nuevo Cine Latinoamericano, el cual compartía las utopías esbozadas al séptimo arte del siglo XX, también habría dado paso al surgimiento del cine de la marginalidad.

No obstante, a pesar del desmantelamiento de los estudios cinematográficos estatales, a partir de mediados de los años 90 la producción cinematográfica latinoamericana ha experimentado un resurgimiento sorpresivo. En 1992, la producción mexicana *Como Agua para Chocolate* “se transforma en un éxito no sólo dentro de su país, sino en la segunda película extranjera más taquillera en los Estados Unidos” (León, 2005: 27). En Brasil, la recordada *Estación Central*, producción de 1998, alcanzó un éxito considerable tanto en el mercado brasileño como en el internacional<sup>33</sup>.

Nos preguntamos, entonces, ¿cómo es posible que el cine latinoamericano haya alcanzado un repunte considerable durante los años 90 sin la intervención de quien había sido su mayor financista durante más de 4 décadas?

Para intentar responder esta pregunta nos basamos en la tesis del crítico cultural norteamericano George Yúdice, según la cual durante las últimas décadas habría tenido lugar una división internacional del trabajo en el campo de la cultura. En su opinión,

las transformaciones operadas por la globalización de la economía, los concomitantes desplazamientos demográficos y sus repercusiones en las políticas nacionales y locales, la expansión y la capitalización de lo simbólico debido a innovaciones tecnológicas en las telecomunicaciones y en la industria del entretenimiento *han realizado el valor de la cultura como recurso* (Yúdice, 2002: 19).

En pocas palabras, no podemos dar cuenta de las transformaciones acaecidas en el mundo globalizado, sin tomar en cuenta el papel que ha jugado la transnacionalización de grandes corporaciones que han basado su rentabilidad en la producción de bienes simbólicos. Como nunca antes, durante las últimas décadas se han formado grandes consorcios, incluso monopolios, orientados a la producción y circulación de música, video, diseño gráfico, etc.

Por supuesto, la industria cinematográfica de América Latina no se ha mantenido ajena a estos procesos. Por el contrario, nosotros somos de la idea que esta última, durante los últimos años, ha sabido sacar múltiples beneficios de la flexibilización y descentralización de la producción cinematográfica mundial. Como parte de la estrategia “para suplementar las decrecientes ganancias domésticas y [...] para aprovechar la internacionalización de los servicios de producción” (Yúdice, 2002:

---

<sup>33</sup> Otras películas latinoamericanas que alcanzaron éxito en los años 90 fueron: *La estrategia del caracol* (Colombia, 1993), *Tango Feroz* (Argentina, 1993), *Fresa y Chocolate* (Cuba, 1993), *Cuestión de Fe* (Bolivia, 1995) (León, 2005).

23), grandes cadenas, principalmente estadounidenses, han trasladado a otras regiones sus estudios y sus salas de cine<sup>34</sup>.

En la división del trabajo cultural operada desde los años 80 del siglo XX, los productores, directores y actores latinoamericanos han aprovechado la cultural local de sus respectivos países para insertarse en el mercado cinematográfico internacional. A su vez las cadenas hollywoodenses, que han trasladado oficinas completas de programación, producción y mercado a algunos países de la región, se han mostrado relativamente abiertas a los rostros e historias «latinas», pues de esta manera han contado con producciones novedosas para vender al público<sup>35</sup>. De esta manera, la cultura latinoamericana se ha potenciado como un recurso para incorporar valor a la industria cinematográfica mundial (Yúdice, 2002).

Mas, el diagnóstico no acaba sin antes analizar la otra cara de la moneda, es decir, sin antes analizar las nuevas tendencias de circulación y exhibición de películas en América Latina. A esta última cuestión dedicamos los siguientes párrafos.

### *Exhibición*

Un hecho destacable de los recientes estudios latinoamericanos sobre cine es que éstos han otorgado una importancia considerable a los procesos de recepción, exhibición y consumo de películas en la región. En el caso de la Teoría de la Dependencia, este aspecto de la actividad cinematográfica fue considerado bastante secundario frente a los procesos productivos de la industria nacional.

