

Desconozco la realidad o falsedad de la implicación del Opus Dei, pero resulta sorprendente la «defensa»: las dos referencias señaladas son las únicas del libro en que aparece citado el Opus Dei, en las que, por otra parte, se reconoce «la pertenencia a la congregación católica de varios de los protagonistas involucrados en las negociaciones con la MPEAA» (p. 392, n.) y los grandes beneficios obtenidos por DIPENFA, empresa de distribución vinculada al Opus. Si no hay pruebas para afirmar rotundamente la implicación del Opus en «la guerra» con la MPEAA tampoco las hay –o no se indican– para hablar de teorías conspirativas contra aquél.

El trabajo de León Aguinaga es pionero –no se habían abordado trabajos sobre los aspectos puramente mercantiles del cine– y el planteamiento sugestivo: la relación entre la «americanización» en España, la expansión internacional de la industria hollywoodiense y la estrategia propagandística internacional del gobierno norteamericano. Pero es confuso en su forma, y ello empaña un poco el enorme trabajo de documentación que tiene detrás y que, en cualquier caso, es de innegable interés. Partía el autor de la naturaleza ideológica de los tópicos que han tachado de imperialismo cultural a la afluencia e influencia de las películas norteamericanas. El trabajo muestra que las líneas de actuación de los implicados –Washington / Hollywood / régimen de Franco– son, entre 1939 y 1960, casi siempre divergentes, lo que no permite hablar de sus relaciones en clave imperialista, según concluye el autor. Por otra parte, es innegable y conocido el favor del público hacia el cine estadounidense en la época abordada (¿cómo explicar la absoluta corrupción de los cuarenta facilitada por el régimen de Franco en torno a las licencias de importación de películas norteamericanas, descrita por nuestra historiografía hace ya muchos años, si junto a todos los intereses y corruptelas en juego no hubiera habido demanda del público?). El cine –las cintas estadounidenses– constituye «uno de los vínculos culturales y

comerciales más sólidos entre ambas sociedades», dice León de Aguinaga en la introducción a su libro. ¿Pero puede hablarse de «vínculo cultural entre sociedades» cuando las relaciones comerciales y culturales, del cine en este caso, son absolutamente unidireccionales? ¿Una exhaustiva documentación, primer paso y medio inexcusable de todo trabajo de investigación, implica *per se* asepsia?

El libro no sólo plantea sus propios interrogantes, sino que su lectura deja abierta la puerta a un amplio debate, al tiempo que ofrece información para futuros y complementarios estudios.

Alicia Salvador

WORLD CINEMAS, TRANSNATIONAL PERSPECTIVES

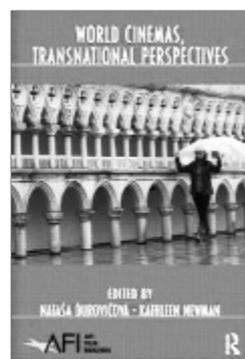
Nataša Durovicová y Kathleen E. Newman (eds.)

Nueva York

Routledge, 2010

368 páginas

27 €



En la nota sobre la Conferencia Anual de la *Society of Cinema and Media Studies* de Londres de 2005 (*Secuencias*, n.º 22), nos hacíamos eco del interés de unas ponencias reunidas alrededor del tema «Theorizing Transnational Film Historiography», promovidas entre otras por

Kathleen Newman y Nataša Durovicová. Si por aquel entonces celebrábamos ya el cuestionamiento de las fronteras nacionales a la luz de la óptica transnacional, cabe ahora congratularnos por el proyecto que, de momento, culmina en el volumen que tenemos entre manos. *World Cinemas, Transnational Perspectives* es pues un libro colectivo que reúne a quince estudiosos internacionales, aparecido dentro de la cuidada serie del American Film Institute Film Readers, y que tiene por objeto profundizar en el estudio del cine mundial desde una perspectiva transnacional.

Y es que no hay duda que el adjetivo «transnacional» se ha convertido en una de las palabras clave en los estudios fílmicos de un tiempo a esta parte. Acuñado como intento de problematización de los cines nacionales y los procesos de internacionalización, el término se ofrece desde finales de los ochenta como una herramienta analítica que dé cuenta con mayor rigor de los trasvases e intercambios culturales, económicos y sociales que acontecen en el campo cinematográfico. La progresiva globalización y la voluntad por no descuidar las variables fílmicas locales han supuesto la expansión del vocablo *transnacional* en estos últimos diez años, de tal modo que se ha convertido en palabra clave de las ciencias sociales y los estudios fílmicos contemporáneos. Frente a las sospechas que similares modas académicas suelen despertar, la presente publicación pretende precisamente profundizar en su significado, destacando su cualidad relacional así como su capacidad dinámica para remarcar la capacidad del cinematógrafo de traspasar espacios de forma significativa. La adopción por tanto de «lo transnacional» como enfoque teórico y metodológico tiene la virtud no sólo de enfatizar y reenfocar una de las características primordiales del cine (como es sabido, el invento de los Lumière aparece y se desarrolla como maquinaria transfronteriza), sino que al privilegiar la contingencia de la demarcación nacional consigue una mayor sensibilidad a la hora de

plantear los límites y continuidades de las investigaciones fílmicas.

