

Cine transnacional: nuevas formas de entender el cine en su dimensión globalizada

Ana Sedeño Valdellós

RESUMEN

En las últimas dos décadas han quebrado gran cantidad de paradigmas en lo económico, en lo social y en lo cultural. Ello no ha dejado de lado el campo de las representaciones audiovisuales, afectado por relevantes cambios como la progresiva multiplicación de las pantallas en que se exhiben los contenidos, la pérdida de la distinción entre discursos documentales y ficcionales o la difuminación de la necesidad de claves narrativas o de sentido en los textos fílmicos o audiovisuales. Estas transformaciones llegan a lo político y lo geográfico en relación al cine. La globalización es un proceso que está cambiando el mapa de la actividad de la producción de películas, teniendo en cuenta que ha transformado el concepto de cinematografía nacional y está planteando un nuevo mapa de centros de producción simbólica cultural, cuando no produce el nacimiento de novedosos términos como cine transnacional.

PALABRAS CLAVE: cine mundial, cine transnacional, globalización cultural, producción fílmica, crítica de cine.

1. El proceso de globalización

La tan mencionada globalización es un proceso que está cambiando el mapa de la actividad de la producción de representaciones simbólicas del ser humano. El primer gran aspecto a debatir respecto a ella se refiere a su naturaleza. Si bien el término globalización es nuevo, fue descrito por Robertson [\(1\)](#) como un proceso a largo plazo con origen en el siglo XV, sinónimo de occidentalización y con toda una serie de etapas que incluyen la normalización lingüística y/ religiosa de grandes zonas geográficas.

(...) si el proceso de globalización comenzó con los exploradores y descubridores de los siglos XV y XVI, ellos se anticiparon y ensombrecen los logros de sus contrapartes actuales, en la exportación de la tecnología, los bienes y la industria cultural de su tiempo. Es verdad, entonces fue el Cristianismo en lugar de Madonna, pero (...) es importante recordar que la influencia exportadora por bienes económicos y culturales ha caracterizado las relaciones internacionales de poder a través de los siglos. [\(2\)](#)

Otros críticos culturales traen el comienzo a épocas más cercanas. Para Giddens [\(3\)](#) la globalización es una de las consecuencias de la modernidad, para Tomlinson [\(4\)](#) comienza en los años sesenta y "viene después del imperialismo", para Jameson [\(5\)](#) resulta un efecto del tardo capitalismo y Harvey [\(6\)](#) la liga a la condición posmoderna en su comprensión espacio temporal.

La globalización viene caracterizada por una creciente internacionalización, término surgido a finales del siglo XIX, que viene a describir el paso de lo estatal a los cruces entre realidades sociales, económicas y culturales de procedencia geográfica indistinta. Esta visión, afianzada por la Gran Guerra, las exposiciones universales y la creación de la Sociedad de Naciones se consolidó durante principios del siglo XX con la multiplicación de acuerdos de normalización y la intensificación de las relaciones entre los Estados.

Sin embargo, es desde hace alrededor de veinte años cuando puede localizarse la fase más cruenta de los procesos de globalización, caracterizada por la acción de las grandes corporaciones transnacionales sobre todos los fenómenos económicos y políticos, independientemente de las fronteras entre países o continentes. Según el Fondo Monetario Internacional, la globalización es "una interdependencia económica creciente del conjunto de países del mundo, provocada por el aumento del volumen y la variedad de las transacciones transfronterizas de bienes y servicios, así como de los flujos internacionales de capitales, al tiempo que se produce la difusión acelerada y generalizada de tecnología."

En lo económico, la globalización acelera el proceso hacia la concentración de la propiedad en un número

decreciente de macrocorporaciones internacionales, que, progresivamente, se hacen con las funciones reguladoras de los flujos productivos que antes detentaban los estados. Observando esto desde un punto de vista positivo, podría pensarse que se está produciendo el ocaso de la idea de nación-estado y que emerge una nueva soberanía internacional. Sin embargo, el internacionalismo, la variedad y extensión de las nuevas tecnologías de la comunicación y los modelos corporativos para su control modifican su concepción en su provecho, dejando al estado con un papel secundario que se limita, por un lado, a verificar que el capital se mueve entre sus fronteras y, en su caso, a salvaguardar los intereses de las empresas con sede y origen en ellos.