Tal como señalamos en el caso de la producción, durante los años 90 la exhibición cinematográfica experimentó un resurgimiento en América Latina<sup>36</sup>. Durante

---

<sup>34</sup> Para el caso de América Latina ha sido fundamental el papel que ha jugado la ciudad de Miami como «centro» de producción cultural. Tal como señala Yúdice, a comienzos de los años 90 las transnacionales musicales SONY y Warner hicieron de esta ciudad su centro de operaciones para el mercado «latino». Posteriormente, a lo largo de la década, todas las «majors» de música y video han instalado ahí sus oficinas centrales para la región, haciendo de Miami el Hollywood «latino» (Yúdice, 2002).

<sup>35</sup> En esta estructura de la industria cinematográfica, Yúdice señala que los derechos de autor juegan un papel primordial en la maximización de las ganancias. En este aspecto, las industrias latinoamericanas todavía estarían en desventaja frente a las industrias norteamericana y europea (Yúdice, 2002)

<sup>36</sup> Cabe notar que la recuperación que notamos de la industria cinematográfica latinoamericana es aplicable únicamente en comparación con los años 80, década en la que ésta vivió su peor crisis. La masificación de la industria, sin embargo, todavía está lejos de las cifras que alcanzó en décadas previas, especialmente entre los años 30 y 50. En términos proporcionales, más latinoamericanos iban al cine en los años 50 que actualmente (Mantecón, 2006).

los años 80, hasta mediados de los años 90, las salas latinoamericanas de cine sufrieron un dramático proceso de expulsión de espectadores. Desde entonces, sin embargo, gracias a políticas de “estabilidad económica, a inversiones transnacionales y a políticas de desregulación, “el negocio de la exhibición cinematográfica se ha recuperado en términos relativos]” (Mantecón, 2006: 318).

Según la investigadora mexicana Ana Mantecón, la recuperación de la exhibición cinematográfica a la que nos referimos ha estado vinculada a la expansión del modelo *multiplex* a lo largo de América Latina. Actualmente, son pocos los países de la región que no han abierto multisalas de cine en los glamorosos centros comerciales (*shoppings*) de sus principales urbes. Vinculadas a grandes cadenas distribuidoras norteamericanas, como Cinemark, Cineplex, Cinépolis (de México), el modelo *multiplex* de exhibición cinematográfica funda

su oferta, por una parte, en el mecanismo de diversificar –dentro de una gama muy limitada de opciones– las alternativas temáticas para el cinéfilo, proyectadas en horarios diversos en salas ubicadas en un mismo complejo cinematográfico. Por otra parte, recurren a la mejoría técnica de las instalaciones: mayor calidad de la imagen y del sonido, así como de los servicios anexos. Se encuentran fundamentalmente en zonas donde la capacidad adquisitiva de los habitantes circundantes va de lo medio a lo alto, de difícil acceso para los que carecen de automóvil o viven lejos de ellas [...] (Mantecón, 2006: 328)

En estos términos, aunque Mantecón considera que la recuperación en términos absolutos del negocio de la exhibición cinematográfica todavía es una tarea pendiente<sup>37</sup>, no cabe duda que este negocio ha sabido encontrar e incluso aumentar sus niveles de rentabilidad en América Latina.

#### *Hacia un cine de la marginalidad*

Una vez que hemos dado un vistazo a las condiciones en las que se desenvuelve el cine latinoamericano actual nos adentramos a analizar las formas de enunciación (el lenguaje cinematográfico) que éste ha proferido desde los años 90. En estos términos, somos partícipes de la hipótesis de Christian León, según la cual desde las últimas dos décadas la producción cinematográfica de la región se articula en una nueva «formación

---

<sup>37</sup> Si durante la mayor parte del siglo XX el cine fue visto como una expresión cultural vinculada a los sectores populares, resulta curioso notar que en la América Latina del siglo XXI son los sectores medios y altos quienes lo consumen de manera casi exclusiva. Los sectores populares, por su parte, han recluso su consumo a la televisión y al video (pirata, de baja y media calidad) (Mantecón, 2006).

discursiva» que permite vislumbrar significados ajenos a la subjetividad de la modernidad ilustrada.

