Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico

Editado por

Robin Lefere (*Université libre de Bruxelles*)

Nadia Lie (*Katholieke Universiteit Leuven*)

BRILL
RODOPI

LEIDEN | BOSTON

Índice general

Lista de figuras VII

Fichas biobibliográficas de los autores VIII

Preliminares

Introducción al volumen 3

Robin Lefere y Nadia Lie

1 Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto 17

Nadia Lie

PARTE 1

Modos de producción y de distribución

2 Navegar por el frío mar Atlántico 39

Marina Díaz López

3 Almodóvar en la frontera: El Deseo y la estética de las coproducciones transnacionales 53

Marvin D'Lugo

4 Un impulso transnacional al cine latinoamericano de festivales 72

Minerva Campos

5 El BAFICI como ventana al mundo del cine argentino 82

Sergio Wolf

PARTE 2

Directores

6 Buñuel y Saura, ¿directores “transnacionales”? 89

Robin Lefere

- 7 **Lo transnacional como expresión de cuestionamientos identitarios en los documentales de Edgardo Cozarinsky y Alberto Yaccellini** 104
 Pablo Piedras
- 8 ***La vida secreta de las palabras* (2005) de Isabel Coixet** 119
 Pietsie Feenstra
- 9 **Multilingüismo y subtitulación: la (in) comunicación en *Babel*** 137
 An Van Hecke

PARTE 3

Modos narrativos: géneros y temas

- 10 ***Travelling Cinema* – La *road movie* latinoamericana en el contexto global** 159
 Verena Berger
- 11 **El discurso espacial de la *road movie* en América Latina** 179
 Michael Chanan
- 12 **La infancia entre nación y *transnación* en varias películas coproducidas del cine hispanoamericano contemporáneo** 186
 Sophie Dufays
- 13 **Cine *queer* latinoamericano y las coproducciones europeas** 202
 Deborah Shaw

- Índice 221

Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto

Nadia Lie

KU Leuven

Resumen

Esta contribución propone una orientación teórica en el debate acerca de la transnacionalidad del cine. El primer apartado ofrece un deslinde de lo transnacional como concepto teórico general; el segundo brinda una visión de conjunto de sus usos en los estudios del cine, y del cine hispánico en particular.

En los últimos años, el concepto de lo transnacional se ha convertido en uno de los términos más presentes, pero también más imprecisos en el área de las ciencias humanas. Esta vaguedad terminológica se debe en primer lugar a su genealogía interdisciplinaria. Originalmente introducido desde el área de la politología, el concepto no tardó en ganar terreno en la sociología, la geografía, la historiografía y hasta la teología. También los estudios de la cultura y del arte han proclamado abiertamente una ‘vuelta transnacional’ en su ámbito. No es difícil entender que este uso abundante y multidisciplinario haya llevado a una inflación semántica del término y de ahí a una reducción de su potencial analítico. Las distinciones terminológicas suplementarias, aportadas recientemente por algunos especialistas, destacan con razón la diversidad de formas que asume lo transnacional, pero no resuelven el problema de fondo: el que lo transnacional como categoría siga generalmente sin definirse en los artículos que lo reivindican como enfoque. Por esta razón, este artículo propone un repaso estructurado de la bibliografía sobre el tema¹. El primer apartado ofrece un deslinde de lo transnacional como concepto teórico general; el segundo brinda una visión de conjunto de sus usos con respecto al cine, y al cine hispánico en particular.

1 Quizás uno de los obstáculos en el diálogo sobre lo transnacional entre hispanistas y latino-americanistas es el hecho de que la mayoría de las fuentes se haya publicado en inglés. He procurado para cada cita en inglés una traducción al español, la cual se halla además integrada al cuerpo mismo del texto por razones de legibilidad. Salvo mención contraria, todas las traducciones son mías; la versión original se reproduce en las notas a pie de página.

Lo transnacional como concepto teórico

El concepto de lo 'transnacional' aparece en los años setenta en el área de las ciencias políticas como alternativa al concepto de lo 'internacional': mientras los estudios internacionales examinaban los contactos mediados directamente por el Estado-nación (la diplomacia, los convenios, las declaraciones de guerra), los estudios 'transnacionales' dirigían la atención hacia las formas de interacción que escapaban al control del Estado, como las llevadas a cabo por los organismos no gubernamentales (Iriye & Saunier 2009, Vertovec 2009). El interés por las manifestaciones de lo transnacional recibe un gran impulso a partir de los años noventa del siglo pasado, cuando una serie de eventos (sobre todo la caída del muro de Berlín y la aparición de internet) entraña una aceleración en el proceso de la globalización (Appadurai 1996), definida esta última como "la intensificación de la sensación de estar conectados a nivel mundial²." Lo transnacional se presenta entonces como una manifestación clave de la globalización, que recibe la definición siguiente: "el transnacionalismo es una condición en la que, a pesar de las grandes distancias y de la presencia de fronteras internacionales (y de todas las leyes, regulaciones y narrativas nacionales que representan), ciertos tipos de relaciones se han intensificado globalmente y ahora tienen lugar, paradójicamente, en un mundo de actividades que se extiende sobre el planeta al tiempo que es compartido (incluso virtualmente)³."

Según esta definición, lo transnacional remite a una condición histórica específica que se perfila de manera prominente a partir de finales del siglo xx, incluso si sus raíces se remontan al siglo xvi (Jay 2010: 2–3). En esta acepción, es sobre todo el estudio de la sociedad contemporánea el que conforma el paradigma transnacional. Algunos autores aun consideran lo transnacional como sucesor de lo postmoderno, ya que este último se había asociado con el capitalismo tardío (Jameson 1984), mientras que lo transnacional se vincularía más específicamente con la revolución digital, que marca la sociedad postindustrial actual (Ezra & Rowden 2006: 1). Sin embargo, además de referir a un 'objeto' de estudio (es decir, en este caso, a un período, una condición histórica), el paradigma transnacional puede asociarse con una 'perspectiva hermenéutica' particular, la cual se resume de la manera siguiente: "Quizás el núcleo de

2 "the world spanning intensification of interconnectedness" (Vertovec 2009: 54).

3 "transnationalism is a condition in which, despite great distances and notwithstanding the presence of international borders (and all the laws, regulations and national narratives they represent), certain kinds of relationships have been globally intensified and now take place paradoxically in a planet-spanning yet common – however virtual – arena of activity" (Vertovec 2009: 3).

la historiografía transnacional consiste en desafiar la preeminencia hermenéutica del concepto de la nación. Sin perder de vista que las naciones han llegado a ser ‘fuerzas potentes’, el transnacionalismo las concibe simultáneamente como ‘frágiles, construidas, imaginadas’. La historiografía transnacional trata la nación como un fenómeno entre otros muchos fenómenos sociales que merecen estudiarse, antes que como marco del estudio mismo⁴.”

