

(DES)ENCUENTROS

**CONFLUENCIAS ESTÉTICAS
Y ACTORES GEOPOLÍTICOS
EN LAS PRODUCCIONES
CULTURALES HISPÁNICAS**

I introducción

JÚLIA GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY

JÖRG TÜRSCHMANN

El hecho de que las culturas no se limitan a las fronteras de un estado, una nación o un continente es bien sabido. Los grandes imperios de la Antigüedad son los modelos históricos en el mundo occidental, ya se trate de Egipto, Grecia, el Imperio Romano o Mesopotamia. La conquista de América por parte de España creó un marco histórico que, hasta el día de hoy, sigue dejando ver sus efectos coloniales. Por ello, hablar de una identidad hispánica en el marco del post-colonialismo supone inevitablemente referirse a la influencia europea/estadounidense sobre las diferentes culturas de los distintos países hispanoamericanos. Bajo estas condiciones, ¿qué se entiende por estética hispánica transnacional? Y, en el caso de existir, ¿qué estrategias de mercado, política del lenguaje y discursos de identidad adopta? Atendiendo a estas cuestiones, hemos seleccionado a cuatro especialistas que tienen diferentes énfasis en su carrera académica y orientación intelectual. Por un lado, ellos se han ocupado de diferentes artes y sus medios de comunicación; por otro, han establecido prioridades diferentes al utilizar produc-

tos culturales paradigmáticos como base analítica para tratar la cuestión de las estéticas hispánicas transnacionales sobre la base de las teorías culturales generales. Girando la discusión en torno a las producciones en lengua castellana, el idioma español se presenta como un lenguaje de medios —si bien este puede servir tanto a la demarcación cultural como resultar completamente irrelevante en vista del *visual turn* actual—. Si la comunicación verbal en las redes sociales ya no consiste en mensajes elaborados sino que se está produciendo un cambio de la palabra a la imagen (y el sonido), entonces este cambio no es solo una cuestión del medio, sino también de estética. Pero, ¿qué significa el término estética? No se trata de comprender las peculiaridades específicas de cada medio. Este enfoque estructuralista ignora las condiciones culturales y locales de la comunicación global y es erróneo en el sentido de que el lenguaje —sea en el cine, la literatura o la televisión— tiene un núcleo específico que puede describirse independientemente del tiempo y el lugar. En el caso del cine, Alain Bergala, en la tradición de los *Cahiers du*

cinéma, aboga por la comprensión de la cuestión de la estética como una cuestión de moralidad. Bergala se refiere a una crítica de Jacques Rivette sobre la película *Kapo* de Gillo Pontecorvo (Kapo, 1960). Rivette expresa su disgusto por este film analizando un solo *travelling*. «Para el espectador las cosas nunca suceden así», explica Bergala. «Me imagino que primero Rivette sintió globalmente el asco y la vergüenza de ser el espectador de una película que estetiza el horror. El plano incriminado, simplemente, llegó en el momento oportuno para cristalizar una opinión que ya se había formado a lo largo de la película. Y este sentimiento de repulsión estaba en condiciones de experimentarlo porque ya había visto una gran cantidad de películas y porque desde hacía mucho se planteaba la cuestión de una moral de la forma en el cine; una cuestión que sería vigorosa y cotidiana en los *Cahiers du cinéma*» (Bergala, 2007: 44) A esta cita se puede adjuntar la siguiente pregunta: ¿existe una moral de la forma, que se podría llamar «hispanica», en la literatura, el cine y la televisión? En otras palabras, ¿existe una moral de la forma en que se reflejan todas las profundidades históricas de las culturas actuales hispánicas? Responder esta pregunta es una tarea desafiante y difícil. Tal vez sea demasiado pronto para dar una respuesta, o tal vez demasiado tarde, porque otras fuerzas hegemónicas ya han pasado a primer plano. Sin embargo, todavía habrá mucho tiempo para conocer las obras —films, novelas, series— que nos enseñan, en uno u otro caso, la indignación moral por los deslices estéticos y nos hacen soñar con una estética transnacional lejos de los vicios de su comercialización escandalosa. ■

REFERENCIAS

Bergala, A. (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes.

discusión

I. ¿En qué medida estéticas globales (literarias, fílmicas y televisivas) se interrelacionan con la propia construcción de la lengua castellana? ¿Qué elementos comunes aceptan las distintas culturas hispánicas y qué límites imponen las variaciones lingüísticas?