Antes que nada, un punto que nos interesa destacar de los estudios del cine de la marginalidad (subalterno, menor, etc.) es que éstos parten del presupuesto de que el cine puede ser un medio de comunicación legítimo para dar cuenta de la diversidad cultural, del diferente, del 'otro'. Estos estudios consideran que los llamados marginales, los excluidos de las instituciones sociales, pueden ser aprehendidos en su diferencia desde las reglas de enunciación del lenguaje cinematográfico. En este último aspecto se distancian de las posiciones llamadas apocalípticas según las cuales las tecnologías de la información y de la comunicación habrían traído consecuencias nefastas a la producción cultural y a los proyectos emancipatorios de los seres humanos (Adorno y Horkheimer, 1997).

A partir del presupuesto señalado, , conjugado a la muerte del cine de autor<sup>38</sup>, los estudios del cine de la marginalidad argumentan que el medio cinematográfico desde los años 90 ha podido enunciar un cine de la marginalidad desde un punto de vista no burgués (ilustrado) (León, 2002). Él aprecia esta estética en producciones como *Rodrigo D: no futuro* (Colombia, 1990) de Víctor Gaviria, *Ratas, Ratones, Rateros* (Ecuador, 1999) de Sebastián Cordero, *Amores Perros* (México, 2000) de Alejandro González Iñárritu, y *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002) de Fernando Meirelles y Kátia Lund, entre las más conocidas (León, 2005).

Pero, ¿qué contiene o qué debemos esperar al ver una película del cine de la marginalidad? Es decir, ¿en qué consiste la «formación discursiva» que articula el lenguaje cinematográfico del cine de la marginalidad?

Primera escena, y el vértigo nos introduce en la hibridez de las calles de México D.F. Posteriormente, se suceden una serie de acontecimientos en un relato no lineal que nos lleva a las sangrientas peleas de perros de la gran urbe. Sumidos entre la normatividad de la familia y la ilegalidad del negocio clandestino al final del día nos encontramos con la accidentada vida moderna en las ciudades latinoamericanas.

Este fragmento de la película *Amores Perros*, una de las películas latinoamericanas más exitosas de los últimos tiempos, nos sirve para tener una idea de

---

<sup>38</sup> En términos filosóficos esta afirmación se traduciría como la muerte del sujeto (moderno).

lo que León se refiere por cine de la marginalidad<sup>39</sup>. De acuerdo al sociólogo quiteño, por cine de la marginalidad debemos entender a una serie de filmes latinoamericanos producidos en los años 90 que muestran a “[seres tradicionalmente olvidados como las minorías sexuales, los mendigos, los delincuentes, etc.,] como aquello que debe ser invisibilizado para que la sociedad exista. [...]. En este sentido, [León sostiene] que los marginales están excluidos de las instituciones sociales, pero son su [condición de existencia] (León, 2002: 33). Desde una perspectiva que no pretende hacer de ellos ni los seres monstruosos que deben ser corregidos ni los posibles sujetos del cambio social el cine de la marginalidad ha desplazado, según León, “las macro-temáticas vinculadas a los sujetos revolucionarios, los destinos colectivos y la historia nacional hacia temáticas menores de los sujetos marginales, la imposibilidad de futuro, la violencia callejera y la cotidianidad de la gran urbe” (León, 2002: 31).

En estos términos, nos da la sensación que más allá de las innovaciones en el lenguaje cinematográfico de las producciones recientes, León destaca la subversión planteada por los cineastas latinoamericanos al adentrarse en el mundo de los marginales desde una perspectiva alejada de los relatos de la modernidad, tales como nación y pueblo. De esta manera, el gesto político del cine de la marginalidad se articularía no a un proyecto emancipatorio de sociedad, sino mostrando la simulación que supone toda institucionalidad y orden social.