En esta acepción, el paradigma transnacional puede referir también a épocas distintas de la contemporánea, siempre que implique un cuestionamiento a la nación como marco interpretativo. Al mismo tiempo, cabe subrayar que el concepto de la nación sigue estando presente en el enfoque transnacional, por lo cual este paradigma se ha interpretado a veces como un correctivo frente a otro con el que a menudo se confunde: ‘lo posnacional’ (Habermas 2004). Como indica la cita de Seigel, y contrariamente al paradigma ‘posnacional’, los estudios transnacionales reconocen la importancia de la nación como entidad histórica y social, pero apuntan al mismo tiempo a su carácter construido y variable bajo la influencia de fuerzas y tensiones a nivel local y global.

El paradigma transnacional constituye actualmente una fuerte presencia en casi todas las disciplinas de las ciencias humanas y también ha afectado a los estudios de la cultura, del cine y del arte. Así, Paul Jay apunta: “Desde la emergencia de la teoría crítica [*critical theory*] en la década de los setenta, nada ha transformado tanto los estudios literarios y culturales como su abrazo del transnacionalismo. Esta tendencia ha puesto de manifiesto el lado problemático del paradigma nacionalista, tan dominante en estos campos, y también ha transformado la índole de los lugares y localizaciones que estudiamos, dirigiendo nuestra atención a las formas de producción cultural que aparecen en los espacios liminales entre las fronteras reales e imaginadas⁵.” Un aporte temprano pero fundamental a este campo lo constituye el libro *Modernity at Large* (1996), en el que Arjun Appadurai examina la dimensión cultural de la globalización. Su tesis acerca de la omnipresencia de ‘flujos’ (*flows*) en nuestra sociedad – demográficos, financieros, tecnológicos, mediáticos... – y del

4 “Perhaps the core of transnational history is the challenge it poses to the hermeneutic preeminence of nations. Without losing sight of the ‘potent forces’ nations have become, it understands them as ‘fragile, constructed, imagined’. Transnational history treats the nation as one among a range of social phenomena to be studied, rather than the frame of the study itself” (Seigel 2005: 63).

5 “Since the rise of critical theory in the 1970s, nothing has reshaped literary and cultural studies more than its embrace of transnationalism. It has productively complicated the nationalist paradigm long dominant in these fields, transformed the nature of the locations we study, and focused our attention on forms of cultural production that take place in the liminal spaces between real and imagined borders” (Jay 2010: 1).

carácter intrínsecamente caótico de estos movimientos (evocado mediante el concepto de ‘disyuntivos’ (*disjunctive*)) será fundamental para el desarrollo del paradigma transnacional. Explica e.o. el gran interés que muestran los estudios transnacionales por el fenómeno de la movilidad. Si esto los acerca a los estudios de la migración y de la diáspora, cabe advertir que no coinciden con este campo, ya que en principio abarcan todas las formas que asume la movilidad, las virtuales inclusive. Paul Jay (2010: 5) opina que el paradigma transnacional en los estudios literarios ya se anuncia a partir de los años sesenta, cuando una serie de movimientos empiezan a criticar el carácter supuestamente universal de la literatura desde una visión político-histórica de la misma. Esto implica también que las palabras ‘transnacional’ y ‘universal’ no son sinónimas, ya que el primer término presupone una contextualización del objeto cultural, mientras que el segundo lo abstrae de este contexto.

Es importante observar que lo nacional y lo transnacional no constituyen una pareja dicotómica en el paradigma transnacional, sino que su relación se presenta como compleja, y hasta cierto punto mutuamente constitutiva (Higbee and Lim 2010: 12). Así, es perfectamente concebible que un producto ‘nacional’ sea el resultado de fuerzas a nivel global, como lo demuestra el llamado Nuevo Cine Argentino que nació en gran parte de la financiación extranjera (Aguilar 2006: 18–19). Otros especialistas refieren a “la reafirmación hiperbólica de una identidad local” como estrategia de resistencia frente a presiones transnacionales mediante el término de ‘glocalización’, acuñado por Roland Robertson (2002) y aplicado por Pohl y Türschmann al cine español contemporáneo (Pohl & Türschmann 2007: 19). Paul Julian Smith (2012) propone concebir los productos transnacionales del cine latinoamericano contemporáneo mediante una perspectiva deleuziana, que consiste en ver lo nacional y lo global – así como otros aspectos de la obra (su género, su historia, su estilo...) – como varias ‘mesetas’ (*plateaux*) que juntas forman un ‘andamiaje’ (*assemblage*) complejo en movimiento perpetuo. De manera general, el paradigma transnacional va fuertemente marcado por las teorías postestructuralistas, las cuales insisten en la complejidad de las relaciones que estudian, y los procesos de ‘negociación’ (antes que de causalidad y previsibilidad) que implican para sus participantes.

Otra precisión importante concierne a las unidades que se vinculan con el paradigma transnacional. Aunque la idea de lo transnacional se asocia espontáneamente con unidades más grandes que la nación (como Europa, o el Cono Sur), el paradigma puede centrarse también en unidades más pequeñas (Seigel 2005: 63). Diferentes formas de lo local (desde una región particular hasta un barrio específico) participan en la redefinición de lo nacional, en la misma medida en que lo hacen las unidades supranacionales. Por esta razón, el

término ‘transnacional’ rivaliza a veces con el de ‘translocal’, que omite la referencia a la nación (Brickell & Datta 2011).

El objetivo de los estudios transnacionales consiste en examinar cómo se articulan nuevas identidades o formas de pertenencia colectivas en un mundo caracterizado por flujos migratorios y desplazamientos colectivos (Assman 2014)⁶. Un concepto clave en este contexto es el de la red o ‘network’, que conoce un auge notable bajo la forma digital (piénsese en los llamados ‘cyber-communities’), pero que también funciona para concebir las nuevas asociaciones, menos reguladas, entre artistas y creadores de diferentes zonas de América Latina (Yúdice 2004). Al mismo tiempo, estas comunidades también plantean una nueva relación entre la identidad cultural y el lugar geográfico, en el sentido de que los conceptos de ‘identidad’ y de ‘lugar’ tienden a disociarse – una posibilidad que ya se había advertido en las culturas diaspóricas y de migración. La intensificación de la movilidad hace que la transnacionalidad se haya identificado con la aparición de nuevos tipos de lugares, marcados por la figura del tránsito y del movimiento (como los ‘no lugares’ de Augé (1992)), igual que con una condición paradójica: la de estar simultáneamente ‘aquí y allá’, ‘en movimiento y sedentario’ a la vez (Brickell and Datta 2011: 3). La categoría del espacio – concebido como múltiple y dinámico – constituye pues un punto central de atención, igual que el nuevo rol que asumen las metrópolis como ‘ciudades globales’ en el sistema mundial (Sassen 2001). Por otro lado, el impacto de lo transnacional también se advierte en los estudios de la memoria, donde ha generado nuevos términos como ‘memoria viajante’ [travelling memory] (Erl 2011) y ‘memoria multidireccional’ [multidirectional memory] (Rothberg 2009) – dos conceptos que ponen de relieve, respectivamente, el carácter dinámico e intercultural de los recuerdos colectivos.

