

Películas de papel Cartografía del estudio del cine de América Latina

por GUSTAVO A. REMEDI | Trinity College | gustavo.remеди@trincoll.edu

também deve desaparecer. Como isto não ocorre, surge uma esquizofrenia entre análise e conteúdo, expressa na demanda insistente de um outro Cinema, que se adeque a nova máquina midiática. Postura que traz um ranço normativo, querendo determinar como o cinema deve ser, ou desaparecer, com o surgimento da televisão, da internet, ou das novas máquinas produtoras de imagens. A visão tecnológica evolucionista, que possui forte presença na universidade brasileira, tem dificuldades em lidar com a evidência da simultaneidade entre novas e antigas mídias que não convergem. Para lidar com esta dificuldade criou-se o conceito de ‘audiovisual’ que expresa, entre outros aspectos, o desejo da redução cinema/mídia. Na realidade, o campo dos Estudos de Cinema tem em seu núcleo a dimensão diacrônica da narrativa cinematográfica, dimensão que realça sua estilística particular. É para esta estilística, e sua história, que se orienta Estudos de Cinema, abrindo-se enquanto campo de conhecimento. ■

Tan importante como hacer cine es hallar el lugar y el momento para reflexionar sistemáticamente acerca de él. Pero al igual que el cine de América Latina, que atraviesa un período de auge, lo que se ha teorizado y escrito también parece haber llegado a un punto de inflexión. Nos proponemos aquí echar luz sobre diversos aspectos del tortuoso devenir del estudio del cine e identificar algunas tareas pendientes, así como un conjunto de nuevos desafíos y riesgos.

No es aquí el lugar para repasar la historia general del cine en América Latina, ni tampoco la del cine producido en cada uno de los países del continente. Diversos autores, bastante establecidos, ya se han encargado de ello (Burns 1975, Chanan 1985, 2004; Burton 1986, Armes 1987, Schumann 1987, Mora 1989, King 1990, Pick 1993, Johnson y Stam 1995, Martin 1997). Sí es preciso señalar que fue en el contexto del surgimiento del cine comprometido de los años 60 y 70 (del llamado Nuevo Cine o Tercer Cine) que también nació, o por lo menos cobró impulso, un “discurso”—teórico, formal, histórico—acerca del cine latinoamericano. También se organizaron centros e institutos dedicados a estos efectos. Fueron los comienzos del pensamiento y el estudio del cine de América Latina.

En su mayoría, fueron los propios cineastas los que por medio de entrevistas, mesas redondas, manifiestos y artículos en revistas culturales, políticas, ocasionalmente de cine (*Cine Cubano*, *Cine del Tercer Mundo*, *Ojo al cine*, *1x1*, *Octubre*, *Cine y Liberación*) reflexionaban y escribían acerca de su arte: de su relación con la sociedad, con los desafíos políticos y culturales del momento, de los temas que debía abordar, del modo de tratarlos, la perspectiva a adoptar, el lenguaje y la técnica cinematográfica, la relación con el público, el problema de la financiación y

distribución. Tal es el caso, por ejemplo, de Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Jorge Sanjinés, García Espinosa, Fernando Birri, Fernando Solanas, Octavio Getino, entre otros. Algunos de sus ensayos más importantes—“La estética del hambre” de Rocha, “La dialéctica del espectador” de Gutiérrez Alea, “Por un cine imperfecto” de García Espinosa, “Un cine junto al pueblo” de Sanjinés, etc.—fueron recopilados y traducidos al inglés (Pick 1978, Chanan 1993, Martin 1997). Burton (1986) recoge, en sus entrevistas, una muestra del pensamiento teórico de estos realizadores.

