

TRANSNATIONAL CINEMA IN EUROPE

Manuel Palacio, Jörg Turschmann (eds.)

Berlín / Zúrich

LIT Verlag, 2013

200 páginas

29,90 €

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016>.

43-44



El volumen que aquí comentamos se ocupa del cine transnacional entre distintos países de Europa y de los aspectos transnacionales del cine europeo en general. Es el resultado de la colaboración entre el grupo TECMERIN, del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, y el Departamento de Estudios Romances de la Universidad de Viena. Editado por Manuel Palacio y Jörg Turschmann, vio la luz en 2013. Cuenta con trece capítulos, cada uno con bibliografía al final del mismo, escritos por un variado grupo de colaboradores y agrupados en tres partes —«Fundamentals, Databases and Television», «The Transnational in Europe» y «The European Global»— aunque los temas tratados en cada una de ellas se solapan con frecuencia.

El libro se abre con dos capítulos que tratan temas generales. El primero, titulado «Co-productions, Global Markets and New Media Ecologies», a cargo de Doris Baltruschat, estudia cómo las coproducciones europeas recibieron un nuevo impulso a partir

de los años noventa, debido sobre todo a cambios legales y tecnológicos, especialmente la directiva Television without Frontiers, que buscaba apoyar a las industrias locales y aumentar la colaboración cultural, lo que provocó un incremento de las llamadas *treaty co-productions*. Sin embargo, esta situación poco a poco derivó en un incremento de coproducciones comerciales entre distintos países europeos o con Estados Unidos. La consecuencia fue que la primacía de los aspectos culturales dio paso a un predominio de las consideraciones comerciales muy acorde con un modelo neoliberal que, como Baltruschat destaca, equipara cultura a industria. En el segundo capítulo, uno de los más interesantes y reveladores, Sagrario Beceiro y Carmen Ciller ponen de manifiesto las sorprendentes dificultades que entraña compilar listas de coproducciones.

Sin embargo, la mayor parte de los capítulos, cinco en total, se ocupan de la discusión de temáticas transnacionales haciendo referencia a casos puntuales. Así, en el tercero de esa misma primera parte, Manuel Palacio discute las grandes dificultades que conlleva el reconocimiento del concepto de «*Europeanness*» y posteriormente utiliza las adaptaciones en Italia y Francia de las aventuras de Pepe Carvalho, el detective de Vázquez Montalbán, para poner de manifiesto cómo los caracteres locales se acaban imponiendo. Los otros cuatro, en mayor o menor medida, también inciden sobre esa primacía de lo local. Así el cuarto y último de la primera parte, que es el único que se centra en el creciente fenómeno de la televisión transnacional, se ocupa de la adaptación en España de la serie inglesa *Life on Mars* (BBC, 2006-7), traducida como *La chica de ayer* (Antena 3, 2009). El análisis señala de nuevo cómo estos proyectos muestran ciertas afinidades culturales, pero al mismo tiempo hacen evidente la necesidad de adaptación a las realidades locales. En el capítulo que cierra la segunda parte del libro, Matthias Hausmann analiza la transformación que sufre la novela *Les particules élémentaires*, del francés Michel Houellebecq, cuando se convierte en una película alemana producida por

Bernd Eichinger (2006), el productor de *El perfume: historia de un asesino* (Tom Tykwer, 2006), y dirigida por Oskar Roehler. Las conclusiones sin embargo no son sorprendentes: que la película es alemana y que tuvo éxito en Alemania (el productor adaptó la novela buscando un mayor éxito económico), pero no así en otros países ni siquiera de lengua alemana, ni en Francia. Merece la pena señalar que el autor apunta al principio un tema que hubiera sido probablemente muy fructífero para explorarlo en un libro como este: las múltiples adaptaciones de obras de Houellebecq en distintos países europeos y su recepción. En este capítulo no se traducen las citas, algo que sí se hace en el resto del libro. Los otros dos estudios de casos particulares son los dos capítulos que cierran el libro. El primero habla de la película *Oranges and Sunshine* (Jim Loach, 2010), una cooperación entre Gran Bretaña y Australia a partir de la dramática historia de niños que fueron separados de sus familias y enviados a la fuerza a Australia. Pese a ser un modelo de cooperación, también surgen sutiles diferencias locales que se extienden al propio equipo de rodaje. El segundo y último es el capítulo que analiza la película *The Red Violin* (François Girard, 1998) como ejemplo transnacional poniendo de manifiesto las dificultades de su definición, pues es una película canadiense, hecha con mayoría de capital de otros países y que trata de una historia transcontinental en la que al final, como dice el autor en la frase que cierra el texto, Canadá permanece invisible.