El paradigma de lo transnacional está en pleno desarrollo. Dos tendencias actuales son la aparición de terminologías específicas para distinguir entre las diferentes formas que asume lo transnacional, por un lado, y la atención hacia el modo en que se arraiga en contextos concretos a pesar de la omnipresencia de flujos y movimientos, por el otro. Otro punto de atención concierne a la dimensión política de lo transnacional: en el mundo policéntrico o descentrado que presupone la transnacionalidad, se han hecho más complejas y quizás menos fáciles de identificar las relaciones de fuerza, que sin embargo siguen presentes (Newman 2010: 4). Cabe mencionar en este contexto la reivindicación

6 “The general challenge of the ‘trans’ is to go beyond national identification, investments and interests and explore new forms of belonging and cultural identification in a world characterized by streams of migration and dispersed and displaced populations with different historical trajectories” (Assman 2014: 547).

de enfoques críticos dentro del paradigma transnacional mediante términos como ‘transnacionalismo crítico’ [critical transnationalism, Higbee & Lim 2010] o ‘transnacionalismo adversativo’ [adversative transnationalism, Frassinelli-Frenkel-Watson 2011]. La atención hacia este aspecto político, igual que hacia otro vinculado con él – de la agencia (*agency*) – constituye un desafío importante para los investigadores actuales de lo transnacional.

El enfoque transnacional en el cine (hispanico)

Varios especialistas argumentan que, en el ámbito del cine, el vínculo con la transnacionalidad es particularmente fuerte. Así, Libia Villazana sostiene que “el cine es intrínsecamente transnacional en el sentido de que puede cruzar fronteras nacionales, tanto física como virtualmente”⁷ y Michael Chanan afirma que “el cine ha sido transnacional desde sus inicios, y su alcance y funcionamiento se hicieron globales desde la década de los treinta”⁸. En tales aserciones, lo transnacional remite a la facultad de cruzar fronteras nacionales y al hecho de involucrar a menudo artistas y técnicos de países diferentes, por lo cual se usa casi como sinónimo de ‘internacional’. Sin embargo, como explicamos más arriba, el concepto teórico de ‘lo transnacional’ se introduce originalmente para establecer una distinción con respecto a ‘lo internacional’, en el sentido de que ‘lo transnacional’ supone un cuestionamiento más radical del concepto del Estado-nación mismo. En el ámbito del cine, este cuestionamiento no sólo afecta a la noción de cine ‘nacional’, sino también a la de ‘cine mundial’ (o ‘world cinema’) con la que los cines hispanicos a menudo se asocian. Más concretamente, el enfoque transnacional en el cine mundial implicaría un abandono de las concepciones binarias y a menudo opuestas entre diferentes cines (nacionales y otros), a favor de un modelo más dinámico y plural. Así, se hubiera llegado a un tipo de cine mundial marcado por ‘el des-centramiento geográfico’, que acaba con la idea de la omnipotencia de Hollywood:

La bibliografía actual sobre la escala transnacional de la circulación cinemática descansa sobre el presupuesto de un descentramiento geopolítico de la disciplina. Las áreas que antes se consideraban como periféricas (a saber, los países menos desarrollados, el llamado ‘Tercer

7 “[c]inema is inherently transnational in the sense that cinema can cross national borders both physically and virtually” (Villazana 2009: 3).

8 “cinema was transnational from the very start, and global in reach and operation by the 1930s” (Chanan 2006: 41).

Mundo') se ven hoy como partes integrantes de la historia del cine. El que la exportación del cine europeo y norteamericano hacia el resto del mundo, desde la época del cine mudo, sólo hubiera generado culturas mediáticas de derivación es una idea hoy superada y reemplazada por la de un modelo dinámico de intercambio cinematográfico, que insiste sobre el diálogo entre cineastas de todas partes del mundo así como sobre la presencia de otros intercambios culturales y políticos en el trasfondo dinámico de estas obras⁹.

Sin duda, la aparición de internet y la emergencia de nuevas tecnologías digitales para hacer películas han facilitado el acceso al mercado global de muchos cineastas antes condenados a la periferia, lo cual parece haber sido particularmente beneficioso para el cine latinoamericano (Shaw 2007; Holmes 2012: 4). Al lado de una presencia más variada de cineastas en el circuito de la producción, se alega que la actitud misma con respecto a Hollywood ha cambiado. En vez de 'imitaciones e influencias', se trataría ahora de 'negociaciones y apropiaciones' con respecto a Hollywood y otros modelos foráneos (Elsaesser 2005: 498). En España, el cine de Almodóvar ejemplifica cómo un lenguaje cinematográfico muy vinculado con una identidad española (hasta el punto de asociarse con 'una marca España' cf. Jordan 2012) se construye simultáneamente a partir de una estilística transnacional (Dapena-D'Lugo-Elena 2013: 38), que contiene guiños intertextuales a precursores norteamericanos. También directores más jóvenes como Alejandro Amenábar o Alexis de la Iglesia destacarían una actitud creativa con respecto a lo que antes se hubiera visto como mera 'americanización' (Pohl & Türschmann 2007: 18). Al mismo tiempo, el cine norteamericano sufrió una transformación a nivel institucional que conllevó nuevas oportunidades para directores de cine alternativos, un fenómeno que explica para Sánchez Prado – junto con otros factores a nivel nacional – la aparición de 'autores globales' en el cine mexicano actual (2014: 158, 160). Otros especialistas avisan contra un tono demasiado eufórico con respecto a lo transnacional, y apuntan a la persistencia de barreras reales en el