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen

Es indudable que la globalización y la digitalización de las industrias culturales han agitado las aguas de la producción y el consumo de productos culturales en lengua castellana y, por lo tanto, de la lengua misma. Ambos procesos han afectado de forma radical a la circulación de las estéticas fílmicas, literarias y televisivas en lengua castellana, así como a una amplia gama de otros productos culturales. De hecho, es posiblemente la industria musical la que ha funcionado de ariete de la lengua y cultura en español en las últimas décadas. El éxito arrollador de canciones como *Despacito* o *Bailando*, ambas entre los 10 vídeos más vistos de YouTube, son quizá el mejor ejemplo de las interrelaciones entre estéticas y lógicas globales y la explotación de ciertos recursos lingüísticos del español (así, la recurrencia al diminutivo en *Despacito*: «Pasito a pasito / Suave, suavcito / Nos vamos pegando, poquito a poquito»).

En esta línea, estudiosos como Marvin D'Lugo o Carlos Monsiváis han destacado la importante proyección mundial de la música y el audiovisual hispánico, desde las películas de Carlos Gardel en los años treinta del siglo XX a los procesos de traducción y adaptación del bolero en las películas de Almodóvar. Por otro lado, investigadores como George Yúdice han destacado, desde hace más de una década, cómo Miami se ha convertido en la capital cultural de América Latina, con todo tipo de consecuencias para la producción y difusión de las culturas (sobre todo audiovisuales) en español. Así, el territorio de la lengua castellana se ha convertido en un territorio, en sí mismo, fronterizo. Ya no es que podamos pensar en un centro y unas periferias, e incluso, unos espacios extraterritoriales para el castellano en las nuevas estéticas glo-

bales, sino que estas son, en sí mismas, y al menos para lo que se refiere al castellano y sus diferentes usos y variaciones, un espacio de frontera. Ese espacio, fundamentalmente híbrido, si tomamos la referencia de Néstor García Canclini, acoge y genera fenómenos tan diversos como las variantes idiomáticas de las canciones de Shakira, el *span-glish* de las novelas de Junot Díaz o los juegos con las lenguas precolombinas de las películas de Sebastián Llingardi. Todos ellos conviven, no vamos a decir en perfecta armonía (ahí están proyectos como el *Diccionario panhispánico de dudas*, lanzado en 2005 por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española), pero sí a partir de entenderse en un contexto global.

Beatriz Sarlo

Tengo la impresión de que los diversos castellanos hablados en América Latina están atravesando un proceso de relativa homogeneización, sobre todo en el nivel lexical. Eso tiene que ver con las traducciones de las series y la visión continental de programas televisivos de amplia audiencia. No se trata, sin embargo, de radicales transformaciones, sino más bien de adopciones a nivel semántico (palabras, frases hechas), que no alteran las diferencias fónicas.

Francisco Rodríguez Pastoriza

Es notable la influencia de expresiones lingüísticas utilizadas sobre todo en productos televisivos y también (aunque menos) cinematográficos. Apenas existe esta influencia a través de obras literarias de ficción, cuyas traducciones al castellano suelen respetar con rigor los originales y utilizar términos equivalentes en el idioma al que se vierten. En cuanto a las obras ensayísticas, en

ocasiones suelen utilizar términos y giros idiomáticos para los que, por su novedad, no existen traducciones de uso al castellano. Estos términos en muchos casos suelen utilizarse después de manera permanente y quedar como habituales en la materia de que se trata. En los países iberoamericanos es más fuerte la influencia del inglés debido a la mayor presencia de los productos culturales de los Estados Unidos en aquella zona geográfica. En líneas generales, los términos lingüísticos procedentes del inglés (apenas existen los originarios de otros idiomas) se aceptan sin fuertes oposiciones y a veces incluso con sumisión, a excepción de algunos movimientos minoritarios que exigen la utilización de términos equivalentes en el idioma propio, sobre todo en los lenguajes comercial y económico.