## CONCLUSIONES

Uno de los propósitos de nuestra disertación ha sido mostrar cómo los Estudios Culturales en América Latina se han convertido de un discurso marginal en un referente teórico muy bien posicionado en la institucionalidad universitaria de la región. Por supuesto, la posición privilegiada que actualmente ocupa esta tendencia no ha estado exenta de las feroces críticas provenientes de sus detractores. La tarea principal de nuestras conclusiones será tomar algunas de las críticas a los Estudios Culturales para

---

<sup>39</sup> “«Cine de la marginalidad» diferenciado del «cine marginal» [...], caracterizado por su carácter artesanal y su difusión restringida circuitos contraculturales” (León, 2002: 24).

ver hasta qué punto éstos todavía son una alternativa teórica legítima en América Latina o no.

Antes de ello, sin embargo, nos gustaría ponderar ciertas ideas que hemos desarrollado en los capítulos anteriores para exponer con mayor claridad a qué nos referimos por Teoría de la Dependencia, a qué nos referimos por Estudios Culturales; así como la manera que estos marcos conceptuales se han articulado con los «casos» históricos analizados.

### **El cine periférico de América Latina: de la dependencia a la marginalidad**

En el capítulo de la dependencia la primera idea que nos interesó resaltar fue la relación que las industrias latinoamericanas han tenido con la masiva producción estadounidense. Lo interesante de este punto es que, aunque la injerencia estadounidense no siempre ha sido deliberada, el desarrollo del cine en México y en América Latina no ha sido para nada ajeno al de Hollywood.

En primer lugar, hay una tendencia a la monopolización del mercado latinoamericano por la producción estadounidense (históricamente el promedio debe ser más del 90%). En segundo lugar, es en el consumo simbólico donde la imitación de los patrones de Hollywood se vuelve más evidente. Si bien el contenido de las películas puede tener un aire local, los mariachis mexicanos emulan a los vaqueros cantantes de Hollywood, la estética emblemática de la época de oro está inspirada en el trabajo del fotógrafo Paul Strand, e incluso el éxito de las películas nacionales se basó en la articulación de un «star-system criollo». En tercer lugar, si bien la industria mexicana tuvo un despegue inicial (entre 1935 y 1955) a la larga no logró sostener sus innovaciones tecnológicas y estilísticas, por lo que entre los años 60 y 90 tuvo rendimientos decrecientes. Sus producciones no lograron superar la dependencia y en este sentido han debido recurrir a su cultura popular local para tener una ventaja comparativa en el mercado internacional.

Además, nos resulto esclarecedor encontrar que las relaciones de dependencia no se desarrollan meramente entre los países desarrollados y los países subdesarrollados, sino que estas también se reproducen entre los países subdesarrollados. La época de oro del cine mexicano, por ejemplo, dependió en gran parte de su «extracción del excedente» de la industria argentina. Como hemos visto la declinación de la producción argentina

posibilito que las películas mexicanas se posicionen entre los años 50 y los años 70 en el mercado hispano.

Por supuesto, los actuales detractores de la dependencia critican que esta conceptualización considera que los factores externos intervienen de manera casi-mecánica en los mercados cinematográficos internos. Si bien nos parece una crítica válida, a futuro nos parecería igual de contraproducente concebir que los mercados latinoamericanos se desenvuelvan completamente separados de la influencia de las condiciones de producción del mercado cinematográfico internacional.

Por otro lado, sin embargo, los Estudios Culturales a pesar de aceptar cierta influencia de los presupuestos dependentistas se han erigido como un referente crítico frente a las teorías latinoamericanas del desarrollo. Así, a diferencia de la Teoría de la Dependencia, no están de acuerdo en ver al desarrollo como un fin necesariamente deseable, sino como un discurso de poder centrado en el culto a la ciencia y la tecnología que habría traído consecuencias perjudiciales a la cultura local de la región. Consideramos que estas críticas serían perfectamente aplicables al fortalecimiento de las industrias cinematográficas de los países latinoamericanos.

En estos términos, los Estudios Culturales proponen buscar alternativas al desarrollo en los movimientos sociales (Escobar, 1998), critican a las disciplinas científicas por construir un conocimiento reduccionista, fragmentado y autoritario (Castro-Gómez, 2002) y proponen buscar en la comprensión de la cultura popular la futura participación política (García Canclini, 1989).

