

GLOBALIZACIÓN Y TRANSNACIONALIDAD EN EL CINE: COPRODUCCIONES INTERNACIONALES Y FESTIVALES PARA UN CINE DE ARTE GLOBAL EMERGENTE

Globalization and transnationalism in cinema: international coproductions and film festivals for a new global art cinema

Ana SEDEÑO VALDELLÓS – valdellos@gmail.com
Profesor Contratado Doctor. Universidad de Málaga

BIBLID [(2172-9077)6,2013,285-303]

Fecha de recepción del artículo: 20/05/2013

Fecha de aceptación definitiva: 23/05/2013

1. Introducción: hacia un cine de arte global

Al igual que en el siglo XX se produjeron procesos de migración poblacional desde las periferias hacia los centros territoriales y desde ciertas áreas del globo a otras de economía floreciente (y de ello surgieron conceptos como el cosmopolitismo y la ciudad moderna, acertadamente descritos por George Simmel o Walter Benjamin), ahora son los signos visuales los protagonistas de los flujos de intercambio mundial.

Durante cincuenta años, el cine de arte ha sido una categoría que ha servido de modelo para audiencias, críticos y directores en un contexto alejado de Hollywood. Si durante algunas décadas este se había localizado geográficamente por un lado en formas discursivas de resistencia nombradas bajo el “tercer cine” o bajo determinados nombres de artistas procedentes de zonas no hollywoodienses, la identidad cosmopolita e híbrida de los directores actuales hace necesaria una revisión. La globalización y la distribución transnacional de todo tipo de productos complica el acercamiento a las

categorías o clasificaciones fílmicas, también al cine de autor o cine de arte. En la actualidad, podría hablarse de un nuevo cine de arte global (Galt y Schoonover, 2010) que invoca la acción de nuevos agentes como los tratados que impulsan el crecimiento de las coproducciones multilaterales y los festivales y crítica de calidad, que están transformando sus características narrativas y de puesta en escena.

2. La globalización y sus efectos sobre la producción cultural: el cine transnacional

Hace ya algún tiempo que la globalización viene modificando el paisaje vital de todos los ámbitos humanos. Podrían encontrarse ya indicios de la necesidad de entender los fenómenos culturales, sociales y políticos de forma conjunta en torno al siglo XV, cuando comienzan las conquistas y los descubrimientos territoriales por parte de ciertas potencias europeas y un creciente proceso que daría lugar a la colonización parcial de los continentes asiático, americano y africano, principalmente. Esta visión se afianzó fuertemente durante la última decena del siglo XIX y la primera del siglo XX con la consolidación de las exposiciones universales, la creación de la Sociedad de Naciones, los acuerdos de normalización y la intensificación de las relaciones entre los Estados, cuando no por la Primera Guerra Mundial, prueba de la ampliación de las problemáticas más allá de los límites estatales.

Aparte de circunstancias o hitos históricos, la globalización parece una consecuencia de ciertos rasgos definidores del “imaginario de la modernidad”, conjunto de lógicas y reacciones de las fuerzas imperialistas y colonizadoras que han acompañado al capitalismo en su formación durante los últimos dos siglos y a la de la condición posmoderna a finales del siglo XX.

De esta manera, en su aspecto económico, se ha relacionado el concepto con una creciente concentración de los recursos técnicos y los capitales en manos de macrocorporaciones internacionales. Estas se hacen progresivamente con las funciones reguladoras de los flujos productivos que antes detentaban los estados, que parecen quedar relegados a legitimar, frente a la opinión pública, la desregulación necesaria para que el capital se mueva libremente entre

fronteras. La formación de esta suerte de nueva soberanía internacional ha sido analizada desde una variedad de posicionamientos por teóricos como Giddens, Tomlinson, Harvey o Jameson para desentrañar las intrincadas relaciones que han supuesto la base de la actual crisis económica y en la concepción del núcleo de la democracia en las sociedades occidentales.

Más tarde, ha sido intenso el esfuerzo desde la teoría cultural de los últimos cuarenta años por definir las consecuencias de esta complejidad que supone la globalización. Marshall McLuhan ya hablaba de aldea global como consecuencia de la integración de las tecnologías.