La antología reúne quince artículos organizados en tres secciones: «El imaginario geopolítico de los estudios fílmicos», «El cine como un intercambio transnacional» y «Perspectivas comparativas». Así, se aprecia un esfuerzo por parte de las editoras por delimitar el amplio terreno a explorar. De manera muy general, lo transnacional queda encuadrado por una primera parte de una elevada especulación teórica, una segunda que se centra en estudios de casos algo más concretos (el cine chino, brasileño o del África negra) y una última que recoge esa capacidad relacional del término transnacional para abogar por unos estudios fílmicos comparados. La operación, ciertamente compleja y peliaguda, es altamente satisfactoria. De este modo, y pese al desigual interés, longitud y profundidad de los diferentes textos, el resultado es muy estimulante y ofrece una puerta de entrada amplia y generosa para todo aquél interesado por el desarrollo de estas perspectivas transnacionales.

Conscientes del terreno resbaladizo que transitan, se agradece el amplio esfuerzo conceptual que las editoras y autores conjugan en la primera parte del libro. En ésta, se proponen categorías susceptibles de anclar y dar forma a la heterogeneidad de las teorías transnacionales, a la par que se buscan modelos transdisciplinares que posibiliten un mayor entendimiento sobre el tema. Así, en el capítulo que abre el libro, Kathleen Newman indaga en las cuestiones espaciales del calificativo basándose en el trabajo de la geografía política y cultural. Tomando como punto de partida la existencia de diferentes escalas geopolíticas a nivel mundial, Newman rescata la idea de las «zonas de contacto» («*contact zones*») como configuración espacial fundamental para dibujar un nuevo escenario de interacción social y cultural. Unas páginas más adelante, Dudley Andrew propone las diferencias horarias y el *jet lag* como metáforas para distinguir los diversos periodos de la expansión del

cine y el *décalage* que subyace en los procesos de producción y consumo del mismo medio. Nataša Durovicová utiliza en cambio la lingüística y la noción de *translatio* para, partiendo del estudio de las versiones múltiples y los problemas históricos (y ya conocidos) de doblaje y subtitulación, indagar en las nuevas rutas, combinaciones, zonas y mapas creados en la era del DVD y de internet. Si, como sucede con el texto de Andrew, hay pasajes del artículo que pueden sonar a conocidos, resulta destacable la voluntad y pretensión por ahondar epistemológicamente en los procesos transnacionales.

Aún en este primer bloque, Mette Hjort traza una tipología de los cines transnacionales. Hjort acuña una serie de categorías, como son el transnacionalismo epifánico, afinitivo, constructor de un contexto, oportunista, cosmopolita, globalizador, autoral, modernizador y experimental. Sería prolijo entrar ahora en las entrañas de cada una de estas categorías, por otro lado para nada estancas ni definitivas. Sin embargo, la tentativa de Hjort es gratificante, al cuestionar la utilidad y unicidad del vocablo transnacional y evidenciar cómo su uso puede aludir a cuestiones estéticas, políticas, sociales y económicas muy diversas. Por consiguiente, Hjort aboga por un uso consciente, que sólo puede ser fértil si se enmarca en una investigación rigurosa y no predeterminada por la moda terminológica y el vacío significativo. Basándose en sus investigaciones sobre el cine danés, Hjort ejemplifica su clasificación de forma convincente, lo que más allá de usos mecánicos puede alumbrar futuras aproximaciones que extraigan mayores conclusiones de un bosquejo que en todo momento se plantea como tal.

Por su parte, Bashkar Sarkar se aproxima a los «medios globales» para analizar «la problemática naturaleza de las conexiones transnacionales extra-Hollywoodienses mediante una perspectiva transdisciplinar» (p. 37). En este sentido, Sarkar cuestiona los límites marcados por el multiculturalismo y la excepcionalidad

cultural, a partir del meandro formado por las organizaciones post-nacionales y alertando del riesgo unificador del vocablo transnacional. Con una lectura crítica del trabajo de Ella Shohat y Robert Stam en su volumen co-editado, *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media* (New Brunswick, Rutgers University Press, 2005), Sarkar se centra en cuestiones de los cines de India y China (compartiendo hilo conductor con buena parte de los artículos de la compilación, que también bucean en casos de las grandes cinematografías asiáticas), llamando la atención sobre la problematización a nivel local de términos como multicultural o postcolonial.