La mayoría de estos realizadores-ensayistas cursaron diversos tipos de estudios universitarios (derecho, teatro, filosofía, historia, etc.) y experimentaron con diversas disciplinas artísticas (teatro, poesía, música). Eran, no obstante, intelectuales que concebían la cultura y el arte como un instrumento al servicio del cambio político y social. En cuanto a sus “estudios de cine”, la situación fue variada: Gutiérrez Alea, García Espinosa y Fernando Birri estudiaron en el Centro Esperimentale della Cinematografia en Roma. Al volver a Cuba, en 1959, año de la Revolución, García Espinosa participó de la creación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC). A su regreso a Argentina, Birri fundó el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. Patricio Guzmán, por su parte, comenzó en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile pero se graduó en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Sanjinés estudió en Chile y luego dirigió el Instituto de Cine de Bolivia. Los únicos estudios formales de Pereira dos Santos fueron en Derecho, aunque más tarde dictó el primer curso de cine en el Instituto Central de Arte de la Universidad de Brasília y dirigió el Instituto

REMEDI continued...

de Arte y Comunicación Social de la Universidad Federal Fluminense.

En esa tarea de reflexión, discusión y elaboración de un discurso acerca del cine latinoamericano estos realizadores tuvieron por interlocutores a otros intelectuales o críticos que se desempeñaban en periódicos y revistas culturales, a los aficionados al cine nucleados en las cinematecas y los cineclubes (que muchas veces publicaban sus propios boletines y revistas), y por supuesto, a un segmento culto y radicalizado de la clase media—muchos de ellos jóvenes y universitarios—que constituían su público pero que también eran protagonistas de los procesos de cambio social, político y cultural que caracterizaron este acalorado período de la historia. Pese a ello, ni la academia latinoamericana ni la extranjera se interesaron mayormente por el cine en América Latina.

En América Latina, salvo contadísimas excepciones, la preocupación cultural y estética en el medio académico seguía centrada en las *bellas artes* (la literatura, la pintura, la música), con una casi total desatención y desinterés por “la cultura de masas”. La creación de las carreras de periodismo y las escuelas y licenciaturas en comunicación en los 70 y 80—en el contexto de las dictaduras y con intereses ya muy alejados del propósito del cambio social—privilegiarán la prensa escrita, la radio, la televisión, la publicidad. La reflexión sobre el cine siguió girando alrededor de los institutos y escuelas de cine privadas, los cineclubes y alguna revista, que nucleaban a realizadores, críticos (muchos de ellos, autodidactas) y amantes del cine. No es casual que la revista virtual argentina dedicada al cine se llame, precisamente, *El amante*. La revista virtual chilena *La fuga*, no obstante, deja entrever un cambio en el papel social del cine, muy diferente al que

habían imaginado los impulsores del Nuevo Cine.

Distinto fue el panorama en Estados Unidos o Europa donde debido a un mayor desarrollo de la industria de los medios masivos y a un mayor desgaste del tradicional paradigma de las *bellas artes* el estudio del cine se desarrolló en forma más temprana. Ello fue además alimentado y reforzado por la creación de áreas universitarias dedicadas al estudio de la cultura popular, la cultura de masas y los estudios culturales que de la mano de la Escuela de Frankfurt, la de Birmingham o la semiótica francesa (Getino 2002) incentivaron y organizaron el estudio, el análisis y la crítica de lo que unos llamaron “las prácticas culturales de las clases populares” (Williams), la “hegemonía” cultural (Gramsci), “la cultura de masas” (Adorno), el arte mecánicamente reproducido (Benjamin) y “la mitología de la sociedad de consumo” (Barthes).

De todos modos, según López “hasta la década de los 80 era casi imposible encontrar un libro o más de una o dos monografías en idioma inglés dedicadas al cine latinoamericano” (1991). Fue el interés y el compromiso con el proceso político de América Latina (el contexto revolucionario de los 60; las dictaduras militares de los 70, el retorno a la democracia en los 80) lo que motivó a algunos intelectuales en Europa y Estados Unidos a interesarse por el cine en América Latina, y en especial, el modo en que el cine acompaña y se articula con el proceso histórico cultural del continente.