La escuela de Birmingham y la teoría crítica han delatado la manifiesta integración y el contacto de prácticas culturales diversas desde la segunda mitad del siglo XX y su concreción en una cultura de consumo, facilitada por las técnicas publicitarias, iconos y arquetipos mundiales a disposición del éxito de las corporaciones. En un acercamiento espacial a la problemática de lo global, Arjun Appadurai (1990) habla de cinco flujos culturales globales que empujan a que el paisaje cultural global sea cada vez más interactivo: el paisaje étnico, el paisaje tecnológico, el financiero, el mediático y el ideológico, que actuarían como energías para el desarrollo de matrices culturales plurales, fruto de la articulación entre prácticas comunicativas y movimientos sociales. También Henry Giroux y McLaren (1994) se adentran en analizar los cambios epistemológicos del capitalismo y sus efectos sobre las formaciones sociales mediante su concepto de *border pedagogy* (pedagogía fronteriza), incidiendo en esta dimensión espacial.

Por tanto, puede comprobarse cómo el aspecto cultural, el económico y el tecnológico se convierten en las tres vertientes imbricadas en este complejo proceso globalizadores. La creación cultural se ha visto influida por estas nuevas fuerzas de generación de imaginarios colectivos, que para algunos supone una homogeneización genérica de temáticas, formas de representación y narrativas.

La creencia en un cine nacional ha sido una estrategia eficaz con que gran parte de la academia y la crítica han abordado análisis organizados de grupos de films en torno a unas ciertas poéticas de la visualidad. El término les ha permitido afrontar una serie de generalidades acotadas desde el interior de

fronteras o límites estatales:

“Un proceso mitológico, hegemónico, que implica tanto la producción y la asignación de un conjunto particular de significados, y el intento de contener, o prevenir, la proliferación potencial de otros significados. Al mismo tiempo, el concepto de un cine nacional casi siempre se ha movilizó como una estrategia de resistencia cultural (económica), un medio para afirmar la autonomía nacional de cara a la (habitual) dominación internacional de Hollywood”¹ (Higson, 1989, p. 37. Traducción propia)

Sin embargo, esta categoría se encuentra cada vez más difícil de sostener atendiendo al desarrollo de mecanismos de producción, distribución y consumo de películas y contenidos audiovisuales que desoyen estas precondiciones de pertenencia a unidades uninacionales.

El concepto de transnacionalidad en cine, que según Elizabeth Ezra y Terry Rowden “trasciende lo nacional como particularidad cultural autónoma así como (es) una fuerza simbólica poderosa” (Ezra y Rowden, 2006, p.3), supone el reconocimiento del declive de lo nacional como una fuerza o al menos la creciente permeabilidad de las fronteras de estados debido a la aceleración de los flujos globales de capital, de seres humanos y la generalización de tecnologías de producción, transmisión y reproducción de bienes culturales.

Los procesos de transculturación e hibridación de influencias no resultan un fenómeno reciente en la historia del cine. Por el contrario, han sido esenciales en ciertos períodos de la historia de la mayor fábrica de películas, Hollywood:

¹ “A hegemonising, mythologising process, involving both the production and assignation of a particular set of meanings, and the attempt to contain, or prevent the potential proliferation of other meanings. At the same time, the concept of a national cinema has almost invariably been mobilized as a strategy of cultural (economic) resistance; a means of asserting national autonomy in the face of (usually) Hollywood’s International domination”

“El modelo clásico resultó de una amalgama de influencias culturales. La Norteamérica de los años veinte recogía gran cantidad de emigrantes de diferentes culturas especialmente europeas (...). La emigración de origen italiano, alemán, irlandés o polaco influyó también en la creación del estilo de Hollywood. El proceso se intensificará en los años treinta: la incorporación del sonido demandará enormes inversiones y propiciará la emigración a Hollywood de gran cantidad de artistas, técnicos, guionistas y directores de otras cinematografías. Atraídos bien por motivos económicos, bien por motivos ideológicos, escapando del auge de los totalitarismo que desembocarán en la contienda mundial” (Ruiz del Olmo, 2011, p. 66).

Sin embargo, desde hace unos treinta años se vienen intensificando los flujos multidireccionales de producción y distribución y, aunque Hollywood sigue manteniendo cierta hegemonía, ha existido una cierta descolonización en la circulación de símbolos. En la actualidad, Bollywood en la India, por ejemplo, no sólo sobrepasa a Estados Unidos en sus cuotas de producción, sino en el crecimiento de su mercado interior. La profesionalización aumenta la producción de Corea del Sur, China, Filipinas o Tailandia a gran ritmo, mientras estos países contemplan cómo sus propuestas fílmicas son premiadas en festivales internacionales. Por su parte, África se sirve del apoyo francés y de los festivales europeos, y países como Nigeria (y su industria más floreciente, Nollywood) están utilizando sabiamente formas digitales de distribución.