Otro aspecto relevante tiene que ver con los efectos globalizadores y el eterno debate entre homogeneización y diversidad, pensado más desde una vertiente cultural. La uniformidad cultural en el contexto de la globalización está asociada a la idea de que las diferencias culturales desaparecen a favor de los valores y gustos norteamericanos y de su estilo de vida (lo que se ha dado en llamar "imperialismo cultural"), en estrecha interdependencia con la hegemonía en la comercialización de productos y la supremacía del aparato militar-industrial de los Estados Unidos.

En línea opuesta a esta idea, como aspecto positivo y efecto beneficioso de lo globalizador, se encuentra la idea de multiculturalidad. Su alto coeficiente de hibridación cultural, fruto del aumento de la interacción supone quizás, por un lado, un aumento de la riqueza en la procedencia de referencias y valores, una intertextualidad y reflexividad extrema. Por otro, existe un riesgo por la dificultad en la localización del origen de los valores que los sustentan, lo que puede traducirse en indistinción e igualitarismo necio, el lado peligroso de la homogeneización cultural:

Los textos híbridos en medios de comunicación reflejan la existencia de una variedad de fuerzas históricas, culturales y económicas que se mezclan entre sí y que son visibles tanto como manifiesto a nivel local, nacional y regional, como globalmente. Centrarse únicamente en el medio no es suficiente para comprender estas relaciones complejas. En lugar de esto, necesitamos situar el medio en su entorno social y disociar los diversos procesos enlazados y efectos posibles entre las prácticas de comunicación y las fuerzas sociales, políticas y económicas.⁽⁷⁾

La teoría cultural ha definido las fuerzas que entran en contacto para generar o definir una cultura o una subcultura en nuestros días. Arjun Appadurai habla de cinco flujos culturales globales que empujan a que el paisaje cultural global sea más interactivo: el paisaje étnico, el paisaje tecnológico, el financiero, el mediático y el ideológico actuarían como energías para el desarrollo de matrices culturales plurales, fruto de la articulación entre prácticas comunicativas y movimientos sociales.⁽⁸⁾

La globalización ha tenido fuerte impacto en todas las industrias del mundo; la del cine no es la excepción. Desde el principio el cine fue emblema de relaciones de fuerza de lo cultural, lo político y lo económico. Tras la Primera Guerra Mundial se afirma la decadencia del ideal hegemónico europeo frente a la supremacía militar norteamericana y poco después, los países europeos (Alemania, Francia) comienzan a criticar las formas estadounidenses de distribución y producción serializada de películas y a establecer medidas de protección-cuota de pantalla para las suyas. Desde entonces, la apelación a la liberalización y el libre flujo de productos culturales ha sido una política que Estados Unidos ha vendido hacia afuera pero no ha seguido dentro de sus fronteras, y que ha asentado su "ventaja competitiva", contra la que sigue luchando Francia y sus argumentos de "excepción cultural" en los debates en la Organización Mundial del Comercio (OMC). Actualmente, la hegemonía planetaria de la industria audiovisual estadounidense.

No es producto ni de fuerzas de mercado que obran de manera milagrosa a favor de Hollywood y sus oligopolios, ni de un destino manifiesto asignado a Estados Unidos por alguna deidad. Más bien, se trata de un proceso histórico complejo, en el que contribuyen numerosos factores, entre ellos una participación activa del Estado norteamericano en diversas coyunturas, además de un "proteccionismo no gubernamental" que ha constituido una estructura de mercado altamente concentrado, entre otros factores.⁽⁹⁾

Hay que distinguir dos aspectos en la reflexión de lo global y multicultural respecto al cine, por un lado, la propiedad de la producción audiovisual y la existencia de nuevos focos que estén dibujando un nuevo mapa de la misma y, por otro lado, si esto está suponiendo una transformación del discurso fílmico.