Eduardo Ledesma

En este momento histórico (siglo XXI) no creo que las estéticas globales estén siendo afectadas principalmente por elementos estrictamente lingüísticos, sino por elementos que surgen de los nuevos medios (elementos principalmente visuales, auditivos, cinéticos, etc.). Dejamos atrás ya el llamado «giro lingüístico» en las artes y humanidades y entramos de lleno en el «giro visual», en una nueva episteme en la cual las imágenes se multiplican infinitamente e inundan todos los aspectos de la cultura contemporánea. Es más, la lengua escrita ha perdido influencia en las manifestaciones culturales recientes, dando paso a otras modalidades y géneros, como la *performance*, el arte digital, la música popular y otras expresiones de cultura y entretenimiento masivo (cómic, videojuegos, televisión, cine). Incluso en la literatura, las generaciones jóvenes han adaptado estéticas *post-posmodernas*, caracterizadas por una fragmentación (que ya estaba presente en el posmodernismo), una marcada influencia de la globalización, una inmersión total en lógicas de mercado, una obsesión por las tecnologías digitales y por lo efímero y virtual, es decir, una estética protagonizada

por sujetos ajenos a referentes fijos, orientada hacia micromundos personales y muy lejos ya de las grandes narrativas de inicios del siglo XX. Vemos estas estéticas, por ejemplo, en la Generación Nocilla en España o, en América Latina, en el Crack (México) y en McOndo (Chile), literaturas «mediáticas» que están tan influenciadas por los nuevos medios como por las políticas y estéticas que surgen de Estados Unidos y otros países anglófonos. En las últimas dos o tres décadas han surgido las literaturas y artes electrónicas, las escrituras en blog, la poesía digital, narraciones que utilizan realidades virtuales o aumentadas y nuevas formas de narrar que enfatizan la interacción, la inmersión y la participación por encima del lenguaje. Las relaciones de las culturas hispánicas entre sí cada vez más se centran en Internet y otras redes mediáticas globales. O, en el caso del cine, mediante circuitos de festivales, por el propio cine de Hollywood y en co-producciones con España, pero en cualquier caso visionado principalmente en línea (Netflix, etcétera). Por lo tanto, los elementos comunes que definen estas relaciones culturales surgen de esos mismos medios electrónicos, más que de una lengua compartida. La cultura se vuelve políglota y polifónica, y se mezclan en las nuevas narrativas y en otros ámbitos culturales los idiomas —el español, el inglés, el lenguaje tecnológico, el propio código de la computación—. En este sentido los límites no están impuestos por las relativamente mínimas variaciones lingüísticas del español entre país y país (todos nos podemos entender), sino por el acceso a esos nuevos medios y redes digitales, la posibilidad de acceso a banda ancha, etcétera, diferencias que a veces se enfatizan en la división entre zonas urbanas y zonas rurales. En este sentido puede tener más en común la visión estética de un habitante de Ciudad de México con otro de Buenos Aires o incluso São Paulo (aunque la lengua sea otra), que con un conciudadano en un pueblo de Chiapas.

2. ¿Cómo se relacionan las estéticas globales hispánicas con sus semejantes lusófonas? ¿En qué medida las estéticas hispánicas y lusófonas sobrepasan las fronteras geopolíticas del continente latinoamericano y la península ibérica o se ven entorpecidas por las mismas?

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen

A pesar de las controversias que sigue generando el término, parece adecuado pensar que la *latinidad* como concepto es el gran contenedor que nos sirve para englobar hispanismo y lusofonismo a nivel global. Por supuesto, esta es una afirmación controvertida y desde muchas, y a veces contrapuestas, posiciones, se discute. Sin embargo, el funcionamiento de los medios de comunicación nos lleva, una y otra vez, a ver cómo lo latino sigue sirviendo como categoría. La interpretación del brasileño Wagner Moura haciendo de Pablo Escobar en la producción de Netflix *Narcos* (2015-presente) es la última evidencia.