El cine transnacional permite definir la globalización general creciente de la cultura del cine, junto a otros ciertamente propiciados desde objetivos comerciales como *cinema monde* o *World cinema*, cuyo significado depende del lugar del mundo desde donde se hable. En el caso del mundo anglosajón, se refiere a menudo a una etiqueta que describe los films de habla no inglesa, mientras en el resto del continente europeo se trata de proporcionar una identificación sencilla al comprador de cine para las obras que han sido producidas y/o distribuidas ajenas a las corporaciones multinacionales.

Si bien no se ha consolidado aún como una categoría aceptada, cine transnacional parece adecuarse a esta flexibilidad que reclaman nuevos núcleos geográficos de producción audiovisual y problematiza términos anteriores como película nacional y su pretendido antónimo, película extranjera, mucho más si se atiende a fenómenos como los que van a describirse. Por un lado, la creciente relevancia de la coproducción en áreas donde antes ostentaba porcentajes insignificantes, como Estados Unidos (gracias a la proliferación de tratados de libre comercio) permite que circulen películas de países periféricos y de minoritario peso comercial global. En segundo lugar, los festivales internacionales de cine, los comisarios y críticos internacionales están cristalizando un circuito alternativo de exhibición y distribución de películas.

3. La coproducción internacional

La coproducción es uno de los mecanismos actuales por el que el cine se está comportando cada vez más como un circuito interconectado donde se premia la convergencia de medios, la producción multiplataforma y la financiación transnacional. Es innegable que la coproducción es un fenómeno fílmico en expansión, que ha demostrado que el cine es el arte más transnacional a causa de su alta dependencia de las condiciones económicas en que se elabora. Su lógica resulta clara a este respecto: si el capital se ha convertido en un bien que no conoce fronteras estatales, la búsqueda del mismo para la producción de películas debe adaptarse a esta naturaleza.

Los tratados bi o multilaterales de coproducción son acuerdos entre gobiernos nacionales que establecen normas de colaboración para llevar adelante proyectos fílmicos. Por un lado, se establecen los mínimos a cumplir (requisitos de procedencia del personal artístico y técnico, fuentes de financiación...) que hagan posible estos acuerdos sin mermar los intereses de las diferentes partes y, por otro, se asientan ciertas fórmulas políticas de interconexión entre zonas geográficas globales. La coproducción y su intrincado entramado de acuerdos y normativas demuestra las diferentes concepciones políticas y económicas de la producción fílmica y, en relación directa, construye relaciones privilegiadas entre países, avenidos por su afinidad lingüística o zona de influencia. Esto

estaría de acuerdo con ciertas afirmaciones sobre el cine transnacional que ofrece la creación de un territorio virtual y no geográfico: la asunción de que más que cines nacionales, desde los años sesenta y tras la época colonial, existen grandes zonas diferenciadas por diversas filosofías o formas de entender el cine.

Por tanto, no todos los modelos de coproducción dejan entrever similares intereses. Si bien desde el modelo corporativo estadounidense se defiende que lo político y económico deben ir separados amparados en la idea de que los productos audiovisuales siguen sólo leyes económicas propias (las de productos de costes iniciales elevados y pocos gastos de reproducción), desde la Unión Europea y otras zonas como América Latina se profundiza en razones de excepción cultural.

La política de la Unión Europea en torno a este tema se viene desarrollando bajo una mayor tradición pero también de una manera más ambigua, bajo los auspicios de los programas MEDIA y Euroimages y la complejidad de los nuevos incentivos y las plataformas de distribución en red y la normativa de la de Televisión Sin Fronteras. Estos programas, sujetos a transformaciones en sus criterios e inestables en la cuantía de sus fondos, han resultado de todo punto insuficientes para abordar una política de coproducción basada en la excepción cultural, de raigambre claramente francesa. En este sentido, Halle (2010, pp. 306-309) habla de tres tipos de coproducción en la historia del cine europeo de los últimos años. El primer tipo tiene la habilidad de atraer a audiencias porque está basado en obras literarias de calidad, son dirigidas por directores/autores e interpretadas por un elenco de calidad y de procedencia geográfica diversa (internacional). El segundo tipo pone en escena escenarios transnacionales; se basan normalmente en historias de migración y “tematizan los problemas reales de Europa, que crece con las dificultades del contacto cross-cultural, la disparidad económica, la experiencia histórica o la explotación neocolonial” (Halle, 2010, p. 308). Un tercer tipo, según el autor, se disfraza como un producto nacional y no trata el contacto cultural. Halle finaliza con una conclusión que parece ahondar en esta búsqueda de un carácter cultural en la política de coproducción europea, señalando en ésta un mecanismo de colonialismo cultural:

“En la era de la producción cinematográfica transnacional y transcultural, debemos cuestionar nuestras propias presunciones sobre el interior y el exterior, lo nacional y lo no nacional. Las coproducciones que estructuran cada vez más la industria europea del cine contemporáneo no son sólo las transacciones financieras, sino las incursiones a través de culturas que son alimentadas por guiones y escenarios (...). Las películas coproducidas deben contar historias que ofrecen a las audiencias europeas y norteamericanas los cuentos que ya quieren oír (Halle, 2010, p. 317. Traducción propia)².

Naturalmente, este panorama se ha complicado bajo dos circunstancias: la mayor participación norteamericana en este tipo de acuerdos y el crecimiento de la tri y multinacionalidad de las películas (coproducción internacional).

A diferencia de una tradición no necesitada de establecer convenios para soportar los gastos de financiamiento de los productos fílmicos, en estos últimos años se ha incrementado exponencialmente la participación estadounidense en tratados y proyectos de coproducción. El Producers Guild of America (PGA) organizó en junio de 2010 el primer concurso del International Film Co-Production Showcase (CoProShow), conjuntamente con la segunda conferencia anual del Produced By Conference (PBC) en los estudios de Twentieth Century Fox en Los Ángeles. El programa No Borders Internacional Co-production Market perteneciente al Independent Filmmakers Project (IFP) favorece el encuentro de profesionales de la industria de todo el mundo con productores estadounidenses. El International Alliance Program (también dependiente del IFP) está colaborando activamente con otras asociaciones de América Latina, sobre todo, como el Latin American Alliance Programa (LATC),

² “in the era of transnational and transcultural film production, we must question our very presumptions about inside and outsider, national an non-national. The coproductions that increasingly structure the contemporary European film industry are not just financial transactions but excursions across cultures that are fueled by scripts and scenarios (...). The coproduced films must tell stories that offer to European and North American audiences the tales they already want to hear”.

donde viene promoviendo numerosas coproducciones con empresas brasileñas.

Por su parte, la coproducción internacional supone una fórmula de financiación con capital global pero también detenta una transformación en los modos en que se contrata el personal artístico y técnico, tanto que puede hablarse de una nueva categoría de película que “tiene elencos internacionales, son filmadas en varios países y a menudo en varios idiomas y ponen en primer plano el estatus híbrido de sus contextos de producción tanto en su construcción formal como en su contenido narrativo” (Baer y Long, 2004, p. 150).

En definitiva, como apunta Toby Miller, se vuelven evidentes las lógicas contradictorias (según zonas geográficas), ambiguas o no siempre coherentes (según concepciones políticas) y en permanente transformación de la coproducción internacional, como fenómeno en el que se confrontan a menudo diversos intereses:

“En cuanto práctica de colaboración cultural internacional, la coproducción desestabiliza las medidas nacionales de identidad cultural, a la vez que las reinscribe en un lenguaje de tratados que se debate por hallar descriptores nacionales que le ayuden a preservar el valor cultural” (Miller, 2005, p. 118).

4. La crítica y los festivales internacionales de cine

Los festivales de cine de categoría A y los críticos y periodistas en los mismos forman una red que ejerce notables funciones sobre el cine como medio, lenguaje y mercado. Algunas de ellas suponen servir de guía del gusto para el público, reforzar tendencias internacionales o informar sobre novedades. Los festivales tienen una función prospectiva, de descubrimiento de novedades estéticas. En el Festival de Sundance 2011 fue premiado el experimento de narrativa transmedia *Pandemic 1.0*, una historia sobre una alerta sanitaria cuyo mundo narrativo se encuentra fragmentado en diferentes plataformas online y offline y está formado por partes con una narrativa tradicional (en trailers,

teasers...) e interactiva (juegos y vídeos online, videojuegos). La narración transmedia se coloca entre las alternativas más novedosas que aprovecha la posibilidad de las diferentes ventanas y plataformas de disseminación de contenidos para dar respuesta a una audiencia crecientemente fragmentada y atomizada, con un espectador cosmopolita que ha interiorizado la lógica de la movilidad y la multipantalla.