2. Nuevos mapas de la producción fílmica

Respecto a la primera de las cuestiones, el significado de la globalización para la gran pantalla se centra en la preocupación por los intentos norteamericanos clásicos por gobernar la circulación de símbolos a través de las culturas, según los principios del imperialismo cultural y la expansión internacional de la producción capitalista.

Sin embargo, es evidente que las últimas dos décadas se han caracterizado por una cierta descolonización de las representaciones que está alejando la faceta productiva e industrial de su principal origen, los Estados Unidos, y la vertiente cultural de su simbología, asociada con Europa y sus valores de alta cultura y autoría, para acercarlas a otros lugares, representativos de nuevas realidades culturales y étnicas. Es decir, existe una evidente descentralización de los núcleos productivos y se han difuminado las nociones de centro y periferia, que hacen preguntarnos por la necesidad de una nueva geopolítica que defina la actual generación de representaciones simbólicas humanas.

Hollywood ha dejado de ser la solitaria protagonista de la producción mundial. Esto tiene que ver no sólo con la emergencia de cines nacionales que están restando espectadores a los *blockbusters* norteamericanos en sus países (Corea del Sur, India, etc.), sino también fenómenos como la piratería y con nuevos productos audiovisuales como los videojuegos, que disponen de muchos recursos presupuestarios.

Pero el factor más influyente se concreta en los nuevos focos geográficos de producción, fundamentalmente asiáticos. Bollywood en la India, por ejemplo, no sólo le sobrepasa en sus cuotas de producción, sino en el crecimiento en la implantación en sus mercados interiores y exteriores. La profesionalización aumenta la calidad y cantidad de una producción llevada a cabo anteriormente por estudiantes de cine y amateurs y las facilidades del cine digital no se encuentran lejos de estas mejoras en países como China, Tailandia, Filipinas o Camboya. Por su parte, África se sirve de los apoyos de países como Francia y de los festivales europeos, y a países como Nigeria están llegando formas de distribución nuevas que han desarrollado el mercado propio y han creado una industria que se hace llamar comúnmente Nollywood.

Además de proporcionar una plataforma de reconocimiento de cinematografías periféricas desconocidas, los festivales de cine trascienden sus funciones tradicionales y promueven proyectos de desarrollo de estos cines. Entre ellos, la Hubert Bals Fund del Festival de Rotterdam, la Cinéfondation del Festival de Cannes y un World Cinema Found en el de Berlín o el Talent Campus de La Berlinale donde prometedores directores pueden producir sus primeras películas.

Pero lo multicultural también juega entre los intersticios.⁽¹⁰⁾ La globalización no genera lógicas unidireccionales (desde los grandes centros de producción hasta los minoritarios o periféricos) sino bidireccionales, lo que permite que las redes de distribución y exhibición locales alcancen rincones remotos y dimensiones planetarias, como ocurre con las redes de distribución del cine indígena o la aceptación y difusión de obras de cineastas independientes.

Con todos estos argumentos, algunos analistas defienden la existencia de un nuevo escenario o ecosistema productivo, transformado por la flexibilidad de la tecnología digital, el auge de lo amateur y las posibilidades de producción para múltiples pantallas y distribución deslocalizada de los contenidos a través de Internet.

Considerar la producción en el campo de los nuevos medios, nos pide tener presente tanto lo Nuevo como lo viejo, reconocer la presencia de lo nuevo en lo viejo, las consecuencias de lo Viejo sobre lo nuevo y la mezcla de lo nuevo con lo viejo...El desarrollo de tecnologías digitales no sólo implica el desarrollo de nuevos formatos y plataformas para distribuir contenidos y nuevas formas de producir contenido y repensar las formas de trabajar con las audiencias. También supone renovar la producción y la distribución de formatos y plataformas existentes.⁽¹¹⁾

Caldwell habla de la mayor capacidad de agenda y de la creciente autonomía de los usuarios gracias a la tecnología, en lo que resulta una especie de democratización de la innovación.⁽¹²⁾