9 "Current scholarship on the transnational scale of cinematic circulation now takes for granted a geopolitical decentering of the discipline. Areas once considered peripheral (that is, less developed countries, the so-called Third World) are now seen as integral to the historical development of cinema. The assumption that the export of European and US cinema to the rest of the world, from the silent period onward, inspired only derivative image cultures has been replaced by a dynamic model of cinematic exchange, where filmmakers around the world are known to have been in dialogue with one another's work, and other cultural and political exchanges to form the dynamic context of these dialogues" (Newman 2010: 4).

cine mundial (Page 2009: 9–17) y a las dificultades para los cines transnacionales europeos – como el español – de mantener su autonomía frente a Hollywood (Labanyi & Pavlović 2013: 3). También Deborah Shaw concluye su estudio sobre el cine transnacional de Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón con una observación crítica: “Así, mientras las formulaciones tradicionales del imperialismo cultural se están reescribiendo, nuevas configuraciones del mismo están emergiendo¹⁰.” Las relaciones de fuerza no solamente siguen existiendo en el nuevo mapa mundial del cine (Newman 2010: 7), sino que también aparecen dentro del mundo hispánico mismo. El estudio de Libia Villazana (2009) en torno al programa Ibermedia (1997) demuestra que España sigue ocupando, por razones financieras, un lugar dominante en lo que debería ser una asociación plenamente democrática e igualitaria. También Smith destaca el carácter asimétrico de los acuerdos de colaboración: “mientras gran parte de la producción latinoamericana descansa en financiación española (a menudo canalizada a través de la red televisiva estatal TVE), casi ninguna obra producida en España depende de financiación latinoamericana¹¹.” Al mismo tiempo, la crisis económica que atraviesa España actualmente, y el poder creciente de Brasil quizás anuncien un cambio al respecto (Dennison 2013: 14, 204).

Al lado de inclinarse sobre las relaciones de fuerzas en el mapa descentrado, los investigadores del cine transnacional se han ocupado de la pluralidad de formas en que se manifiesta. Así, se distingue entre una transnacionalidad ‘fuerte’ o más bien ‘débil’ (Hjort 2010: 12–13), según la aparición de aspectos transnacionales en distintos niveles de la obra (producción, distribución, recepción, elenco, historia...). En este sentido, *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) son dos películas transnacionales en cuanto a la producción, pero la primera es ‘fuertemente transnacional’ (ya que fue rodada en diferentes países, en diferentes idiomas, con un elenco internacional, sobre un tema transnacional) mientras que la película de Del Toro (que sólo se rodó en España y en español) representaría la variante débil¹². Otra distinción concierne al carácter ‘marcado o no’ de la obra transnacional: si una película dirige la atención de los espectadores

10 “Thus, while traditional formulations of cultural imperialism are being rewritten, new configurations are emerging” (Shaw 2013b: 230).

11 “while a great deal of Latin American production relies on Spanish funding (often funnelled through state television network TVE), little or no production in Spain is dependent on Latin American funding” (Smith 2013: 12).

12 Para un análisis pormenorizado de la dinámica transnacional en estas películas, consúltese *The three amigos...* de Deborah Shaw (2013b: 67–94; 135–158).

explícitamente hacia la transnacionalidad, se la considera como ‘marcada’, mientras que una película que recibe fondos del extranjero sin tematizar lo transnacional, sería ‘no marcada’ (Hjort 2010: 14). Aunque esta distinción parece íntimamente vinculada con la primera (*Babel* manifiesta una transnacionalidad ‘marcada’, mientras *El laberinto del fauno* es ‘no marcada’), Hjort insiste en que las dos distinciones no coinciden: una película fuertemente transnacional puede omitir el aspecto transnacional en su historia misma, mientras que una película débilmente transnacional – y hasta ‘nacional’ – puede poner énfasis en la transnacionalidad como tema; esto último ocurre, por ejemplo, en *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein, 2011), donde la transnacionalidad (la llegada de un chino a un pueblo argentino) es explotada con fines humorísticos en una comedia de consumo más bien local. Otras tipologías propuestas, más detalladas, destacan ante todo la gran variedad bajo la que se presenta la transnacionalidad, y su ambivalencia ideológica¹³. Así, Hjort no duda en tachar de *opportunistic transnationalism* (2010: 19) la práctica de buscar coproductores por razones sólo comerciales, mientras que el *experimental transnationalism* (2010: 26) privilegiaría los valores artísticos de la obra. Para el cine español y latinoamericano resulta de particular interés el concepto de *affinitive transnationalism*, que refiere a la tendencia a comunicar con los que se parecen a nosotros desde un punto de vista étnico, lingüístico, o histórico, y con los que compartimos (o pensamos compartir) valores, prácticas e instituciones (Hjort 2010: 17; Dapena-D’Lugo-Elena 2013: 15, 40)¹⁴. También Deborah Shaw (2013a) propone una serie de subdivisiones. Sus 15 categorías¹⁵ están

- 13 “ora [los fenómenos transnacionales] son determinados por la globalización capitalista, ora ofrecen críticas y prefiguran alternativas con respecto a las fuerzas dominantes” [“at times they are determined by capitalist globalization, at other times they offer a critique and prefigure alternative to dominating force”] (Frassinelli-Frenkel-Watson 2011: 2).
- 14 “Affinitive transnationalism centers on ‘the tendency to communicate with those similar to us’ (Dodd 1998: 178), with similarity typically being understood in terms of ethnicity, partially overlapping or mutually intelligible languages, and a history of interaction giving rise to shared core values, common practices, and comparable institutions.” (Hjort 2010: 17).
- 15 Las 15 categorías de Shaw son: “modos transnacionales de producción, distribución y estreno; modos transnacionales de narración; cine de globalización; películas con múltiples ubicaciones; cine diaspórico o de exilio; cine e intercambio cultural; influencias transnacionales; aproximaciones críticas transnacionales; prácticas espectatoriales transnacionales; películas transregionales o transcomunitarias; estrellas transnacionales; directores transnacionales; la ética del transnacionalismo; redes de colaboración transnacionales; películas nacionales” [“transnational modes of production, distribution, and exhibition; transnational modes of narration; cinema of globalisation; films with multiple locations; exilic and diasporic filmmaking; film and cultural exchange; transnational