Pero no se trata de mero oportunismo o de fórmulas puramente comerciales que atenten contra ciertas identidades desde posiciones de poder. A pesar de que *Narcos* ha generado un rechazo generalizado en su hiperespectacularización y explotación de la figura de Escobar en Colombia (empezando por el hijo de este), esa comercialización se apoya sobre convergencias culturales que vienen de lejos. Como han estudiado diversos autores, existen procesos históricos de intercambio, convergencia y convivencia en lo que se refiere a estas dinámicas. Sin salirnos del contexto audiovisual, los trabajos de la argentina Clara Kriger y el brasileño Paulo Antonio Paranaguá sobre las mutaciones a las que se somete la exitosa comedia teatral brasileña de Joracy Camargo *Deus lhe pague* (1933) para convertirla en uno de los más clásicos melodramas de la época clásica del cine argentino, *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1947), invitan a pensar que no se trata ni de una etiqueta vacía de contenido, ni de un fenómeno exclusivamente contemporáneo y ligado únicamente a cuestiones económicas. Precisamente el melodrama, en su vertiente audiovisual latina (tanto hispánica como lusófona), ha dado lugar a uno de los grandes fenómenos de circulación audiovisual

internacional a partir de la telenovela. De nuevo los procesos históricos vienen bien para entender estos fenómenos: cualquier acercamiento a los éxitos de las telenovelas latinas nos remiten a su raíz radiofónica en Cuba, la centralidad del Brasil en su desarrollo en los 70 y 80, y finalmente su eclosión panamericana a partir de ese momento.

En definitiva, las convergencias políticas, culturales y sociológicas son el contexto que permiten dichos procesos de transculturación de textos. Hoy la palabra *latino/a/x* adquiere significados diferentes dependiendo de quien la enuncie, pero no parece que haya duda sobre su utilidad para la circulación de bienes de consumo cultural, dentro y fuera de la región que delimita.

Beatriz Sarlo

Las estéticas que tienen su origen en Brasil han sido, desde hace décadas, muy poderosas, especialmente en el campo de la canción (piénsese en Chico Buarque o en Caetano, que fueron y siguen siendo populares en la América hispánica). También las telenovelas brasileñas impactaron, en los últimos veinte años, sobre las narrativas de las latinoamericanas. Este es el caso de las ficciones televisivas producidas en Argentina, sin duda.

Francisco Rodríguez Pastoriza

A pesar de la vecindad geográfica entre España y Portugal, ambos países viven en gran medida de espaldas a la cultura del otro. En España, a excepción de Galicia (cuyo idioma es muy parecido al portugués, pues ambos tienen el mismo origen), apenas existe una presencia, si no es testimonial, de las culturas de Portugal en los mercados de la televisión, el cine y la literatura. Al parecer, es mayor la presencia de la cultura española en Portugal, aunque tampoco corresponde a lo que debería ser una relación cultural más estrecha. Creo entender

que este mismo fenómeno es similar en las relaciones de la cultura latinoamericana con Brasil.