En los 80 y 90, algunos cientistas sociales “latinoamericanistas” (interesados en la historia, la sociedad o la política de América Latina) también descubrieron y se ocuparon del papel que jugaba la cultura y dentro de ella el cine. Lo mismo ocurrió con una parte de la crítica literaria—que se aventuró un

paso más allá de la ciudad letrada—para quienes Gutiérrez Alea, Guzmán, Sanjinés, Rocha, Pereira dos Santos, Solanas y otros autores pasaron a ocupar en el campo del cine el mismo sitio que ocupaban en la literatura los autores del “boom” literario: Carpentier, García Márquez, Rulfo, Onetti, Cortázar. (Uno de los peligros que enfrentan los estudios culturales es, precisamente, caer en la tentación de reemplazar una forma de arte por otra, una vanguardia por otra, traicionando su objetivo de estudiar la cultura más allá de la alta cultura y del arte).

El (nuevo) cine latinoamericano, además, ofrecía una nueva visión y una nueva imagen de la realidad histórica, social y política, sostenida por el carácter iconográfico, indécico, espacial y poético propio de este poderoso medio expresivo. En efecto, aun cuando no fuera del todo nueva, era una imagen más incisiva, “tangible”, legible, memorable, y sobre todo, accesible al gran público, letrado o no. Esto vale tanto para el género documental como para el cine de ficción, que en América Latina, en buena parte, siguió intentando captar y explorar críticamente la realidad histórica, social y cultural.

A la luz de lo anterior, no ha de extrañar que quienes se dedicaron al estudio y enseñanza del cine de América Latina en el mundo anglosajón se formaran y desempeñaran en la intersección de diversas disciplinas y campos: por un lado, los programas de estudios de América Latina, una de las áreas geográfico-culturales de los programas de Estudios Internacionales. Tal es el caso, por ejemplo, de Burton o Shaw. Por otro lado, los estudios del cine y la TV, como en el caso de Chanan, Martin, Pick, López, Burton, Mora, Berg, Buchsbaum, Noriega o Aufderhaide. Y tercero, los estudios literarios, de la cultura popular y los estudios culturales. Tal es el caso de King, Johnson, Foster, Stock, Podalski y un sinnúmero de

autores que han publicado en revistas no especializadas en cine como *Revista Iberoamericana*¹, *Latin American Research Review*², *The Americas*³, o *Journal of Latin American Cultural Studies*⁵. También, en la intersección entre cine e historia, caso de Stevens (1997) o Baugh y Schoenecke (2004), o entre cine y literatura (Podalski, 2002).

Hoy los estudios del cine de América Latina atraviesan por una verdadera explosión pero deben sortear una serie de obstáculos. Para comenzar, la barrera del idioma, la dispersión que caracteriza los escritos sobre el cine y la dificultad para acceder a las publicaciones del otro hemisferio, incluidas las publicaciones virtuales. Segundo, el problema del desigual desarrollo y organización de los estudios latinoamericanos como campo transdisciplinario, tanto en el Sur como en el Norte. Tercero, la distinta evolución del estudio del cine en una y otra región. Cuarto, el problema de la circulación y el acceso a las realizaciones mismas, sobre todo en el marco de una explosión de creación cinematográfica y la coexistencia de al menos tres o cuatro generaciones. Quinto, el riesgo a una nueva mistificación, en donde el cine, en reemplazo de la literatura, y un pequeño número de películas y autores, pasan a tomarse como resumen y condensación de la cultura latinoamericana. Sexto, la emergencia de una nueva generación de estudios del cine, con nuevas preocupaciones y agendas que intenta ir más acá y más allá del Nuevo Cine, pero que enfrenta nuevos desafíos y riesgos.