Por otro lado, aunque siguiendo con el usuario/espectador, todo ello se está produciendo en un entorno de crisis y transformación de todo lo que significa la cultura visual y eso llega al estatuto del espectador. La digitalización ha llegado a todos los ámbitos de la cultura del cine, haciendo temblar los cimientos de su estatuto material así como de su tradición como medio y lenguaje: si las películas pueden convertirse en otros datos virtuales más, podrían

decodificarse en cualquier sitio con un dispositivo dotado de un mecanismo que lo permitiera. Esto nos lleva a la emergencia de un “espectador móvil”,⁽¹³⁾ a la convergencia cultural con otros medios como la televisión e Internet y a una narrativa transmedial⁽¹⁴⁾ que implica modificaciones en el estatuto del espacio y el tiempo de las narraciones para su acomodación a todas las plataformas de recepción y exhibición de contenidos. Todos estos son temas trascendentales que dibujan un panorama lo suficientemente movedizo e inestable como para no trazar una línea prospectiva clara sobre la producción cinematográfica y audiovisual futura.



Tiempos violentos (Pulp Fiction), de Quentin Tarantino

3. Un nuevo nombre para el cine contemporáneo: cine transnacional

La existencia de un cine nacional ha sido un asunción heurística que apareció en la crítica y el análisis cinematográfico y que se basa en la premisa del vínculo entre la vertiente económica y políticas de los estados modernos con una cierta poética de la visualidad y unas temáticas propias definidas por fronteras.

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.⁽¹⁵⁾

Sin embargo, en el mundo contemporáneo la globalización de los mecanismos de producción, distribución y consumo pone en tela de juicio la noción de nacionalidad dentro de los discursos fílmicos. La geopolítica aplicada a las imágenes resulta un proceso más complejo en los últimos años, como apunta Garcé Canclini.⁽¹⁶⁾ El término “película extranjera”, por ejemplo, se vuelve cada vez más problemático, a pesar de que se mantiene como categoría diferenciadora en organismos internacionales, premios y academias de cine.

Los procesos de migración masiva entre países y continentes propios del siglo XIX, que tan acertadamente describieron Walter Benjamin o George Simmel en torno a la ciudad moderna, se trasvasan al imperio de los signos visuales de naturaleza globalizada, en lo que muchos teóricos denominan “cine transnacional”. Este concepto permite sobre todo definir la globalización general creciente de la cultura del cine. El llamado por algunos “world cinema” o “cinema monde” incluye tanto las fuerzas globales de las condiciones de creación de representaciones audiovisuales como las formas cambiantes y contrahegemónicas con que directores de procedencia indistinta entienden y describen el mundo contemporáneo.

El concepto de cine transnacional ha aparecido recientemente en la crítica y análisis fílmico, aunque no siempre ha ido acompañado de una delimitación de su alcance, como si se tratara de un término autoevidente... Para transformar, en parte, esta situación ha nacido recientemente la publicación periódica especializada *Transnacional Cinemas*.⁽¹⁷⁾

En este texto queremos definirlo con un triple sentido: por un lado, como un intento de analizar las contradicciones del binomio nacional/transnacional en la producción y distribución filmicas; por otro, como una forma de localizar el cine de lo poscolonial y el exilio y los efectos que determinadas migraciones contemporáneas están teniendo en el cine. Por último, permite definir la forma de gestionar las tensiones entre lo global y lo local.

Lo transnacional trasciende lo nacional como particularidad cultural autónoma. El cine transnacional parece perfilarse en torno a obras que, sin ser impensables hace unos años, sí que definen una narrativa particular, que viene acrecentándose desde mediados de los años noventa con películas como **Tiempos violentos** (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) o la trilogía **Tres colores** (*Trois couleurs*, Krystof Kieslowski, 1993-1994), pero que tiene en el cine japonés de Akira Kurosawa y las obras de directores norteamericanos de los años setenta (Alan Rudolph, por ejemplo) algunos de sus lejanos precedentes.