En la segunda parte, «El cine como intercambio transnacional», destacan las aportaciones de Marvin D'Lugo y Lesley Stern sobre la movilidad de los cines hispánicos y la recepción del cine de artes marciales de Hong Kong en Bulawayo, Zimbabwe. La investigación de D'Lugo prosigue su fructífero acercamiento al potencial transnacional de los sonidos y lenguas hispanas. Basándose fundamentalmente en el estudio del fenómeno Gardel y en el caso de la comedia ranchera, el profesor de Clark University traza una genealogía musical y sónica del legado latinoamericano. Alineándose con el trabajo de Carlos Monsiváis, Eduardo de la Vega o Marina Díaz López, D'Lugo profundiza en esa lengua franca que es la música latina, que llega hasta los proyectos músico-fílmicos de *Buenavista Social Club* (Wim Wenders, 1999) o *Calle 54* (Fernando Trueba, 1993) y que se muestra fundamental para entender los procesos de construcción identitaria y acercarse a un legado cultural de gran calado.

Por su cuenta, el texto de Lesley Stern ataca frontalmente el complejo y rico terreno de la circulación cinematográfica. En un texto sugerente, ágil y por momentos caótico, la profesora de la Universidad de California-San Diego consigue articular un divertido recorrido por, entre otros, la recepción de las películas de Bruce Lee

en Zimbabwe. El interés por los circuitos de los productos subgenéricos se muestra como uno de los mejores objetos de estudio a la hora de plantear posibilidades de «encuentro y mediación entre lo filmico y lo social» (p. 189), en los que lo transnacional cristaliza como término críticamente útil. Mediante el acercamiento al cine de acción de Hong Kong y su circulación en los años setenta, en una época previa a fenómenos tan destacados de los movimientos transnacionales contemporáneos como *Tigre y Dragón* (*Crouching Tigre, Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000), Stern se acerca a toda una cultura performativa, dependiente en buena medida de subproductos. Resulta aquí fundamental su atención por lo que S. V. Srinivas, escribiendo sobre el cine de Hong Kong en India, ha denominado los circuitos B. Trasuntos marginales de dudosa legalidad que las sobras de los productos de consumo del mercado capitalista posibilitan prácticas de apropiación, reelaboración e identificación, estos circuitos son tremendamente significativos dentro de la lógica explotativa del capitalismo contemporáneo. En este caso, las características pedagógicas, violentas y éticas de las películas de kung fu son empleadas por Stern como ejemplares para argumentar en pro de un análisis más atento al potencial de estos subgéneros de movilizar y conmover a los espectadores locales de una manera física y emocionalmente diferente. Así, de acuerdo con Stern, se puede «explorar cómo el conocimiento y prácticas culturales inventivas se producen localmente» alrededor de la migración del fenómeno cinematográfico (p. 212).

La tercera y última parte del volumen, «Perspectivas comparativas», incluye una nueva aportación de Miriam Hansen en su especulación sobre el modernismo vernáculo. Se trata de un texto en el que la académica estadounidense emplea dicho concepto para destacar los desiguales procesos de producción y recepción de la modernidad. De este modo, estas desigualdades son básicas a la hora de dibujar un mapa de los

procesos transnacionales, en el que la atención a las variables nacionales, regionales y locales es fundamental para entender el potencial relacional del término transnacional. En este marco, las tensiones expresadas por las distintas modernidades, entendidas como procesos dialécticos entre lo cotidiano y lo extraordinario, entre lo folclórico y lo cosmopolita, son altamente significativas para investigar en las prácticas e imaginarios movilizados no sólo por las vanguardias sino, de manera fundamental, por la cultura popular.

Finalmente, en dos escuetos textos, Fredric Jameson y Jonathan Rosenbaum abordan un caso comparativo cada uno (*Ceniza y pólvora* [*Dust*, Milcho Manchevski, 2001]; *Happy Together* [Wong Kar-wai, 1996] y *Playtime* [Jacques Tati, 1967]-*The World* [Shijie, Jia Zhangke, 2004]), para pergeñar sendos recorridos por la dialéctica entre identidad y diferencia y espacio público y privado respectivamente. Aunque aquí haya varios tropos que a día de hoy a algunos les parecerán caducos —de los flujos postmodernos a su simulacro, por mentar los más evidentes—, lo cierto es que no empañan el empeño de sus autores y sus compañeros de tejer tentativas para explicar mejor este mundo que, como el presentado en el filme de Jia Zhangke y que ilustra la portada de la antología, se mueve a velocidades y escalas diversas.

En definitiva, y como subraya Durovicová ya en el prefacio, el potencial de «lo transnacional» es fundamentalmente metodológico, al ofrecerse como un término susceptible de transmitir las dinámicas y procesos contemporáneos de forma más sutil y precisa que el paraguas de la globalización. Por todo ello, se trata de un libro muy recomendable para trazar futuras investigaciones sobre el cine en un contexto transnacional. Investigaciones que, esperemos, estén tan bien informadas y trabajadas como las que forman parte de este *World Cinemas, Transnational Perspectives*.

Miguel Fernández Labayen