Eduardo Ledesma

Tal como indiqué en la respuesta previa, las estéticas globales se relacionan principalmente mediante los medios virtuales, atravesando fronteras y compartiendo un mismo éter hiperespacial y una serie de coordenadas estéticas similares. Han perdido énfasis las diferencias entre el mundo lusófono y el hispánico, al mismo tiempo que se han enfatizado ciertas posiciones de alteridad, ya que todos estos países forman parte de un Sur global (incluyendo a España y Portugal, tal como se pudo observar durante la crisis económica). Los medios digitales han cambiado radicalmente la manera en que las formas y estéticas culturales se producen y distribuyen, promoviendo en muchos casos una especie de hibridación estética y lingüística, conduciendo hacia una pérdida parcial de diversidad cultural y características nacionales. Por mencionar un ejemplo específico del llamado cine transnacional, podemos demostrar esa tendencia a la hibridación e incluso homogeneización cultural en la producción fílmica de directores mexicanos recientes, incluyendo a Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, etcétera. Todos ellos empezaron sus trayectorias anclados en un cine aún nacional, para acabar con sus más recientes obras producidas en el ámbito del cine de Hollywood y filmadas casi exclusivamente sin la presencia de elementos hispánicos (lingüísticos, culturales, temáticos). Es el caso de películas como *La cumbre escarlata* (Crimson Peak, Guillermo del Toro, 2015), *La forma del agua* (The Shape of Water, Guillermo del Toro, 2017), *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014), *El renacido* (The Revenant, Alejandro González Iñárritu, 2015), *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), etcétera. Algo similar ha sucedido (aunque en menor grado) con directores brasileños como Walter Salles y Fernando Meirelles, entre otros, que han mutado hacia una estética globalizada y genérica. Sin duda, la influencia de las nuevas tecnologías ha acelerado estos procesos de homogeneización cultu-

ral. Ciertos elementos culturales han perdido fondo, se han establecido muchas prácticas superficiales, incluso banales, en gran parte alentadas por una cultura de la inmediatez en la cual todo producto cultural se vuelve obsoleto casi instantáneamente —prácticas fomentadas, por ejemplo, por nuevas formas de sociabilidad y comunicación como Facebook, Twitter y WhatsApp, por la comida rápida, la gastronomía global genérica, la publicidad, etc.—. Claro que no se trata de una desaparición completa de rasgos culturales y lingüísticos nacionales, pero sí de un profundo grado de hibridación en lo que se podría llamar una cultura global urbana del siglo XXI. También es cierto que Brasil aún sostiene una singularidad nacional basada, en gran parte, en la diferencia lingüística con el resto de América Latina, y la creencia en lo que se podría denominar como el «excepcionalísimo brasileño», que pretende diferenciar este país de sus vecinos latinoamericanos. Esta persistencia tenaz de una diferencia lingüística se enlaza también con otras características locales, como pueden ser las variaciones de infraestructura digital o las leyes y costumbres locales, y cómo estas afectan a la nueva cultura global. Se trata, entonces, de una persistencia del fenómeno de lo *glocal*, en el cual se mantienen ciertas prácticas culturales, lingüísticas, sociales, estéticas, etcétera, de índole local, particular y nacional, al mismo tiempo que se combinan estas con otros elementos universales, globales, e incluso culturalmente genéricos. Por poner un ejemplo de una manifestación cultural relativamente reciente, el cine hecho con teléfonos celulares (móviles) en América Latina y España está resultando una de esas prácticas que aún se aferran a lo local, en parte por tratarse de producciones de bajo coste que escapan a los circuitos transnacionales ya que su presencia y distribución es casi exclusivamente en línea. El cine hecho con teléfonos móviles, entonces, se vuelve una práctica que se caracteriza por sus posibilidades de distribución inmediata y sin barreras geográficas, pero que aún mantiene elementos de la cultura local, ya que no responde a dinámicas de mercado globales.

3. ¿Qué presencia tienen las estéticas globales hispánicas en África, Asia o Australia? ¿Qué papel juega el (post)colonialismo en ello? ¿Qué temas, motivos y herencias culturales coloniales están todavía presentes en las actuales estéticas globales hispánicas? ¿Qué papel juegan estas en la diáspora?