basadas en 7 criterios (prácticas industriales, prácticas laborales, estéticas, temas, aproximaciones, cuestiones éticas, recepción por el público, recepción por la crítica¹⁶) y aportan, con respecto a la tipología de Hjort, por ejemplo la categoría de las ‘estrellas transnacionales’ (que se podría ejemplificar con los nombres de Javier Bardem y Gael García Bernal o – en épocas anteriores – Mario Moreno ‘Cantinflas’¹⁷) y la del ‘cine diaspórico o de exilio’, que se amplía para incluir a directores como Fernando Meirelles y Alfonso Cuarón, que filman en el extranjero y representarían así una forma de ‘exilio económico’ (2013a: 56). En su estudio de la cinematografía de Del Toro, Cuarón y González Iñárritu, Shaw añade además el parámetro de la ‘política de lo transnacional’ (Shaw 2013b: 10): la autoinscripción de estos tres cineastas en el circuito global implicaría asumir “una posición liberal izquierdista”, la cual consistiría en “mantenerse lejos de posturas tanto reaccionarias como radicales en el orden político¹⁸.” De manera general, la categoría de ‘la política de lo transnacional’ se introduce para “dar cuenta de los discursos políticos en los que se insertan textos y paratextos globales, así como la relación entre éstos y las compañías de producción y distribución que aseguran la financiación¹⁹.” Otra manera de relacionar transnacionalidad y política, inspirada en Jean-Luc Nancy, consiste en prestar atención a la manera de cómo los cines latinoamericanos definen la ‘singularidad’ de sus ‘comunidades’ desde una lógica de resistencia a los procesos de homogeneización (Bermúdez-Barrios 2011: 4–5).

Al mirar los estudios en curso sobre la transnacionalidad en el cine *hispanico*, notamos la predominancia de tres acercamientos. El primero consiste en dirigir la mirada a un aspecto antes descuidado en los estudios del cine: su

influences; transnational critical approaches; transnational viewing practices; transregional or transcommunity films; transnational stars; transnational directors; the ethics of transnationalism; transnational collaborative networks; and national films”] (Shaw 2013a; 2013b: 10).

- 16 “industrial practices, working practices, aesthetics, themes and approaches, audience reception, ethical questions, and critical reception” (Shaw 2013a: 51).
- 17 “Este actor, que representaba el arquetipo muy mexicano del ‘pelado’ (...), logró popularizarse en todos los países hispanoparlantes y triunfó ante las más diversas audiencias” (Castro Ricalde & McKee Irwin 2011: 45). Véase al respecto también el apartado ‘Transnational Spanish Stars’ en Pavlović-Perriam-Triana (2013: 339).
- 18 “These broadly fit into a liberal leftist position, which eschews both reactionary and radical political positionings” (Shaw 2013b: 228).
- 19 “[another category, ‘the politics of the transnational’, needed] to address the political discourses into which global texts and paratexts are inserted, and the relationship between these and the production and distribution companies that provide the finance” (Shaw 2013: 10).

dimensión material (es decir: su existencia como objeto de producción, de distribución y de circulación en un mercado). Según Libia Villazana, “la práctica cinematográfica más asociada al transnacionalismo es la coproducción internacional, ya que implica intercambios estéticos y comerciales permanentes entre los países involucrados²⁰.” Cabe apuntar que las coproducciones filmicas involucran “una dinámica cultural que trasciende con creces las tipologías de colaboración transnacional basadas en porcentajes”²¹ ya que a menudo dan expresión al *affinitive transnationalism* mencionado más arriba²². El potencial de un amplio mercado de países hispanohablantes, unido e.o. por el uso de una lengua común, se descubrió pronto, por lo cual las coproducciones son, para el cine hispánico, un fenómeno no solamente importante sino también de una longevidad llamativa en comparación con otros países europeos²³. En los años noventa, sin embargo, se observa un incremento notable de coproducciones, no solamente dentro del mundo hispánico, sino también en otros países. Si bien la fundación del organismo *Ibermedia* en 1997 da un gran impulso a la

20 “the cinematic practice that has been very closely related to, and fundamentally concerned with, transnationalism is international film co-production, since it involves constant aesthetic and commercial exchange between the countries involved” (Villazana 2009: 3).

21 “[what is involved is] a cultural dynamic that goes well beyond typologies of transnational collaboration based on percentage formulas” (Dapena-D’Lugo-Elena 2013: 15).

22 *Ibidem*.

23 Según Perriam-Santaolalla-Evans (2007: 3), el interés por las coproducciones hispánicas ya se nota a partir de los años treinta, con el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en Madrid en 1931, y se mantiene en los primeros años del franquismo, sobre todo con respecto a México (con estrellas como Jorge Negrete, Carmen Sevilla y Dolores del Río). Para McKee Irwin & Castro Ricalde (2013: 10) fue sobre todo la aparición de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) la que reveló al mundo cinematográfico el potencial que tenían para el marketing internacional las películas en lengua española. Amanda Holmes (2012: 2–3) se refiere a 1948 – año del Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano (Madrid) – como otro momento clave para el impulso a las colaboraciones transnacionales hispánicas, y alude también al impacto sobre las coproducciones del cambio de política franquista con respecto a capitales extranjeros a partir de 1965 (Holmes 2012: 2–3), que llevó a una “época dorada de coproducciones populares” [Golden Age of Popular Coproductions] (Dapena-D’Lugo-Elena 2013: 26). Marvin D’Lugo (2008) señala la importancia de la década de los ochenta como inicio de la vuelta a la coproducción dentro del mundo hispánico, bajo la influencia de una crisis económica que pone a los cines nacionales en condiciones cada vez más precarias. Observa además la emergencia de un “cine español transnacional de alta calidad [high-quality transnational Spanish cinema]” en este circuito, antes dominado por coproducciones populares (Dapena-D’Lugo-Elena 2013: 28). Para un repaso histórico detallado de las coproducciones españolas, véase Dapena-D’Lugo-Elena (2013: 17–30).

colaboración entre España, Portugal y América Latina, tanto España como América Latina descubren paralelamente una ruta europea de financiación que trasciende lo hispánico. En el caso de España desempeña un papel decisivo el impulso que la Unión Europea quiere dar a la promoción de una identidad europea mediante programas como Media Plus y Euroimages, con un éxito sorprendente: ya en el año 2006, el número de coproducciones entre España y otros países europeos supera el que concierne a países latinoamericanos (Perriam-Santaolalla-Evans 2007: 6). En cuanto a América Latina, el descubrimiento de una ruta europea de financiación, ubicable ante todo en los programas de apoyo a cineastas de los llamados ‘países emergentes’ (como el Fonds Sud en Francia, y la Fundación Hubert Bals en Holanda), fue crucial para la emergencia de una nueva generación de directores de talento, tanto en Argentina (donde ayudó a lanzar ‘el Nuevo Cine Argentino’, Aguilar 2006) como en otros países de América Latina (Hughan 2008; Suárez 2011: 289). Además, la coproducción actual ya no concierne solamente al cine de difusión masiva, sino que también involucra a cineastas activos en el circuito del cine independiente o ‘art house’ (Ruétalo 2008). El examen de la historia y evolución de estas coproducciones – y otros aspectos ‘materiales’, como su presencia en festivales y sus estrategias de ‘penetración’ del mercado internacional (Castro Ricalde & McKee Irwin 2011) – constituye un componente muy importante del enfoque transnacional del cine hispánico.