Con la profusión de secciones paralelas, Talent Campus, concursos de guiones y proyectos, los festivales acogen un rol de dinamización del mercado y la creación audiovisual, es decir, que se instituyen en agentes de innovación³.

“La plataforma global que ofrece un festival influye en la atención de una película recibe por la crítica, el público, los otros festivales de cine, compradores, inversionistas, y en última instancia académicos. Festivales ejercen una influencia directa o indirecta en la producción de la película debido a la función que desempeñan en ayudar a una transición de película a partir de las economías locales en el mercado global” (Galt and Schoonover, 2010, p. 267. Traducción propia)⁴.

Además, los festivales tienden cada vez más a establecer vínculos con el tejido cultural local. Los museos o galerías y demás instituciones relacionadas con la cultura en la ciudad utilizan sus espacios para acoger actividades complementarias como conferencias, exposiciones, muestras, encuentros con directores, cuando no incluso congresos para debatir sobre alguna dimensión de la industria (un ejemplo es el congreso sobre crítica en el festival de cine español de Málaga en 2009).

Los festivales de cine internacional funcionan como un circuito, un término que describe bien la manera en que están conectados y la fuerza común que

³ Son ejemplos el Hubert Bals Fund del Festival Internacional de Rotterdam, la Cinéfondation del Festival Internacional de Cannes y el World Cinema Fund de Berlín.

⁴ “The global platform that a festival offers influences the attention a film receives by critics, the public, other festivals, film buyers, investors, and ultimately scholars. Festivals exert a direct or indirect influence on film production because of the role they play in helping a film transition from local economies to the global market”.

ejercen las expectativas de la industria, los creadores y profesionales y el público. A nivel estético, estos macroencuentros cinematográficos contribuyen a un cierto efecto de “generización”, consistente en la atribución de una “generalidad de características” a un cine nacional o clase de películas, tal como si fuesen tipos genéricos. Las ventajas de este procedimiento tienen que ver con la economía de conocimiento de las nuevas prácticas para los espectadores y su asimilación en la corriente de normalidad de los discursos fílmicos. El contexto de la exposición en festivales ofrece a las películas una serie de cualidades percibidas en conjunto, ajenas a otros canales de exhibición. Con otras palabras: agentes fílmicos como los festivales convierten determinadas piezas de arte fílmico en una especie de estilo; su exhibición moviliza fuerzas interesadas en su dirección a un público único en un mercado muy competitivo a nivel global. Este ciclo de novedad e integración, presente en otros fenómenos culturales es una función básica de los festivales.

Estos eventos cinematográficos se construyen sobre un espacio/tiempo artificial donde críticos, programadores y distribuidores establecen relaciones sociales de diversa complejidad. El marco temporal excepcional de festivales ha sido teorizado desde una perspectiva antropológica y sociológica. En “Time Out of Time: Essais on the Festival”, Alessandro Falassi describe cómo “el tiempo del festival se impone como duración autónoma, no tanto para ser percibido y medido en días u horas, sino dividido internamente por lo que ocurre en él de principio a fin” (Falassi, 1987, p. 4). De la misma manera, los festivales se valen de estos tiempos para “agregar valor y establecer agendas” (Elsaesser, 2005; De Valck, 2007).

Dentro de este entramado de relaciones, destacan unos agentes relevantes de transformación en esta concepción del cine como arte transnacional. Los periodistas y críticos postulan y refuerzan nuevas direcciones en tendencias cinemáticas siendo consejeros o jurados de festival; descifran la calidad de obras locales y autorales y validan su aportación a estos ciclos de innovación. El nuevo crítico se convierte en una especie de espectador/receptor ideal y construye la base de la expectativa de una audiencia selecta (los cinéfilos); es un público suficientemente distanciado como para vislumbrar la calidad e innovación de un cine producido para mantenerse al margen de la exhibición

clásica en salas. La generación de toda una categoría de cine arte global, con características del cine de autor y/o independiente, producción transnacional y de circulación minoritaria parece una prueba de cómo los festivales y críticos pueden modificar la trayectoria de films a través de premios o reportes periodísticos.