Josep Cerdán y Miguel Fernández Labayen

Hay dos formas de abordar esta pregunta. En primer lugar, si atendemos a las narrativas, el atractivo por lo oriental que se desprende de ciertos tropos de las estéticas globales hispánicas contemporáneas no deja de ser, como denunciaría Edward Said, orientalista y, por lo tanto, cruzado por la mirada y la memoria colonial de Occidente. Como ejemplo, podemos pensar en las apelaciones al manga y el *anime* del cineasta español Carlos Vermut o el trabajo, en principio crítico, del artista argentino Adrián Rojas Villar, sobre todo en *El teatro de la desaparición* (*The Theatre of Disappearance*, 2017), película que se presentó en la Berlinale como un complemento o una obra paralela a su exposición *site-specific* en el *roof-garden* (sic) del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Es cierto que esa orientalización ha funcionado también a la inversa, y estamos pensando en los protagonistas de *Happy Together* (Wong Kar-Wai, 1997), una película con más de dos décadas de existencia, bailando el tango en Buenos Aires. O incluso en películas hispanas que recogen ese viaje hacia un occidente orientalizado precisamente en su latinidad, como es el caso del personaje de Makiko, que viaja a Cádiz para perseguir el fantasma del cantaor de flamenco Camarón de la Isla en *La leyenda del tiempo* de Isaki Lacuesta (2006).

Por otro lado, es evidente que en los últimos tiempos se ha producido una descentralización que ha permitido el desarrollo de relaciones bilaterales entre América Latina y estos otros tres continentes. En este sentido no se puede perder de vista, por ejemplo, la labor de la cadena mexicana de exhibición Cinépolis y su desembarco con el concepto lujoso de la proyección cinematográfica en la India (donde hoy mantiene salas abiertas en 32 ciudades, y otras tantas en otras ciudades

del continente asiático). Cinépolis no solo fue un importante activo en el cambio del concepto de «ir al cine» en el país, sino que también participó de este modo en el proceso de reconfiguración de Bollywood.

Por supuesto, ahí están también los vestigios de eso que se llamó la Tricontinental y que todavía algunos reivindican. Hoy por hoy, el cine y la literatura cubanos (y otros) están empezando a revisar y rememorar ese episodio de su historia que fue la Operación Carlota en Angola, mientras que desde el documental experimental películas como *Ensayo final para utopía* (Andrés Duque, 2012), *Árboles* (Los Hijos, 2013) o *África 815* (Pilar Monsell, 2014) se explora el pasado colonial y los procesos de liberación de Mozambique, Guinea Ecuatorial o el Sáhara, cuestiones que de una manera u otra resuenan en la creciente producción documental dedicada a las migraciones y fenómenos de desplazamientos entre esos tres continentes y España y Latinoamérica.

Francisco Rodríguez Pastoriza

Esta presencia es muy minoritaria fuera de los ámbitos hispánicos. Tanto la literatura como el cine y la televisión apenas alcanzan a estar mínimamente presentes en los mercados de estos continentes, si exceptuamos aquellos países en los que España tuvo alguna presencia histórica (Filipinas en Asia y Guinea Ecuatorial en África). España tiene voluntad de mantener esta presencia a través de iniciativas de gobierno financiando cursos y promoviendo actividades culturales. Pero los observadores alertan de que cada vez es menor la presencia de la cultura española en estos países en los que, a la fuerte influencia del mercado anglosajón, se añade la de potencias como Rusia y China.

Eduardo Ledesma

Las estéticas globales hispánicas y lusófonas, sobre todo cuando se comparan con las anglófonas, han tenido una presencia menos tangible en otros lugares del globo (más allá de América Latina), aunque de forma puntual se pueden encontrar en países que habían sido colonias o territorios españoles o portugueses. Cabe mencionar el legado cultural hispano presente en Marruecos, así como la importante influencia de Marruecos en el imaginario literario y fílmico español (desde Cadalso hasta Goytisolo), amén de escritores y cineastas marroquíes ubicados o emigrados a España y a otros países europeos (por ejemplo el cineasta melillense Driss Deiback que reside en Alemania). Pero me interesa centrarme en una cultura afro-hispánica que no recibe la atención que se merece, aunque ya tiene una larga presencia en circuitos globales, resultado de los procesos de emigración y diáspora y también gracias a la difusión de sus obras en los medios digitales. Me refiero a Guinea Ecuatorial (país que se independizó de España en 1968), donde existe desde antes de la independencia una literatura con profundas raíces en las teorías y prácticas poscoloniales —se percibe en la literatura ecuatoguineana sobretodo la influencia de escritores y críticos como Léopold Sédar Senghor, Frantz Fanon, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, etcétera— pero que también se nutre de influencias culturales de la península ibérica, ya que muchos de sus escritores viven exiliados en España. El referente obvio es la ya canónica novela de Donato Ndong-Bidyogo *Las tinieblas de tu memoria negra* (1984), pasando por una serie de obras más actuales que utilizan también las nuevas tecnologías. Entre estas cabe destacar las participaciones en varios blogs de Juan Tomás Ávila Laurel, un prominente escritor de Guinea Ecuatorial que ahora reside en el exilio en Barcelona. En nuestra era de migraciones económicas y políticas los escritores de Guinea Ecuatorial no se han limitado al exilio en España sino que han optado por otros lugares también. Por ejemplo, Ramón Esono