Un segundo acercamiento, directamente vinculado al primero, concierne al estudio de la construcción identitaria en estas coproducciones, particularmente con respecto a la identidad nacional. Como explica Marvin D’Lugo (2009: 5), la coproducción puede llevar a dos actitudes diferentes frente a lo nacional: bien pierde su especificidad y se borra, bien se redefine con vistas a su incorporación al mercado global. La primera estrategia ha llevado a la identificación de una ‘hispanización’ del cine español, entendida ésta como una apertura del cine de España a temas y motivos relativos a Hispanomérica (Santaolalla 2007: 142). Dos directores ilustrativos de esta tendencia serían Manuel Gutiérrez Aragón (*Cosas que dejé en La Habana*, 1998) e Iciar Bollain (*También la lluvia*, 2010). Otro concepto fundamental en este contexto es el del ‘Atlántico Hispánico’ (‘The Hispanic Atlantic’), que remite a la aparición de una comunidad hispánica en ambos lados del Atlántico, basada en una serie de valores éticos y culturales compartidos (con un papel central para la música, cf. D’Lugo 2010), y constitutiva de una especie de ‘transnación’²⁴. Marvin

24 “El término ‘transnación’ refiere de manera sintética a la emergencia de una población desterritorializada, constituida por la migración y basada en el reconocimiento de vínculos culturales compartidos, la lengua y las costumbres sociales incluidas. A diferencia de

D'Lugo, que acuña este concepto inspirándose en la noción de 'The Black Atlantic' de Paul Gilroy, así como en la idea de 'reterritorialización' de Néstor García Canclini, explica su concepto con las siguientes palabras:

La noción de un Atlántico Negro o Hispánico se introduce, claro está, para desafiar la sacrosanta categoría de la nación y sus corolarios en la cultura y el cine nacionales. Al mismo tiempo, la idea del Atlántico funciona como una metáfora del movimiento más allá y como una alusión indirecta a los múltiples niveles de migración: de la gente, de los artefactos culturales, y finalmente de las tecnologías audiovisuales, como el cine, que juntos lograron transformar la conciencia espacial, política y cultural de sus públicos receptores²⁵.

Al considerar películas como *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992) o *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1992), ambas películas latinoamericanas coproducidas con España, D'Lugo apunta además al potencial que ofrece la coproducción como medio de reflexión crítica (por su aspecto distanciado) sobre un problema nacional (la dictadura argentina en el primer caso, la represión de los homosexuales en la segunda) (2009: 3–4). Al lado de configuraciones transatlánticas, cabe tener en cuenta también – en el caso del cine latinoamericano – la existencia de un discurso panamericanista, que le permitió al cine mexicano de la época dorada proyectarse a escala continental (Castro Ricalde & McKee Irwin 2011: 53–67); o – en el caso del cine español – la búsqueda de un

'globalización', un término que a menudo se asocia en el contexto latinoamericano con la idea de jerarquías culturales y prejuicios políticos, la 'transnación' afirma el deseo del individuo de identificarse con una comunidad imaginaria en expansión [*an expansive imagined community*], [hecha] de recuerdos culturales compartidos que no se estructuran según la lógica del estado." ["The term 'transnation' is here used as a shorthand for reference to the emergence of a deterritorialized population formed through migration and built on the recognition of common cultural bonds, including language and social customs. Unlike 'globalization', a term which in Latin American contexts often carries the baggage of cultural hierarchies and political prejudices, the 'transnation' affirms the individual's desire for identification with an expansive imagined community of shared cultural remembrances not structured by the logic of the state"] (D'Lugo 2010: 164).

- 25 "The notion of a Black or Hispanic Atlantic is designed, of course, to challenge the sacrosanct category of the nation and its corollaries in national culture and national cinema. But, as well, the idea of the Atlantic is a metaphor for movement across and an opaque allusion to the multiple levels of migration, those of people, of cultural artefacts, and finally of audiovisual technologies like cinema that have transformed the spatial, political and cultural consciousness of their audiences" (D'Lugo 2009: 5).

acercamiento al mundo árabe, que corresponde para Alberto Elena a una forma de *opportunistic transnationalism* (Dapena-D'Lugo-Elena 2013: 45).

En cuanto a la otra estrategia, la de la remodelación de lo nacional con vistas a su explotación en el mercado global, Falicov (2013: 73–78) ha identificado algunas imágenes recurrentes del personaje del español en películas latino-americanas coproducidas por Ibermedia. Así, serían frecuentes los estereotipos del ‘español simpático’ (ej. en *Un lugar en el mundo*, Adolfo Aristarain, 1992), del ‘español anarquista’ (ej. en *La frontera*, Ricardo Larraín, 1991), del ‘español depravado o racista’ (ej. en *El crimen del padre Amaro*, Carlos Carrera, 2002), y del ‘turista español’ (ej. en *Un rey en La Habana*, Alexis Valdés, 2005). En algunos casos, la incorporación obligatoria de actores españoles, impuesta como criterio de subvención, produciría historias bastante artificiales, desembocando en una mezcla poco convincente de elementos culturalmente dispares. Si algunos críticos han alegado el término de “Europudding” para referir despectivamente a las coproducciones europeas, Falicov opina que existe algo parecido en el mundo hispánico:

Antes que de ‘europudding’, se trataría en estas coproducciones de una especie de mole latinoamericano con un poquito de queso manchego. Con otras palabras, algunas películas técnico-artísticas producen la impresión de que se añadió un suplemento artificial cuando los actores españoles no se incorporan bien al guión. Esto constituye una diferencia con respecto a las coproducciones de los años treinta y cuarenta, que incluían actores de muchos países en una configuración híbrida estilo ‘tutti-frutti’, que integraba los bailes y canciones de los países en cuestión²⁶.

Desde un ángulo más positivo, también Amanda Holmes ha observado, al lado de una tendencia “exteriorizada” a la identificación con unidades más grandes que la nación (como el Atlántico Hispánico), otra tendencia, más bien de “introspección” en el cine hispánico transfronterizo (2012: 1). En ésta, se intentaría ante todo comprender identidades subjetivas y colectivas a nivel local, como ilustran *Japón* (Carlos Reygadas, 2000) y *El hombre de al lado* (Gaston Duprat & Mariano Cohn, 2009) – ambas coproducidas.