Babel, de Alejandro González Iñárritu

Los intentos por revelar y explicar estas ultramodernas formas narrativas describen la voluntad de especialistas internacionales en cine durante los últimos diez años. **Babel** (2006), de Alejandro González Iñárritu, es ejemplo de lo que David Bordwell denomina *narrativa network*.⁽¹⁸⁾ Paul Kerr⁽¹⁹⁾ se apoya en este trabajo y en Castells,⁽²⁰⁾ para caracterizar la forma del cine contemporáneo globalizado y para demostrar cómo nuevas condiciones de producción (las propiciadas por la globalización) generan textos cinematográficos diversos. Esta especie de homología estructural (usando parte de la teoría sociológica de Raymond Williams⁽²¹⁾) sería una suerte de voluntad de explicar las formas narrativas de una película a través de las relaciones sociales e industriales que se generaron durante su producción.

Bordwell descubre los precedentes de la actual *narrativa network*. Por una parte, se encuentra la importancia de películas indies e independientes de los ochenta como **Sexo, mentiras y cintas de vídeo** (*Sex, lies and videotape*, Steven Soderberg, 1989), o las cintas de Spike Lee; en segundo lugar, la conexión con la televisión y la relevancia de la serialidad, que ha dado lugar a narraciones con múltiples personajes y situaciones, incluso en el cine europeo - **Decálogo** (*Dekalog*, 1989)- de Krystof Kieslowski, por ejemplo y, por último, el protagonismo creciente, en la trama, 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...)⁽²²⁾



Decálogo (Dekalog), de Krystof Kieslowski

Bordwell describe *Babel*(23) como un ejemplo de cómo el cine artístico internacional tiene predilección por las trilogías, las historias divididas en partes y corales, lo que además es una clave para la economía del cine (la procedencia diversa de actores asegura múltiples canales de distribución) y para los circuitos de festivales de similar clasificación.

Efectivamente, Wu y Chan(24) ponen énfasis en la globalización del talento fílmico como proceso cultural. La internacionalización de las agencias de contratación de equipo artístico y técnico está desempeñando un papel importante en la medida en que permite que estrellas internacionales trabajen con todo tipo de directores y productoras. Es un cine de “menor presupuesto y alta calidad”.

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 acculturalized content and International form accommodated by such a mode and such relations of production.(25)

En la pareja cine asiático/occidental pueden encontrarse los mejores ejemplos de esa segunda forma de entender el cine transnacional, el referido a las migraciones y exilios (reales y virtuales) de directores y creadores fílmicos. Por un lado, se produce una occidentalización de los temas y narraciones: Nabuhiro Suwa rodó en París *Un couple parfait* (2005), con influencias de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953) de Roberto Rossellini; en *El vuelo del globo rojo* (*Le voyage du ballon rouge*, 2007), Huo Hsiao-hsien emplea una puesta en escena basada en planos muy limitados de un piso de París, donde encuentran lugar los espacios de esta gran ciudad y la presencia de personajes como un maestro de marionetas de visita.



El vuelo del globo rojo (Le voyage du ballon rouge), de Huo Hsiao-hsien

Otra tendencia es la integración de cineastas asiáticos en el cine norteamericano. Ryuhei Kitamura adapta el cuento de Clive Barker, *The Mindight Meat Train* (2008). A medio camino entre la cultura pop, la publicidad y el cine norteamericano de los años setenta, Wong Kar Wai viaja por el mundo con sus personajes, primero en *Happy Together* (1997) a la Argentina y en *Noches púrpuras (My Blueberry Nights, 2007)* a Estados Unidos.

El mestizaje de referencias y vínculos culturales domina el cine de algunos cineastas de Oriente Medio, alentado por la globalización de los conflictos armados en la zona. Así tenemos al director turco-alemán Fatih Akin con *Al otro lado (Auf der anderen Seite, 2007)* o *Cruzando el puente. Los sonidos de Estambul (Crossing the bridge: the sound of Istanbul, 2005)*, a Elie Chouraqui con *O Jerusalem (Ô Jérusalem, 2006)*, sobre el conflicto palestino-israelí, a Hana Makhmalbak con *Buda explotó por vergüenza (Buda az sharm four rikht, 2007)*, *Persépolis* (2007) de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, *Caramel* de Nadine Labaki (Líbano) o *WWW: What a Wonderful World* (2006) de Faouzi Bensaïdi (Marruecos, Francia, Alemania). Más conocidas son *The Yacoubian Building* (2006) de Marwan Hamed (Egipto) y *Ahlaam* (2005) de Mohamed Al-Daradji (Iraq).[\(26\)](#)