Ebolé reside en Paraguay, donde se dedica a crear novelas gráficas, incluyendo su trabajo creativo en el *webzine* «Las locuras de Jamón y Queso», además de su página web personal y un blog sobre cultura. Para muchos de estos creadores África se mantiene presente en su estética y temática, ya que escriben, dibujan y filman en contra de los abusos de la dictadura de Obiang (en el poder desde 1979): tortura, corrupción, expoliación de recursos, etcétera. Otros aspectos de la cultura hispánica en su hibridación con la guineana se pueden ver en el blog de Casa África (institución ubicada en Madrid), «África Vive». En este sitio web se encuentran una serie de artículos en los cuales se aboga por la cultura africana situada en la diáspora, en España. Los temas continúan centrándose en las preocupaciones globales por la justicia social, el anticolonialismo y anti neoliberalismo, el exilio y el posible o imposible retorno a la patria. Se trata, entonces, de considerar cómo las estéticas globales han encontrado enclaves hispánicos afines en África, pero también cómo esos países (Guinea Ecuatorial, Marruecos) han influenciado esa misma estética hispánica mediante esos procesos de diáspora y el exilio. Cabe mencionar, aunque no forme parte de la pregunta, el auge en los últimos cincuenta años de una creciente cultura y literatura latina en los Estados Unidos, escrita tanto en español (el castellano) como en inglés, e incluso en el *spanGLISH* que se habla en zonas de contacto y en contextos de segunda y tercera generación de inmigrantes latinoamericanos y españoles. Esta producción cultural ha aumentado hasta llevar a la creación de departamentos académicos dedicados exclusivamente a su estudio (*Latino Studies*) en los Estados Unidos, y ha adquirido relevancia dentro de un marco político de activismo social pro-inmigración y de defensa de las identidades minoritarias en Norteamérica, factores de crucial relevancia en el actual contexto de las políticas xenófobas y racistas propulsadas por el gobierno de Donald Trump.

4. ¿En qué medida las estructuras narrativas y los géneros (fílmicos/televisivos/literarios) tradicionales siguen siendo relevantes para la composición de las estéticas hispánicas globales? ¿Resultan las tradiciones populares la base para las actuales formas de narración?

Josefio Cerdán y Miguel Fernández Labayen

Mientras la televisión, o más bien las plataformas digitales de difusión de ficción y documental serializadas, se han convertido en el refugio de narrativas clásicas con series que apoyan su éxito en el mantenimiento de una lógica causal fuerte, es en el mundo del cine y de la literatura donde esas tradiciones se ven más cuestionadas. Y aquí no nos limitamos a la aportación de las narrativas hispánicas al medio, es decir, las telenovelas. Nos parece que es un fenómeno mucho más amplio y, desde luego, mucho más dirigido desde los tradicionales centros de producción occidentales. Tras un despliegue de *marketing* casi sin precedentes, una producción *high concept* también nueva en el medio, y la superación de una serie de tabús más o menos asentados en este, la actual oleada de popularidad de las series televisivas (incluso este adjetivo sería algo que se debería revisar) esconden, como recientemente ha denunciado Lucrecia Martel, un retorno al conservadurismo de una lógica narrativa dura y sin paliativos que, indudablemente, es síntoma y a la vez consecuencia de los tiempos en los que vivimos.