26 “Rather than a Europudding, co-production might be seen as something akin to a Latin American *mole* with a sprinkling of Spanish *manchego* cheese. In other words, some technical-artistic films have an ‘added-on’ or ‘supplementary’ feel to them when the Spanish actores present do not integrate well into the script. This differs from Spanish-Latin American co-productions of the 1930s and 1940s that included actors from many countries in a hybrid, ‘tutti-frutti’ configuration that incorporated the songs and dances of the respective countries” (Falicov 2013: 72).

El tercer acercamiento, finalmente, concierne al aspecto estético-estilístico de las obras transnacionales. En este contexto, Paul Julian Smith (2012) ha distinguido entre tres tipos de películas transnacionales en el cine latinoamericano: el cine 'de género' (*the genre movie*), el 'éxito de taquilla prestigioso' (*the prestige blockbuster*) y 'la película de festival' (*the festival film*). En los tres casos, se observa una interacción dinámica entre aspectos globales y locales con respecto a la obra, por lo cual él defiende – como se ha dicho más arriba – una concepción deleuziana de estas obras. En el caso de la película de género, Smith apunta a la apropiación creativa de géneros antes considerados como foráneos por los cines 'nacionales'. Como ejemplos se podría referir a la road movie en contexto brasileño y argentino (Brandellero 2013, Lie 2014, Pinazza 2014), o a la relación multifacética de Guillermo del Toro (como director y como 'productor-autor' (Dapena-D'Lugo-Elena 2013: 39)) con el género del horror (Davies-Shaw-Tierney 2014). En cuanto al 'éxito de taquilla prestigioso' – sintomático de la difuminación de fronteras entre 'cine de autor' y 'cine comercial' en el cine transnacional (cf. Shaw 2013b: 7) – Smith alega el ejemplo de *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), ganadora de un premio Oscar, que mira simultáneamente hacia el gran público internacional (mediante una historia reconocible en su 'argentinidad' por sus referencias a la dictadura), y hacia el público local (mediante la presencia de estrellas argentinas como Ricardo Darín, y la incorporación de una historia de amor y de suspense). Finalmente, en cuanto al 'cine de festival', Smith adopta una posición algo provocadora al rechazar la reivindicación por parte de estas películas de una independencia artística total – una idea promocionada también por los organismos de subvención mismos. Si bien es cierto que estas películas no se pueden comparar con las coproducciones internacionales, que suelen imponer restricciones en cuanto al elenco y a los temas (Andermann 2012: 9), las películas cofinanciadas por programas de apoyo a países emergentes también muestran estéticas específicas, y se rigen según Smith de acuerdo a los gustos de un público internacional de cinéfilos, consumidor de lo que podría llamarse un *Global Art House Cinema*²⁷. Algunas de las características compartidas por las películas de festival serían las siguientes: "Usan pocos movimientos de cámara, y tomas de larga duración, sin cortes; cuentan historias ordinarias u oblicuas, a menudo elípticas e inconclusas, y frecuentemente recurren a actores no profesionales, cuyo estilo de actuación limitado les restringe a un estilo sistemáticamente inexpresivo y desprovisto de emoción. Películas de festival a menudo se

27 Este término fue sugerido por Marvin D'Lugo durante el debate sobre la Fundación Hubert Bals, que se celebró en octubre del 2012 en Bruselas en el marco del coloquio internacional organizado por los editores de este volumen.

filman en blanco y negro, y carecen de una música convencional²⁸.” Al mismo tiempo, la poética artística de lo transnacional parece vincularse también con temas predilectos como la errancia y los viajes (Pinazza 2014), con motivos recurrentes como lo intersticial y lo monstruoso (Davies-Shaw-Tierney 2014) y con un lenguaje cinematográfico moderno, a veces calificado como ‘post-classical style’ o ‘intensified continuity’ (Eleftheria Thanouli y David Bordwell citados en Shaw 2013b: 98–99), y caracterizado e.o. por estructuras narrativas de rompecabezas (‘network narratives’; ibídem) y tramas con múltiples protagonistas (Azcona 2010). Estos aspectos merecen una mayor atención en los años venideros, al igual que todo el sector de la creatividad artística, ya que, como recuerda uno de los especialistas en la materia, “el flujo transfronterizo no solamente ha globalizado el mundo de las finanzas, sino también todo el sector de la creatividad misma²⁹.”

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Andermann, Jens. 2012. *New Argentine Cinema*. London-New York: I.B. Tauris.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Assman, Aleida. 2014. ‘Transnational Memories’. En: Lie, Nadia, Kirsten Mahlke & Silvana Mandolessi (eds.), *Transnational Memory in the Hispanic World. With an Afterword by Michael Rothberg*. Número especial de la *European Review* (Cambridge University Press) 22.4 (2014): 546–556.
- Azcona, María del Mar. 2010. *The Multiprotagonist Film*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Brandellero, Sara. 2013. *The Brazilian Road Movie: Journeys of Self-Discovery*. Cardiff: University of Wales Press.
- Brickett, Katherine & Ayona Datta (eds.). 2011. *Translocal Geographies. Spaces, Places, Connections*. Farnham: Ashgate.

28 “They employ little camera movement and extended takes without edits; they tell casual or oblique stories, often elliptical and inconclusive and they often cast non-professionals whose limited range restricts their performance to a consistently blank or affectless acting style. ‘Festival films’ may well be shot in black and white, and will certainly lack a conventional musical score.” (Smith 2012: 72).

29 “the transborder flow has globalized creativity as much as it has finance” (Smith 2012: 74).