Internal Affairs (Wi jian dao) de Andrew Lau

Se producen también intercambios de códigos y lenguajes. El cine estadounidense se vuelve aficionado a los remakes de películas y sagas coreanas y japonesas, algo que destaca como vertiente en el cine de estas zonas desde hace muchas décadas: *Infiltrados (The Departed, 2007)* de Martin Scorsese ha tomado como

inspiración ***Infernal Affairs*** (*Wi jian dao*, 2002) de Lau Wai Keung (aka Andrew Lau) y Alan Mak.

Otras convenciones del cine asiático han llegado al cine europeo, sobre todo después de la caída del muro de Berlín, donde algunos sitúan incluso el final del siglo XX: "El silencio, las repeticiones y los juegos estructurales no sólo han marcado cierto cine independiente americano, sino que también están en la base de las conquistas más interesantes de Hong Sang-Soo, Tsai Ming-liang o en ***The Rebirth*** (2007) de Masahiro Kobayashi". (27)

La tercera vertiente de lo transnacional fílmico nos devuelve (como en círculo que se cierra) al cine nacional. Esta dialéctica remite a las tensiones mencionadas entre lo global y lo local, algo que intentan describir las nociones de transculturación y glocalización. La transculturación es una dialéctica entre particularización y universalización que se cristaliza en formas culturales híbridas. En este sentido, algunas cinematografías asiáticas y latinoamericanas (China, Brasil, México) recogen características estéticas de partes remotas y lejanas de las mismas, con notable éxito en los certámenes de cine de categoría A (Berlín, Cannes, San Sebastián), que determinan las líneas dominantes de la estética fílmica de calidad. El papel que la crítica internacional especializada en cine y los programadores de festivales están desempeñando en este proceso merecería un específico tratamiento. (28)

Las herencias y las influencias circulan ahora en múltiples direcciones y el discurso de la crítica está obligado a repensar este nuevo código de circulación. Poner balizas, trazar rutas y definir los nuevos territorios para poder transitar por su interior sin perdernos es una tarea no sólo necesaria, sino incluso urgente. Pero ocurre que ahora las viejas herramientas no son suficientes, porque ya no hay caminos cerrados ni espacios impermeables. Ahí está lo fascinante del trabajo". (29)

Por su lado, la glocalización define especialmente las formas culturales y los fenómenos sociales donde las fronteras espaciales han dejado de tener sentido pues las condiciones vitales de los seres humanos se describen desde lógicas globales adaptadas a unas últimas circunstancias o detalles específicos del lugar. Paradójicamente, quizás el cine más "glocalizado" actualmente sea el cine estadounidense: ***The Savages*** (Tamara Jenkins, 2007), ***Zodiaco*** (*Zodiac*, David Fincher, 2007), ***Petróleo sangriento*** (*There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson, 2007) o ***Gángster americano*** (*American Gangster*, Ridley Scott, 2007), apuntan a una necesidad de narrar las circunstancias históricas y sociales en que se forjó los Estados Unidos de hoy.

Sin duda estos debates nos conducen a una reflexión obligada: en sus últimas consecuencias quizás convocan la necesidad de una reescritura de la historia del cine o, menos radicalmente, caminan a una descentralización de la geografía de la producción y la creación fílmica, en palabras de Ángel Quintana:

¿Es esa descentralización asiática fruto de un simple esnobismo pasajero o es el resultado de un cambio radical en la forma de entender el cine? ¿Pueden los *cultural studies* dar cuenta de la intensidad del fenómeno o no han hecho más que perder el tren cuando éste estaba a punto de arrancar? ¿De qué modo la crítica puede repensar el cine a partir de esta importante mutación generada por este significativo proceso de descentralización? (30)

Por todo esto, podemos citar a Ella Shohat y Robert Stam (31) cuando apelan a la necesidad de "un análisis policéntrico, dialógico y relacional de las culturas visuales". Se hace obligatoria una geopolítica del arte cinematográfico que, si no dibuje un nuevo mapa de centros de la producción audiovisual y fílmica, sí trace las rutas novedosas y las multidireccionalidades de sus relaciones en creciente complejidad.