Como hemos mostrado, las consecuencias que se desprenden de los presupuestos de los Estudios Culturales son múltiples para los estudios sobre cine de la región. En primer lugar, los estudios históricos han sido reemplazados por análisis del discurso, pues, como dice Christian León, “el cine latinoamericano lejos de ser un relato acumulativo de hechos, filmes y desarrollos técnicos se caracteriza por la discontinuidad y la ruptura” (León, 2005: 16). Hasta cierto punto, esta conceptualización ha permitido ver al cine latinoamericano menos como una industria a ser desarrollada que como una formación discursiva que permite ciertas formas de enunciación e invisibiliza otras. El caso particular del cine de la marginalidad ha surgido en la región como una propuesta de traer a la palestra aquellos lenguajes cinematográficos, llámense menores,

subalternos, etc., que habrían sido excluidos de las acciones encaminadas a fortalecer las industrias cinematográficas nacionales.

En segundo lugar, el desarrollo nacional ha dejado de ser un tema recurrente. Actualmente, los propios realizadores de América Latina se sienten más cómodos con una producción cinematográfica europea o norteamericana que con la censura y la burocracia de los estudios cinematográficos estatales (Yúdice, 2002). En tercer lugar, los horizontes utópicos del cine, vislumbrados por Benjamin y Williams, han tenido que enfrentarse con la expulsión de los sectores populares de las salas cinematográficas. En los complejos Multiplex de América Latina son los sectores medios y altos quienes de manera casi exclusiva todavía asisten a las salas de cine. Los sectores populares, por su parte, se han visto recluido al consumo de la televisión y el video casero (pirata, de baja y media calidad) (Mantecón, 2006).

### **Más allá de la crítica a los Estudios Culturales**

Como el padre que pretende corregir su hijo desviado han sido los defensores de la Economía Política quienes más tinta han dedicado a criticar a los Estudios Culturales. Con esto no queremos decir que la primera sea la única teoría válida para criticar a los segundos<sup>40</sup>. Notamos, sin embargo, en la llamada Economía Política de la comunicación un interés especial por entablar una disputa simbólica con los Estudios Culturales.

Según la Economía Política de la comunicación los Estudios Culturales adolecerían de profundos vacíos epistemológicos. Amparados en su propuesta transdisciplinaria, la Economía Política, más clásica, considera que estos últimos habrían erigido discursos sin mayor fertilidad teórica o política.

Según los teóricos británicos Marjorie Ferguson y Peter Golding, en el discurso de los Estudios Culturales parecería como si “la [institución] social, la fuerza política, la dinámica económica [...] se habrían evaporado a causa del intenso calor del «interrogante textual»” (Ferguson y Golding, 1997: 27). En su opinión, el retiro de las estructuras sociales del análisis de los Estudios Culturales habría ocasionado que su teorización muchas se convirtiera en un ir y venir injustificado de significantes. Para el caso de los Estudios Culturales, «la jerga académica», en lugar de permitir un análisis

---

<sup>40</sup> Para una crítica de los Estudios Culturales desde la Teoría Sistémica ver: Reynoso, Carlos (2000): *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales*. Barcelona: Editorial Gedisa.

más [relevante] y significativo de la realidad social, ha facilitado la frivolidad y la falta de rigurosidad, lo cual con frecuencia se ha traducido en conceptualizaciones confusas y en mezcolanzas de posiciones teóricas incompatibles entre sí (Ferguson y Golding, 1997).

Por otro lado, en términos políticos los Estudios Culturales han pretendido mostrarse como los portavoces de los marginales y excluidos. Sin embargo, debido a su perspectiva celebratoria de la cultura popular, han tendido a asumir que esta última es por sí sola progresista en términos políticos, lo cual históricamente ha probado ser más que discutible. Por supuesto, ello ha traído consecuencias que políticamente deben ser vistas como poco coherentes, como el hecho que muchos teóricos de los llamados estudios subalternos estén en el centro de las más prestigiosas universidades y escuelas de la región (Garnham, 1997).

Frente a estas críticas muchos teóricos de los Estudios Culturales han optado en más de una ocasión por la indiferencia. Por otro lado, debemos reconocer que el eclecticismo de los Estudios Culturales es uno de sus méritos. En este sentido, las múltiples perspectivas de las que se nutren les han permitido cobijar en su seno hasta algunas de las críticas a su proyecto epistemológico.