Además de la dispersión y débil institucionalización del estudio del cine apuntada por diversos autores—y que pronto descubre cualquier investigador—el estudio del cine de América Latina ha generado dos bibliotecas: una en castellano y otra en inglés. Muchos de los estudios

recientes más sistemáticos y de referencia están publicados en inglés. Esto presenta dos obstáculos para acceder a estos trabajos desde América Latina: uno económico y otro lingüístico. Inversamente, se corre el riesgo de prescindir de investigar y acceder a lo que se ha escrito y publicado en América latina, y que debido a la distribución de libros y periódicos, o a los sistemas de compras, no siempre encuentra la forma de llegar hasta el mundo académico, las bibliotecas y el salón de clase. Es posible que algún día internet resuelva parcialmente este problema (*Cineaste* Otoño 2008), pero todavía las bibliotecas y la mayoría de las publicaciones virtuales ni contienen todo lo publicado en castellano ni son de acceso público.⁵

Otro obstáculo a superar es el menor desarrollo de los estudios latinoamericanos como campo transdisciplinario en América Latina. En contraste con el mayor desarrollo institucional de los mismos en el Norte, que nacieron al abrigo del proyecto de los estudios del área, la academia latinoamericana sigue estando mayoritariamente organizada—dividida—en disciplinas y facultades separadas. El estudio de América Latina, por consiguiente, ocurre en forma compartimentada y desigual (dependiendo de cada disciplina) y los centros interdisciplinarios (por ejemplo, para el estudio de América Latina) si es que existen, son incipientes y débiles. Si a ello le sumamos el desinterés histórico por el estudio de la cultura popular, la cultura de masas y el cine en particular, está claro que no ha existido un espacio institucional lo suficientemente apto como para albergar el estudio del cine latinoamericano. Los institutos y escuelas privadas en general también son débiles para consolidarse como usinas de investigación, enseñanza y divulgación, o como referentes de peso a escala continental, a excepción, quizás, de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana. Lo mismo ocurre con las

revistas, en su mayoría de corta de vida. Son escasos los estudios de autor latinoamericano acerca del cine continental como conjunto, y los que hay fueron realizados en el extranjero, caso de Gumucio (1983), Getino (2002, 2006) y Paranaguá (1985, 2003). Distinto es el caso de los estudios de los cines nacionales, acerca de los cuales hoy disponemos de una cuantiosa bibliografía, principalmente acerca de Argentina, Brasil, Cuba y México. (Ver Getino [2002], Elena y Díaz López [2003], Shaw [2003], o las bibliografías en línea de la Universidad de California-Berkeley o el Centro de Información e Investigaciones de la Fundación del nuevo Cine latinoamericano, recién mencionado).

Aparte de los estudios históricos—que predominan—, debido a las carencias económicas, buena parte de la reflexión y el discurso acerca del cine en América Latina hoy gira principalmente en torno a la institucionalidad del cine, las industrias culturales, las formas de apoyar financieramente su producción; de viabilizar—multiplicar—la distribución y exhibición de las películas; de crear fondos, leyes, organizaciones, redes y formas de cooperación con tales fines; o socializar los medios de producción aprovechando la revolución digital. (Getino 2006) Más raros o escasos son los abordajes teóricos, estéticos y de análisis de obras más allá de breves reseñas periodísticas.

Las dificultades económicas también impactan en el terreno estético y de propuesta cinematográfica. Buena parte del cine mexicano, argentino y brasilero es un cine comercial, evasivo y para pasar el tiempo (que, pese a ello, es preciso estudiar). Por su parte, los realizadores y productores artísticamente más ambiciosos estéticamente y socialmente más comprometidos, sin claudicar por completo en su independencia, se ven forzados a optar por obras prolifas y

REMEDI continued...