5. Rasgos distintivos del cine de arte global

En opinión de quien esto escribe este nuevo cine de arte global, consecuencia de las lógicas nuevas de la coproducción internacional y agentes como los festivales internacionales de cine y la nueva crítica podría ser descrito desde dos vertientes.

Por un lado, se encuentra un nuevo tipo de películas, cercanas en construcción al cine de blockbusters o *high concept* films, posibilitadas por notables presupuestos, innovaciones en el sonido y tecnologías digitales, a los que se unen las condiciones concretas de estas coproducciones internacionales, descritas anteriormente.

Según David Bordwell, esta fórmula se han encarnado en ciertas soluciones narrativas, en lo que llama narración posclásica o narrativa network, que tiene sus precedentes en la televisión y películas indies de Spike Lee o Steven Soderberg (*Sexo, mentiras y cintas de vídeo* -*Sex, lies and videotape*-, 1989, por ejemplo). La relevancia de la serialidad en relatos con múltiples personajes y situaciones como *Decálogo* (*Dekalog*, 1989)- de Krystof Kieslowski o el protagonismo creciente de lo que Bordwell llama “objetos en circulación” (movidos por el azar y el cambio de localización de sus dueños), que impelen narraciones basadas en hechos fortuitos o casuales (accidente de tráfico, encuentros imprevistos...) son otras características (Bordwell, 2008) de esta tipología de películas. Paul Kerr (2010) se ha ocupado más tarde de analizar películas que cumplen estas pre-condiciones: en su ensayo sobre *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, plantea que las lógicas de producción deslocalizadas de estos proyectos transnacionales generan textos de estética diversa. Las connotaciones negativas de sus palabras relacionan este tipo de películas con toda una vertiente del cine internacional donde la serialidad, las

sagas, las versiones de películas de éxito procedentes de otras zonas geográficas dominan parte del esfuerzo productivo del aparato hollywoodiense y anglosajón:

“Babel es una película de arte empaquetada internacionalmente, producida por una red global de empresas, con personal con contratos cortos y precarios por un equipo de trabajadores muchos de los cuales son tan desarraigados como el propio Iñárritu, y como consecuencia el film exhibe con precisión el contenido desculturizado y la forma internacional alojada en tales relaciones de producción” (Kerr, 2010, pp. 48-49. Traducción propia)⁵

Wu y Chan (2007) enfatizan la importancia del talento fílmico internacional gestionado a través de agencias de contratación para la emergencia de un cine de menor presupuesto y alta calidad como una precondition para la globalización de este tipo de prácticas y productos culturales.

El espacio urbano parece convertirse en un escenario nuclear de estas películas, donde las historias sobre individuos y objetos en circulación y la búsqueda de la identidad acaparan una buena parte de las narrativas. En estas problemáticas cosmopolitas se hibridan tanto lógicas globales (carácter dinámico y azaroso de las relaciones personales, flexibilidad de opciones vitales...) como determinantes locales (la destrucción del entorno próximo, las transformaciones en las poblaciones indígenas, los problemas laborales). Ruiz del Olmo describe algunas de estas características del cine contemporáneo de naturaleza postclásica:

⁵ “*Babel* is an internationally packaged art film, produced by a global network of companies, staffed on short, casualized contracts by a team of workers many of whom are as deracinated as Iñárritu himself, and the resulting film exhibits precisely the acculturized content and International form accommodated by such a mode and such relations of production”

“la aparición de múltiples protagonistas que participan en diferentes historias en diferentes lugares dentro de la misma película y que narrativamente pueden converger o no. Las relaciones causa-efecto y la continuidad no están aseguradas sino que por el contrario a menudo se explora lo discontinuo. El espacio urbano deja de ser escenario que otorga verosimilitud y continuidad a la historia según los cánones clásicos para adquirir un protagonismo propio enfatizado por una representación que lo significa en su calidad visual, fotográfica y compositiva.” (Ruiz del Olmo, 2011, p. 67).