Eventualmente, los Estudios Culturales también han afrontado el debate teórico y han respondido diciendo que el análisis estructural que sus críticos reclaman trajo consigo teorizaciones demasiado deterministas y reduccionistas de la realidad social. En términos políticos, en cambio, señalan que el hecho de que manejen una perspectiva distinta de la política no significa que de sus estudios hayan dejado de ser políticos. Si partimos del presupuesto que todo es político se pueden encontrar relaciones de subalternidad tanto en las luchas campesinas como en el centro comercial y en las representaciones televisivas<sup>41</sup>.

A nosotros nos da la sensación que la Economía Política de la comunicación tiende a caer en posiciones, propias del marxismo ortodoxo, que a lo largo del siglo XX ya probaron sus limitaciones. Sin embargo, ello no implica que algunas de las críticas que han lanzado contra los Estudios Culturales no sean válidas. En este sentido, nuestra opinión es que los Estudios Culturales sobre cine harían mal si descartan del todo las

---

<sup>41</sup> En este punto, otra alternativa sería reconocer que a la final quizá no todo sea tan político.

perspectivas más estructurales, ya que estas últimas les permitirían articular con mayor rigor su propuesta epistemológica, y traería mejores resultados a su actividad política.

En definitiva nos parece que el discurso de los Estudios Culturales está lejos de haberse superado en América Latina. Creemos que esta afirmación es aplicable a los estudios sobre cine, como también a otros campos de investigación científica. De acuerdo a nuestra disertación ello se debería a distintos factores «históricos» y «estructurales» que no necesariamente responden a una filosofía frívola, como la del posmodernismo, o a las nuevas lógicas de acumulación de capital.

Como hemos visto, la propuesta cultural de autores como Arturo Escobar, Néstor García Canclini y Walter Dignolo tiene sus raíces en procesos económicos y académicos contemporáneos; pero también en una larga línea de reflexión (más informal) sobre la identidad latinoamericana<sup>42</sup>. En este contexto, pensamos que la academia latinoamericana deberá encontrar, para bien o para mal, la manera de convivir durante los próximos años con el discurso antiacadémico de los Estudios Culturales.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1997). *Dialéctica del iluminismo*. México: Editorial Hermes.
- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge (1982). *Cartelera cinematográfica 1940-1949*. México: UNAM.
- Bordwell, David (1995). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.
- Cardoso, Fernando H. y Faletto, Enzo (2005). “Dependencia y Desarrollo en América Latina”. En *La Teoría de la Dependencia*, Ángel María Casas Gragea (editor): pp. 167-182. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.

---

<sup>42</sup> Por otro lado, este hecho plantea serias dudas sobre la gran novedad epistemológica que los Estudios Culturales dicen ser.

- Casas Gragea, Ángel María (2005). Ensayo Introdutorio a *La Teoría de la Dependencia*, Ángel María Casas Gragea (editor): pp. 21-53. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional,
- Castro-Gómez, Santiago (2002). “Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad: reflexiones desde América Latina”. En *Los desafíos de la transdisciplinariedad*, Alberto G. Flórez Malagón, y Carmen Millán de Benavides (editores): pp. 166-186. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Escobar, Arturo (1998). *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Ferguson, Marjorie y Golding Peter (1998). “Los Estudios Culturales en tiempos cambiantes”. Introducción a *Economía Política y Estudios Culturales*, Marjorie Ferguson y Peter Golding (editores.): pp.15-37. Barcelona: Bosch Casa Editorial, S.A.
- Follari, Roberto A. (2004). “Expansión de los Estudios Culturales y su constitución en objetos de estudio”. En *La proliferación de los signos*, Roberto A. Follari (Coord.): pp. 79 – 122. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Furtado, Celso (1979). *Creatividad y Dependencia*. México: Siglo XXI editores.
  - o (1984). “Creatividad cultural y desarrollo dependiente”. En *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Pablo González Casanova (coordinador): pp. 122-129. México: Siglo XXI editores.
  - o (2005). “Subdesarrollo y Dependencia: las conexiones fundamentales”. En *La Teoría de la Dependencia*, Ángel María Casas Gragea (editor): pp. 281-294. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas Híbridas*. México: Editorial Grijalbo.
  - o (1994). “Los Estudios Culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina”. En *Posmodernidad en la periferia*, Hermann Herlinghaus, y Monika Walter (editores): pp. 111-133. Berlín: Editorial Langer Verlag.
- García Riera, Emilio (1986). *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP).
- Garnham, Nicholas (1998). “Economía Política y la práctica de los Estudios Culturales”. En *Economía Política y Estudios Culturales*, Marjorie Ferguson y Peter Golding (editores.): pp. 121-144. Barcelona: Bosch Casa Editorial, S.A.,
- King, John (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Lee, Richard (2002). “La crisis de las estructuras del conocimiento: ¿hacia dónde vamos?”. En *Los desafíos de la transdisciplinariedad*, Alberto G. Flórez Malagón y Carmen Millán de Benavides (editores): pp. 206-215. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- León, Christian (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya-Yala.