fácilmente legibles para espectadores y críticos formados en las convenciones estéticas y cinematográficas de los grandes mercados, juegos sutiles pero no muy arriesgados, ejercicios virtuosistas y más de una concesión a las fórmulas de Hollywood a las que el público local ya se ha acostumbrado. Allí radica parte del abandono de la experimentación formal y la búsqueda de nuevos lenguajes propio de los 60 y 70. Cada vez más se recurre a las oportunidades de financiación que ofrece el Primer Mundo, y a las oportunidades de legitimación y promoción que ofrecen los grandes festivales y premios (Cannes, Hollywood) una vez superada la primera etapa: Rotterdam, San Sebastián, La Habana, Toronto o Berlín. Esto no significa que no existan méritos estéticos y diferencias formales y de tratamiento dignas de consideración y estudio siempre que las queramos descubrir, realzar y elevar a su justo plano. La necesidad de interesar y llegar al gran público nacional, de que el espectador local se sienta representado y tenido en cuenta, y a la vez aspirar a una exhibición internacional también ha resultado en no pocos aciertos y aportes en materia de temas y tratamiento formal. Es decir, los nuevos autores no se han conformado simplemente con “contar otras historias con los mismos medios” (el lenguaje de Hollywood) como sugieren Fornet (en Stock 1997 xiii) o Falicov (2007 418).

De lo anterior se desprende que otro de los desafíos que enfrentan los estudios del cine latinoamericano es poder escapar al hechizo—al carácter monumental—del Tercer Cine o el Nuevo Cine en su estado más crudo y radical (de los 60 y 70), y que por su diferencia formal, su carácter experimental, su sofisticación teórica, capturó y hasta monopolizó el interés—y la fantasía política—de los estudios del cine. Wood sostiene que parte de dicha atracción

responde a que la diferencia era más obvia que en obras y estéticas anteriores y posteriores, en las que la diferencia existe pero es más sutil y menos visible “a los ojos extranjeros”. Por ello recomienda usar “un peine más fino” (248). Lo cierto es que como muestran King 1990, Pick 1993, Chanan 2003, y numerosas colecciones recientes (Stock 1997, Stevens 1997, Noriega 2000, Shaw 2003, 2007; Elena y Díaz 2003, Shaw y Dennison 2005, etc.), tanto el “nuevo cine” como el cine emergente se las ingenió para sobrevivir, responder y aportar lo suyo en el marco de los distintos contextos y encrucijadas que le tocó afrontar: dictaduras militares, desilusión tras el retorno de la democracia, colapso del libre mercado, desafíos poscoloniales, lucha contra la discriminación étnica, racial, de género, la burocracia, la violencia, la fractura social y cultural, el drama de la migración y el exilio, la lucha por la memoria, etc. Pese al inmenso poder de las *majors* y las grandes corporaciones que dominan la industria cultural, el cine latinoamericano igual se hizo un lugar como uno de los principales instrumentos formativos de la opinión pública y la identidad cultural.

Al margen de los inconvenientes para acceder a lo que se escribe y publica en los infinitos rincones del continente, otro problema igualmente acuciante es la dificultad para conocer, poder ver y exhibir lo que se está produciendo en los distintos países de América Latina, sobre todo en las últimas décadas, por creadores jóvenes y en otros circuitos y formatos: cortos, documentales, videoclips. Al margen de las películas más fácilmente comercializables y digeribles que hoy conforman el nuevo canon (pongamos por caso, *Como agua para chocolate*, *Estación central*, *La historia oficial*, *¿Quién diablos es Juliette?*, *Los diarios de motocicleta*), la inmensa mayoría de las películas que se producen y se ven en

América Latina difícilmente entran en el mercado global o los ámbitos dedicados al estudio del cine, o lo hacen tardíamente. Unas veces esto se debe a problemas de distribución; otras de derechos; a veces porque no tienen subtítulos; otras porque vienen en formatos incompatibles; o porque se apartan demasiado del patrón que fija Hollywood, las distribuidoras y las propias salas de cine. El problema se agrava para las películas no comerciales, los documentales (Burton 1990, Paranaguá y Avellar 2003), los cortometrajes, los videos y las películas en soporte digital, todo lo cual ha crecido exponencialmente de la mano de las movilizaciones sociales y políticas (Aufderheide 2000) y las nuevas tecnologías. Como resultado, el estudio del cine latinoamericano sufre de dos males opuestos: o se basa en un pequeñísimo número de películas que consiguen penetrar el mercado global (pero que no es representativo y quizás sea lo menos interesante), o trata de obras muy importantes y significativas, tanto clásicas como contemporáneas, que más allá del ámbito local, o los conocedores, nadie vio ni verá nunca.