Por otro lado, Neale (1981, p. 343) señala que a raíz de las fragmentados y transitorios nuevos movimientos de cine de la posguerra surge un género relativamente permanente hacia el que el cine de arte internacional ha comenzado a gravitar, asegurado por un mercado internacional, notoriedad y en general un grado de prestigio cultural y artístico. Hamid Naficy ha propuesto la categoría de “cine transnacional independiente”, combinación de los conceptos de autoría y género, para apuntalar una revisión de esta versión de calidad del cine contemporáneo transnacional. Lo señala como el procedente de “directores del exilio que llegan desde los márgenes de las industrias europeas y norteamericanas, y una categoría específica de cine-escritura, iconografía y autonarración vinculadas a través de temas como la memoria, el deseo, la pérdida y la nostalgia” (Naficy, 1996, p. 121). Con su término “accented cinema” realiza también una tentativa de explicación sobre un género de películas cuya especificidad viene del desplazamiento (diáspora, exilio...) de sus directores y de sus modos artesanales de producción. Con él trata de indicar otra forma en que las condiciones de producción que causan películas con “estilo visual abierto y cerrado, estructura narrativa fragmentada, multilingüe, epistolar, autorreflexiva y yuxtapuesta; personajes perdidos, en cruce; temas subjetivos y temas que implican viajes, identidad y desplazamiento y estructuras históricas, eufóricas, nostálgicas, sinestésicas,

liminales de sentimiento” (Naficy, 2001, p. 4. Traducción propia)⁶.

Por su parte, María Luna (2013) describe las formas de un cine emergente global (Sinclair, 2000) de lo rural-transnacional, caracterizado por una producción y distribución cosmopolita y la ruralidad de sus temáticas: esto resulta una nueva estrategia de distribución similar a la de la etiqueta world-cinema pero está posibilitando aumentar la producción fílmica colombiana, paraguaya o mexicana gracias a la coproducción con países como Holanda, España, Francia o Alemania. En este tipo de cine glocal “la ficción tiende a buscar factores de identificación donde lo particular comunica lo universal” (Luna, 2013, p. 71)

Eleftheria Thanouli (2008) describe la nueva narración postclásica como un diálogo inter-medios, cine contemporáneo de calidad/nuevos medios electrónicos y digitales, de la que surgen obras que se ruedan con capital de varias nacionalidades y se exhiben en museos y galerías de arte. Pueden encontrarse ejemplos de este tipo de narrativa vernácula (Andrew, 2004) en todos los continentes: en Asia oriental, el cine filipino, chino o tailandés y la aceptación generalizada de las obras de Edward Yang, Apichatpong Weeraseethakul, Hou Hsia-Hsien o Tsai Ming-Liang; en Oriente Próximo, el cine iraní y las obras de Abbas Kiarostami; en América Latina, el cine de directores como Nicolás Pereda, Lucrecia Martel o Carlos Reygadas.

6. Conclusiones

Cine transnacional, narrativa network, narrativa vernácula, accented cinema o narración postclásica son sólo algunas denominaciones iniciales de esta transformación radical de las características estéticas y discursivas del cine contemporáneo en su adaptación a cambiantes condiciones de financiación y producción, principalmente.

Un renovado peso de la coproducción internacional (a la que ni siquiera puede permanecer ajena Estados Unidos), impulsada por la liberalización de la

⁶ “(...) are open-form and closed-form visual style; fragmented, multilingual, epistolary, self-reflexive, and critically juxtaposed narrative structure; amphibolic, doubled, crossed, and lost characters; subject matter and themes that involve journeying, historicity, identity, and displacement; dysphoric, euphoric, nostalgic, synaesthetic, liminal, and politicized structures of feeling”.

distribución y unos convenios multilaterales de colaboración entre países cada vez más estandarizados y abiertos, está incluyendo dinámicas inéditas en la creación fílmica y revelando las formas diferenciadas con que, hasta ahora, se entendía el cine como estrategia de posicionamiento ideológico y económico. La influencia *de facto* en decisiones de producción de las empresas de contratación de personal artístico y las *film commissions* (especializadas en atraer capital y proyectos a determinadas zonas geográficas) eleva su rango como agentes relevantes en estos procesos, junto a las tradicionales majors y corporaciones audiovisuales. Los menores costes salariales de países anteriormente ubicados “en la periferia” de la producción inducen a deslocalizar algunas partes de las fases de rodaje e incluso montaje de las películas; esto permite, a su vez, aprovechar al personal artístico y técnico local como reclamo publicitario frente a las poblaciones autóctonas. En este proceso de interdependencia mutua de relaciones y circulación de las películas a nivel global ocupan un lugar destacado los festivales internacionales de cine y los críticos y especialistas que comisariarían, reportan y actúan como jurados en los mismos. Estos macroeventos actúan como filtro y guía del estándar de innovación en el cine y el audiovisual de calidad y su carácter global en organización y selección supone, nos atrevemos a afirmar, una alternativa creciente a la dimensión comercial del medio fílmico.