VIDEO CLIPS

- Trailer de *Babel*

<http://www.youtube.com/watch?v=XNiHCpkvmEs&feature=related>

CITAS

1.- R. Robertson, "Mapping the global condition: Globalization as the central concept", en: M. Featherstone (ed.), *Global culture: Nationalism, globalism and modernity*, Londres, Sage Publications, 1990, págs. 15-30.

2.- M. Fergusson, "Globalisation of cultural industries: Myths & Realities", en: M. Breen (ed.), *Cultural industries: national Policies and Global Markets*, Melbourne, CIRCIT, 1993, pág. 3.

- 3.- A. Giddens, *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*, Madrid, Taurus, 2000.
- 4.- J. Tomlinson, *Globalización y cultura*, México, Oxford University Press, 2001.
- 5.- F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- 6.- D. Harvey, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998.
- 7.- M. Kraidy, *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia, Temple University Press, 2005, pág. 6.
- 8.- Vid. Arjun Appadurai, "Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy", *Public Culture*, 2, 2, 1990, págs. 1-24; y también *ibíd.*, pág. 7.
- 9.- E. Sánchez Ruiz, "Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-cultural", *en: La Colección de Babel*, nº 22, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2003, pág. 7.
- 10.- R. Gubern, *El eros electrónico*, Barcelona, Taurus, 2000.
- 11.- O'Regan y Goldsmith, "Emerging global ecologies of production", *en: The Book of New Media*, Londres, British Film Institute, 2002, pág. 92.
- 12.- J. Caldwell, "The Business of New Media", *en: The Book of New Media*, Londres, British Film Institute, 2002.
- 13.- J. H. Murray, *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Barcelona, Editorial Paidós, 1998, pág. 267.
- 14.- H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- 15.- A. Higson "The Concept of National Cinema", *en: Screen* 30, no. 4, Oxford, Oxford University Press. 1989, pág. 37.
- 16.- N. García Canclini, *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999.
- 17.- P. Kerr, 'Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema', *en: Transnational Cinemas* 1: 1, 2010, págs. 37-51.
- 18.- D. Bordwell, 'Mutual Friends and Chronologies of Chance', *en The Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008.
- 19.- P. Kerr, *idem*.
- 20.- M. Castells, 'Materials for an explanatory theory of the network society', *en: British Journal of Sociology*, 51:1, 2000, págs. 5-24; y *The Internet Galaxy*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- 21.- R. Williams, *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, 1980.
- 22.- D. Bordwell, *op. cit.*
- 23.- D. Bordwell, *idem*.
- 24.- H. Wu y J. M. Chan, 'Globalizing Chinese martial arts cinema: the global-local alliance and the production

of *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, *Media Culture & Society*, 29:2, 2007, págs. 195–217.

25.- P. Kerr, op. cit., págs. 48-49.

26.- E. Iglesias “Globalización, Localismo y Transnacionalidad: El nuevo mapa de la producción”, *Cahiers du Cinema*, España, 10, 19-20, 2008, págs. 9-10.

27.- A. Quintana, “Un cine en tierra de nadie”, en: *Cahiers du cinema*, España, 10, 2008, págs. 6-8.

28.- Ver J. Pena, “Críticar, programar...”, en: *Cahiers du cinema*, España, 36, 2010, págs. 70-76.

29.- C. F. Heredero, *Editorial Atlas de geografía fílmica. Cahiers du Cinema España*, 10, 5, 2008, pág. 5.

30.- Quintana, op. cit., pág. 21.