- Castro Ricalde, Maricruz & Robert McKee Irwin. 2011. *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Filmoteca de la UNAM.
- Chanan, Michael. 2006. 'Latin-American Cinema: From Underdevelopment to Postmodernism'. En: Dennison, Stephanie & Song Lim (eds.), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower: 38–45.
- Crang, Philip, Peter Jackson & Claire Dwyer. 2004. *Transnational Spaces*. London-New York: Routledge.
- Dapena, Gerard, Marvin D'Lugo & Alberto Elena. 2013. 'Transnational Frameworks'. En: Labanyi, Jo & Tatjana Pavlović (eds.). 2013. *A Companion to Spanish Cinema*. Malden, MA-Oxford: Wiley-Blackwell: 15–49.
- Davies, Ann, Deborah Shaw & Dolores Tierney (eds.). 2014. *The Transnational Fantasies of Guillermo Del Toro*. New York: Palgrave-MacMillan.
- Dennison, Stephanie (ed.). 2013. *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. London: Tamesis Books.
- D'Lugo, Marvin. 2009. 'Across the Hispanic Atlantic: Cinema and its Symbolic Relocations'. En: *Studies in Hispanic Cinemas* 5.1–2 (2009): 3–7.
- . 2010. 'Aural identity, genealogies of sound technologies, and hispanic transnationality on screen'. En: Đurovičová, Nataša & Newman, Kathleen (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge: 160–185.
- Đurovičová, Nataša & Kathleen Newman (eds.). 2010. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge.
- Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Erll, Astrid. 2011. 'Travelling Memory'. En: *Parallax* 17 (4): 4–18.
- Ezra, Elizabeth & Terry Rowden. 2006. 'General introduction: what is transnational cinema?'. En: Ezra, Elizabeth & Terry Rowden (eds.), *Transnational cinema: the film reader*. New York: Routledge: 1–12.
- Falicov, Tamara. 2013. 'Ibero-Latin American Co-productions'. En: Dennison, Stephanie (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. London: Tamesis Books: 67–88.
- Frassinelli, Pier Paolo, Roit Frenkel & David Watson (eds.). 2011. *Traversing Transnationalism. The Horizons of Literary and Cultural Studies*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Habermas, Jürgen & Pensky, Max. 2004. *The Postnational Constellation: Political Essays*. Cambridge: Polity Press.
- Higbee, Will & Song Lim. 2010. 'Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies'. En: *Transnational Cinemas* 1.1 (2010): 7–21.
- Holmes, Amanda. 2012. 'Introduction: Identity Maps of Hispanic Cinema'. En: Id. (ed.), 'Cruzando fronteras e identidades en los cines hispánicos'. Número especial de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 37 (1) (2012 otoño): 1–8.

- Hjort, Mette. 2010. 'On the plurality of cinematic transnationalism'. En: Ďurovičová, Nataša & Kathleen Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge: 12–33.
- Hughan, Ilse. 2008. 'Mientras tanto en la ciudad... La experiencia del Mercado de Coproducción Cinematográfica para proyectos de América Latina'. En: Russo, Eduardo (ed.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós: 431–439.
- Iriye, Akira & Pierre-Yves Saunier (eds.). 2009. *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. Basingstoke: Palgrave.
- Jameson, Fredric. 1984. 'Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism'. En: *New Left Review* 146 (Julio-agosto): 59–92.
- Jay, Paul. 2010. *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jordan, Barry. 2012. 'Beating the Crisis in Spanish Filmmaking: The International Coproduction and the marca España'. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 37.1 (otoño 2012): 87–109.
- Labanyi, Jo & Tatjana Pavlović (eds.). 2013. *A Companion to Spanish Cinema*. Malden, MA-Oxford: Wiley-Blackwell.
- Lie, Nadia. 2014. 'Reverse Migration in Brazilian Transnational Cinema'. En: Cacilda Rêgo & Marcus Brasileiro (eds.), *Migration in Lusophone Cinema*. New York: Palgrave-MacMillan: 131–149.
- , Kirsten Mahlke & Silvana Mandolessi (eds.). 2014. *Transnational Memory in the Hispanic World. With an Afterword by Michael Rothberg*. Número especial de la *European Review* (Cambridge University Press) 22.4 (2014).
- McKee Irwin, Robert & Maricruz Castro Ricalde (eds.). 2013. *Global Mexican Cinema: Its Golden Age. 'El cine mexicano se impone'*. New York-London: Palgrave MacMillan-British Film Institute.
- Newman, Kathleen. 2010. 'Notes on transnational film theory. Decentered subjectivity, decentered capitalism'. En: Ďurovičová, Nataša & Newman, Kathleen (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge: 3–11.
- Page, Joanna. 2009. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Pavlović, Tatjana, Chris Perriam & Nuria Triana Toribio. 2013. 'Stars, Modernity, and Celebrity Culture'. En: Labanyi, Jo & Tatjana Pavlović (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*. Malden, MA-Oxford: Wiley-Blackwell: 319–342.
- Pinazza, Natalia. 2014. *Journeys in Argentine and Brazilian Cinema. Road Films in a Global Era*. New York: Palgrave-MacMillan.
- Robertson, Roland. 2002. 'Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity'. En: Featherstone, Mike, Scott Lash & Roland Robertson (eds.), *Global Modernities* [1995]. London: Sage: 25–44.

- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Ruétalo, Victoria. 2009. 'Border-Crossings and Textual Gaps: A Globalized Mode of Production in *Profundo carmesí* and *Terra estrangeira*'. En: *Studies in Hispanic Cinemas* 5.1 (June 2009): 57–72.
- Sánchez Prado, Ignacio M. 2014. *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema 1988–2012*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Santaolalla, Isabel. 2007. 'La hispanización del cine español'. En: Pohl, Burkhard & Jörg Türschmann (eds.), *Miradas globales: cine español en el cambio del milenio*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert: 141–154.
- , Peter Evans & Chris Perriam. 2007. 'The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas: Editors' Introduction'. En: *Hispanic Research Journal* 8 (1): 3–9.
- Sassen, Saskia. 2001. *The Global City. New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Seigel, Micol. 2005. 'Beyond Compare. Comparative Method after the Transnational Turn'. En: *Radical History Review* 91 (2005): 62–90.
- Shaw, Deborah (ed.). 2007. *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*. New York-London: Rowman and Littlefield.
- . 2013a. 'Deconstructing and reconstructing transnational cinema'. En: Dennison, Stephanie (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. London: Tamesis Books: 47–65.
- . 2013b. *The three amigos. The transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester-New York: Manchester University Press.
- Smith, Paul Julian. 2012. 'Transnational Cinemas: The Cases of Mexico, Argentina and Brazil'. En: Nagib, Lucía, Chris Perriam et Rajinder Dudrah (eds.), *Theorizing World Cinema*. London-New York: Tauris: 63–76.
- . 2013. 'Transnational co-productions and female filmmakers: the cases of Lucrecia Martel and Isabel Coixet'. En: Nair, Parvati & Julián Daniel Gutiérrez Abilla (eds.), *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers. Theory, Practice and Difference*. Manchester-New York: Manchester University Press: 12–24.
- Suárez, Juana. 2011. 'At the Transnational Cross-Roads: Colombian Cinema and its Search for a Film Industry'. En: Bermúdez Barrios, Nayibe, *Latin American Cinemas. Local Views and Transnational Connections*. Calgary: University of Calgary Press: 279–307.
- Vertovec, Steven. 2009. *Transnationalism*. Abingdon-New York: Routledge.
- Villazana, Libia. 2009. *Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America: Programa Ibermedia in Study*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.
- Yúdice, George. 2004. *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*. Durham-London: Duke University Press.