Otros dos capítulos más inciden en casos puntuales con una perspectiva un poco más amplia. Irini Stathi, en el segundo capítulo de la segunda parte, se centra en el análisis de representación de lo oriental y lo occidental en la última trilogía del director griego Theo Angelopoulos haciendo hincapié en el concepto de historia como una carga. Verena Berger, por su parte, en uno de los capítulos más interesantes del libro, se centra sobre todo en ejemplos del cineasta cubano Díaz Torres para utilizar el concepto de «Accented Style» for-

mulado por Hamid Naficy para referirse al cine resultado de la experiencia diaspórica y de exilio de algunos cineastas. Verena lo aplica a aquellas «Accented Co-productions» en las que, más allá de la influencia puramente financiera del capital extranjero, esta trae consigo un *foreign gaze* («mirada extranjera») y que se contrapone al *local gaze* («mirada local») que además conlleva otras influencias que afectan de forma sustancial a la propia estructura narrativa, a la iconografía filmica y al propio lenguaje.

Finalmente, cuatro capítulos, dos en la segunda parte y dos en la tercera, van un paso más allá y estudian las coproducciones europeas entre distintos países y ámbitos geográficos. La primera es un estudio a cargo de Camille Gendrault sobre las coproducciones entre Francia e Italia desde los años de la posguerra. Gendrault aprovecha también para debatir la cuestión de la «latinidad» y los rasgos comunes del llamado «*Latin Bloc*» (merece la pena apuntar aquí que no deja de ser sorprendente y digna de mencionar en un volumen que trata sobre temas transnacionales la curiosa y rápida evolución del término «latino»: si hace décadas se hablaba del «*Latin Bloc*» para referirse a Italia, España y Francia, y hasta se creó una Copa Latina de fútbol que incluía también a Portugal y fue el antecedente de la Copa de Europa, hoy por hoy, dado el uso del término en Estados Unidos, este adjetivo y otros similares ya no tienen ninguna connotación europea). Las conclusiones de Gendrault son bastante pesimistas, pues incluso en países que tienen tantas afinidades culturales como Francia e Italia ha habido un fracaso a la hora de crear un público común. En la misma línea van las que se extraen en el capítulo que abre la tercera parte del libro, dedicado al análisis de las colaboraciones cinematográficas entre tres países escandinavos. Una de sus conclusiones, que incide en lo mostrado por otros capítulos, es que el intercambio de películas entre los países nórdicos muestra que el mercado nacional de cada uno de ellos y el de la UE son más importantes que el mercado escandi-

navo. En el tercer capítulo de la segunda parte, Juan Carlos Ibáñez repasa las coproducciones sobre la Guerra Civil española para analizar cómo afectan a la representación e iconografía de la misma. Finalmente, el malogrado Alberto Elena, en una de sus últimas colaboraciones antes de su temprana muerte, hace un análisis de las coproducciones entre España y América Latina y los distintos papeles que han jugado a lo largo de las décadas. Su análisis comienza con el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid en 1931, se detiene en la retórica populista de Maeztu y el franquismo sobre el concepto de Hispanidad, las especiales relaciones con México y Argentina que resultaron en un altísimo porcentaje de coproducciones, los años de la Transición, la fiebre coproductora que arranca mediados los ochenta con Televisión Española como motor, para terminar con una pragmática defensa del programa Ibermedia. El capítulo analiza también la deficiente distribución de estas coproducciones sobre todo en América Latina y, citando a Néstor García Canclini, Elena pone de manifiesto que por desgracia la ciudad donde más cine latinoamericano se estrena no es otra

que Madrid.

Las conclusiones, pues, que se extraen del libro no son muy optimistas. Por un lado, aunque sí existe un sustrato común europeo basado en nuestra historia compartida, no tiene la suficiente fuerza para crear un público con inquietudes paneuropeas, ni siquiera en áreas de gran afinidad cultural como los países latinos o los escandinavos. Los capítulos del libro así lo ponen de manifiesto apuntando dos cuestiones que planean sobre casi todos ellos, pero que no se exploran: el gran atractivo del cine comercial norteamericano, cuyas películas tienen muchas menos afinidades culturales y, sin embargo, tienen muchísimo más éxito, y la cuestión multilingüística, que emerge con frecuencia como uno de los grandes obstáculos del paneuropeísmo, por lo menos desde un punto de vista comercial. Aun sin adentrarse en estos dos temas, este es un libro excelente muy estimable y una gran aportación a los estudios sobre temas transnacionales, centrándose precisamente en Europa, que no es precisamente la región más estudiada en este aspecto.

Helio San Miguel