31.- Ella Shohat y Robert Stam, “Narrativising Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics”, en: N. Mirzoeff (ed.), *The visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 1998, pág. 45.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, A. “Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy”, *Public Culture*, 2,2, 1990, págs. 1-24.
- Balio, T., “A Major presence in all the world’s important markets: The Globalization of Hollywood in the 1990s”, en: Neale y Smith M. (comps.), *Contemporary Hollywood Cinema*, Londres, Routledge, 1998, págs. 58-73.
- Bordwell, D. ‘Mutual Friends and Chronologies of Chance’, en: *The Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008.
- Bordwell, D. “The Art Cinema as a Mode of Film Practice”, en: *The Poetics of Cinema*. New York, Routledge, 2008.
- Caldwell, J. “The Business of new media”, en: *The Book of New Media*, Londres, British Film Institute, 2002.
- Castells, M., ‘Materials for an explanatory theory of the network society’, *British Journal of Sociology*, 51:1, 2000, págs. 5–24.
- CASTELLS, M., *The Internet Galaxy*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Davis, R. E., “The Instantaneous Worldwide Release: Coming Soon to Everyone, Everywhere”, en: Ezra E. y Rowden, T., *Transnational cinema: the film reader*, New York, Routledge, 2006, págs. 73-80.
- Fergusson, M., “Globalisation of cultural industries: Myths & Realities”, en: M. Breen (ed.) *Cultural industries: national Policies and Global Markets*, Melbourne, CIRCIT, 1993.
- FOUCAULT, M., *Dies et écrits IV*, París, Gallimard, 1990.
- GARCIA CANCLINI, N., *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999.
- GEERTZ, C., *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994.
- GIDDENS, A., *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*, Madrid, Taurus, 2000.
- GUBERN, R., *El eros electrónico*, Barcelona, Taurus, 2000.
- HEREDERO, C. F., *Editorial Atlas de geografía fílmica. Cahiers du Cinema España*, 10, 5, 2008.
- Higson, A., “The Concept of National Cinema”, *Screen* 30, no. 4, Oxford, Oxford University Press. 1989, pág. 37.
- Iglesias, E., “La producción internacional propicia el diálogo entre culturas. Cartelera sin fronteras”, en: *Cahiers du Cinema España*, 10, 2008, págs. 9-10.
- Iglesias, E., “Globalización, Localismo y Transnacionalidad: El nuevo mapa de la producción”, en: *Cahiers du Cinema España*, 10, 2008, págs.19-20.
- JENKINS, H., *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- Kerr, P., ‘Babel’s network narrative: packaging a globalized art cinema’, *Transnational Cinemas* 1: 1, págs., 2010, 37–51.
- Kraidy, M., *Hybridity or The Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia, Temple University Press, 2005.
- Mirzoeff, N. (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 1998.
- Murray, J. H., *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Barcelona, Paidós, 1998.
- O’Regan, T. y Goldsmith, B., “Emerging global ecologies of production”, en: *The book of new media*, Londres, British Film Institute, 2002.
- Pena, J., “Críticar, programar...”, en: *Cahiers du cinema España*, 36, , 2010, págs. 70-76.

- Quintana, A., "Un cine en tierra de nadie", *Cahiers du cinema*, España, 10, 2008, págs. 6-8.
- ROIG A., *Cine en conexión: producción industrial y social en la era cross-media*, Barcelona, UOC Press, 2009.
- Sánchez Ruiz, E., "Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-cultural". *La Colección de Babel*, nº 22, Guadalajara. Universidad de Guadalajara, 2003.
- Shohat, E. y Stam, R., *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Stam, R. y Shohat, E., "Narrativising Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics", en: Williams, R., *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, 1980.
- WU, H. Y CHAN, J. M., 'Globalizing Chinese martial arts cinema: the global-local alliance and the production of *Crouching Tiger, Hidden Dragon*', *Media Culture & Society*, 29:2, 2007, págs. 195–217.

LINKS

Transnational cinemas Review: <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal.id=183/>

Ana Sedeño Valdellós. Doctora en Comunicación Audiovisual desde 2003 y Profesora Contratado Doctor en el Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Sus campos de investigación se relacionan con el papel de la música en formatos audiovisuales como el videoclip, así como con la historia del arte cinematográfico y las nuevas manifestaciones audiovisuales como el *live cinema*, el fenómeno videojockey o el *mapping*. Ha publicado libros como *El lenguaje del videoclip* (2002) o *La música contemporánea en el cine* (2005).