El cine de arte global (Galt y Schoonover, 2010) (término que pretende describir un híbrido de cine de autor, independiente y de calidad, anteriormente cercano a nociones de nacionalidad, rechazo de géneros) se constituye, de este modo, como una mezcla de fuerzas estéticas de influencia cross y transnacional (coproducción, migración del talento fílmico, redes internacionales de distribución) y la especificidad cultural de países o zonas geográficas. Otros fenómenos se asocian a este complejo panorama donde más que en ninguna otra época las particularidades de producción, procedencias profesionales y labor de nuevos agentes determinan los elementos discursivos, estéticos y narrativos de una obra fílmica: el cine de arte limita ahora con la creación videoartística, la exhibición museística y el comisariado y sus directores se mueven en una identidad cosmopolita y global, apoyada en la influencia de las revistas internacionales de crítica y los

festivales de cine de categoría A, que realizan una labor de intermediación o filtro del cine de calidad. Todos dibujan una escena donde el cine de arte se vuelve un fenómeno de difícil delimitación por los múltiples factores que entran en juego y la flexibilidad y complejidad de sus dinámicas.

Bibliografía

Andrew, Dudley (2004): "An Atlas of World cinema". En *Framework*, 2, 9-23.

Appadurai, Arjun (1990): "Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy". En *Public Culture*, número 2, pp. 1-24.

Baer, Hester y Long, Ryan (2004): "Transnational cinema and the mexican state in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*". En *South Central Review*, número 21.3, pp. 150-168.

Bordwell, David (2008): *The Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

Chaudhuri, Shohini (2005): *Contemporary World cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

De Valck, Marijke (2007): *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Elsaesser, Thomas (2005): "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe." En *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ezra, Elizabeth and Rowden, Terry (2006): *Transnational Cinema: The film reader*. London: Routledge.

Falassi, Alessandro (1987): *Time Out of Time: Essays on the Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Giroux, Henry y McLaren, Peter. (1994): *Between Borders. Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*. Nueva York y Londres: Routledge.

Halle, Randall (2010): "Offering tales they want to hear: transnacional European film funding as neo-orientalism". En Galt, Rosalinde y Schoonover, Karl: *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press.

Higson, Andrew (1989): "The Concept of National Cinema". En *Screen* 30, nº. 4, Oxford: Oxford University Press.

Higbee, Will y Lim, Son Hwee (2010): "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film Studies". En *Transnational Cinemas* 1: 1, pp. 7–21.

Kerr, Paul (2010): '*Babel's* network narrative: packaging a globalized art cinema". En *Transnational Cinemas* 1: 1, pp. 37–51.

Luna, María (2013): "Los viajes transnacionales del cine colombiano". En *Archivos de la Filmoteca*, 71, 69-82.

Miller, Toby, (2005): *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Naficy, Hamid (1996): "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre". En Wilson, Rob y Dissanayake, Wimal (edición). *Global-Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham and London: Duke University Press, pp. 119–144.

Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Neale, Steve (1981): "Art Cinema as Institution". En *Screen* número 22, pp. 11-39.

Ruiz del Olmo, Francisco Javier (2011): "Primitivismo, postclasicismo y flujos culturales globales en el cine contemporáneo". En Sedeño, Ana y Ruiz del Olmo, Francisco Javier (coordinación): *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga,

Sinclair, John (2000): *Televisión: comunicación global y regionalización*. Barcelona: Gedisa.

Shohat, Ezra y Stam, Robert (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Sedeño Valdellós, Ana

Globalización y transnacionalidad en el cine: coproducciones internacionales y...

Thanouli, Eleftheria (2008): "Narration in World cinema: Mapping the flows of formal exchange in the era of globalisation". En *New Cinemas*, número 6, pp. 5-15.

Wu, Huaiting y Chan, Joseph Man (2007): "Globalizing Chinese martial arts cinema: the global-local alliance and the production of *Crouching Tiger, Hidden Dragon*". En *Media Culture & Society*, número 29:2, pp. 195–217.