El interés por el cine de América Latina—reemplazante de turno de la literatura, las ciencias sociales u otras humanidades—y su utilización como instrumento para conocer y estudiar la realidad continental también corre el riesgo de crear una nueva clase de mistificación, en la medida que el cine es solamente una forma de representación entre muchas otras y no tiene por qué privilegiarse frente a otras prácticas sociales y discursos simbólicos.

López (2006) y Wood (2008) señalan que uno de los aportes de los estudios de cine más recientes es la preocupación por la historia del cine anterior y posterior al Nuevo Cine: dos continentes recién descubiertos. También, un interés por combinar el estudio histórico o

institucional—más frecuentado en América Latina—con los análisis textuales más característicos de la crítica europea y norteamericana (Wood 255).

Wood y Page (2005) advierten, no obstante, el peligro de subordinar el estudio del cine latinoamericano a los imperativos y debates teóricos del Primer Mundo perdiendo de vista aquello que queda fuera de “la mirada extranjera” o los intereses, agendas y fantasías de la crítica (Willemen 2006). Tal la tentación de estudiar el cine latinoamericano desde marcos teóricos post-nacionalistas y post-políticos bajo la influencia de una vaga idea de “globalización”—mar de los sargazos en que ha naufragado parte de la crítica literaria—quitándolo de su contexto, desligándolo de procesos sociales y culturales nacionales, o no tomando en cuenta el modo en que los autores—o las distintas coyunturas y espacios culturales—modifican e imprimen su sello a los lenguajes, convenciones y géneros cinematográficos.

Notas

¹ Ver, por ejemplo, Geoffrey Kantaris, “El cine urbano y la tercera violencia en Colombia”, *Revista Iberoamericana* LXXIV 223 (Abril-Junio 2008), o el número especial dirigido por Podalsky (2002).

² Ver, por ejemplo, Virginia Higginbotham, “Fast Frames: Insights into Mexican, Latin American, and Brazilian Cinema” *LARR* 40, 3 (2005); Gustavo Subero, “Fear of the Trannies: On the Filmic Phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema”, *LARR* 43, 2 (2008); Paul Schroeder “Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics” *LARR* 43, 3 (2008); o Virginia Gibbs (1992).

³ Ver el número especial sobre “Latin American Film History” dirigido por Ana M. López (2006).

⁴ Pienso, por ejemplo, en los trabajos de Joanna Page (2005), sobre la relación entre cine y nación; Luis Martín Cabrera y Daniel Noemi Voionmaa sobre *Machuca*; de Richard Gordon sobre *La última cena* y *Chico Rei*; de Deborah Martin sobre *¿Quién diablos es Juliette?*; de James Cisneros sobre Patricio Guzmán y Raúl Ruiz; de Ignacio Sánchez Prado sobre *Amores perros*, publicados en 2006 y 2007.

⁵ *Cahiers du Cinema, Close Up, Film Quarterly, Framework, Quarterly Review of Film & Video, Screen, Sight and Sound, 24 Images*, etc., están disponibles en internet pero salvo excepciones (*Jump Cut, Cineaste*) se llega a ellas mediante bibliotecas y bases de datos privadas o el pago de una suscripción.

Fuentes bibliográficas

Patricia Aufderheide, “Cinema” [From the Silent Film to 1990], *Encyclopedia of Latin American History & Culture*, 2nd Edition (2008), 413-9.