- López, Ana (1988). “Argentina 1955-1976, The Film Industry on the margins”. In *The Garden of forking Paths: Argentine Cinema*, John King and Nissa Torrents (Eds.). London: BFL.
- Mantecón, Ana R. (2006). “Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México”. En *El consumo cultural en América Latina*, Guillermo Sunkel (Coord.): pp. 318-341. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Mariátegui, José Carlos (1927). “Indigenismo y Socialismo”. En *El Proceso del Gamonalismo. Boletín de Defensa Indígena*, I, 3 (mar.), José Carlos Mariátegui: pp. 37-39. Perú: Amauta.
- Mattelart, Armand y Neveu, Erik (2004). *Introducción a los Estudios Culturales*. Barcelona: Paidós.
- Ríos, Alicia (2002). “Los Estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina”. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Daniel Mato (Coord.): pp. 247-255. Caracas: CLACSO.
- Pinedo, Javier (2009). “Utopía, política y cultura durante la Unidad Popular: aproximaciones al pensamiento de los largos años 60 en Chile (1958-1973)”. En *Utopía en marcha*, Horacio Cerutti Gulberg y Jussi Pakkasvirta (editores): pp. 307-328. Quito: Abya-Yala.
- Roncagliolo, Rafael (1999). “Las industrias culturales en la videoesfera latinoamericana”. En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Néstor García Canclini y Carlos Moneta (coordinadores): pp. 57-75. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (2006). “Los Estudios Culturales en y sobre América Latina”. En *Historia general de América Latina*, Volumen IX, Estevão De Rezende Martins (director del volumen): pp. 195-223. París: Ediciones Unesco/Editorial Trotta.
- Torres Rojo, Luis Arturo (2004). “La semántica política de Indoamérica, 1918, 1941”. En *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual (siglos XIX y XX)*, Aimer Granados García y Carlos Marichal (compiladores): pp. 207-240. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- Wallerstein, Immanuel (2004). *Las incertidumbres del saber*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Williams, Raymond (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Yúdice, George (2002). “La globalización y la nueva división del trabajo cultural”. En *La (indi)gestión cultural*, Mónica Lacarrieu y Marcelo Álvarez (compiladores): pp. 19-45. Argentina: Ediciones Ciccus-La Crujía,

*Publicaciones en Internet:*

- Sánchez Ruiz, Enrique (2003). “Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico estructural”. *Colección de Babel de la Revista Universidad de Guadalajara* no. 28, disponible en:  
<http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug28/babel28.pdf>, (visitada el 9 de abril de 2010).
- *Clarín* [en línea] (noviembre 19 de 2009). “Las películas argentinas más taquilleras”. Sección cine, disponible en:  
<http://www.clarin.com/diario/2009/11/19/espectaculos/c-02043755.htm>, (visitada el 11 de mayo de 2010).
- *El Universal* [en línea] (marzo 25 de 2008). “Películas mexicanas taquilleras”. Sección espectáculos, disponible en:  
<http://www.eluniversal.com.mx/notas/492434.html>, (visitada el 03 de agosto de 2010).