_____, “Grassroots Video in Latin America”, en Chon Noriega, *Visible Nations...* (2000), 219-238.

Scott L. Baugh y Michael K. Schoenecke, Eds. “Special Issue: Latin American Film”, *Film & History* 34 1-2 (2004).

Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

Jonathan Buchsbaum. *Cinema and the Sandinistas*. Austin: University of Texas Press, 2003.

Bradford Burns. *Latin American Cinema: Film and history*. Los Angeles: UCLA Latin American Center / University of California, 1975.

Julianne Burton, *Cinema and social change in Latin America: Conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.

_____, ed. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

Michael Chanan, *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota, 2003.

María Lourdes Cortés, *La pantalla rota: Cien años de cine en Centroamérica*. México: Tauros, 2003.

Alberto Elena y Marina Díaz López, eds. *The Cinema of Latin America*. London: Mayflower, 2003.

_____, *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Tamara Falicov, “Cinema” [Since 1990], *Encyclopedia of Latin American History & Culture*, 2nd Edition (2008), 419-23.

Octavio Getino, *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. Costa Rica: Editorial Veritas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba), 2006.

_____, y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Altamira, 2002.

Virginia Gibbs, “Latin American Film” (Review Article), *Latin American Research Review* 27, 3 (1992), 203-215.

Alfonso Gumucio Dagrón, *Cine, censura y exilio en América Latina*. México: Stunam-Cimca, 1983

Virginia Higginbotham, “Fast frames: Insights into Mexican, Latin American, and Brazilian Cinema” (Review Essay) *Latin American Research Review* 40, 3 (October 2005) 273-82.

Randal Johnson y Robert Stam, eds. *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

John King, *Magical Reels: A history of Cinema in Latin America*. New York: Verso 1990.

REMEDI continued...

John King, Ana M. López y Manuel Alvarado, *Mediating two worlds: Cinematic encounters of the Americas*. London: BFI, 1993.

Ana M. López, "The State of Things: New Directions in Latin American Film History", *The Americas. A Quarterly Review of Inter-American Cultural History* 63, 2 (October 2006).

_____, "Setting Up the Stage: A Decade of Latin American Film Scholarship", *Quarterly Review of Film and Video* 12, 1-3 (1991), 239-260.

Michael T. Martin, ed. *The New Latin American Cinema*, 2 Vols. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

Carl Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson, NC: McFarland, 2005.

Lucía Nagib, *The New Brazilian Cinema*. London and New York: Taurus, 2003.

Andrea Noble. *Mexican National Cinema*. London and New York: Routledge, 2005.

Chon Noriega, ed. *Visible Nations. Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Paulo Antonio Paranaguá, *Cinema na América latina*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1985.

_____. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____ y José Carlos Avellar, *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Laura Podalsky, ed., "Literatura y cine en América Latina", Special Issue of *Revista Iberoamericana* LXVIII, 199 (Abril-Junio 2002).

Cynthia Ramsey, "Third Cinema in Latin America. Critical Theory in Recent Works", *Latin American Research Review* 23, 1 (1988): 266-75.

Deborah Shaw, ed. *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2007.

_____, *Contemporary Cinema of Latin America: Ten Key Films*. New York: Continuum, 2003.

Lisa Shaw y Stephanie Dennison, eds. *Latin American cinema: Essays on Modernity, gender and national identity*. Jefferson, NC y Londres: McFarland, 2005.

Anne Marie Stock, *Framing Latin American Cinema. Contemporary critical perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Peter Schumann, *Historia del cine latinoamericano* (Trad. Oscar Zambrano). Buenos Aires: Cine Libre/Editorial Legasa, 1987.

Donald F. Stevens, *Based on a True Story. Latin American History at the Movies*. Wilmington, Del.: SR Books, 1997.

David M. J. Wood, "With Foreign Eyes: English-Language Criticism in Latin America", *Journal of Latin American Cultural Studies* 17, 2 (August 2008) 245-259. ■