Así, el fenómeno no lo vemos como el de una recuperación de los géneros populares a través de las formas actuales de narración (televisiva). De hecho, las tradiciones populares, e incluso el pueblo, se quedan fuera de ese fenómeno. En su libro *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (Fondo de Cultura Económica, 2015), Gonzalo Aguilar se pregunta por lo que ha pasado con el concepto de «pueblo» en el cine contemporáneo, con especial énfasis en América Latina. El teórico argentino incluso se muestra dispuesto a aceptar su concepción más frankfurtiana de *masa*, pero se encuentra que ambos, *pueblo* y *masa*, han desaparecido o, peor todavía, ya no sirven. Posiblemente estamos entrando en un proceso en el que «lo po-

pular» —y, desde luego, «el pueblo»— van a tener que ser redefinidos. Los llamados *millennials* y su uso de las redes sociales tendrán que formar parte de una nueva ecuación donde la idea de género también tiene que repensarse.

Beatriz Sarlo

Las ficciones producidas para la televisión de aire (es decir, de libre consumo, sin pago) desde su comienzo recogieron elementos de las narrativas populares escritas de gran circulación (novelas sentimentales, policiales y de aventuras). Esa base de consumos populares fue sólida desde la década de 1930. Creo, sin embargo, que hoy los productores de ficciones televisivas realizan el movimiento inverso: dan forma a narrativas que luego circulan de manera masiva y se convierten en el lado dinámico de la relación entre público y oferta mediática.

Francisco Rodríguez Pastoriza

Cada vez es menor la presencia de elementos tradicionales en los nuevos productos. Los géneros presentes en las estéticas culturales se nutren mayoritariamente de elementos procedentes de la actualidad y de las tensiones propias de la modernidad. En España solo las políticas de algunas comunidades autónomas (sobre todo las que tienen un idioma propio y una fuerte cultura tradicional) hacen verdaderos esfuerzos para mantener esta presencia en las estéticas culturales globales e incluso rescatar del olvido algunas tradiciones en riesgo de extinción.

Eduardo Ledesma

Como ya he mencionado previamente, los paradigmas «tradicionales» literarios y fílmicos se han visto radicalmente influenciados por la irrupción de las nuevas tecnologías. Estos han cambiado de

manera drástica tanto los métodos de producción como las formas de consumo. En literatura, cobran cada vez más relevancia los formatos en línea (blogs, redes sociales, etcétera) y se escriben ya nuevos géneros como *blognovelas*, *tuitaratura* e incluso formatos más interactivos como la literatura electrónica o *ciberliteratura*, que incluye imagen y sonido y solo puede ser «leída» en un ordenador. Por otra parte, incluso las formas más tradicionales o canónicas —la novela, la poesía— están siendo leídas cada vez más en formato digital (eBooks, PDFs, etc.), dejando atrás ciertos aspectos materiales del libro en papel. Están cambiando las formas de lectura y de escritura, y se va borrando la línea divisoria entre escritor y lector. Los géneros tradicionales —poesía, novela, teatro, ensayo— se vuelven híbridos también, de forma que distinguir entre ellos se hace casi imposible; predomina,

en todo caso, lo lúdico. Se democratiza también el acceso a la escritura, ya que cualquiera que tenga acceso a un ordenador puede crear un blog y devenir «escritor», dejando de lado problemáticas cuestiones de estilo y calidad, que dejan de ser relevantes cuando se trata de promover la autoexpresión en línea; la cultura se vuelve una práctica diaria y de todos. En este sentido la influencia de la cultura de masas y la popular se hacen sentir aún más que en los circuitos más cerrados de la alta cultura literaria. Lo mismo sucede, como ya he comentado, con la democratización de nuevos acercamientos fílmicos basados en cine hecho con teléfonos móviles, en muchos casos por cineastas principiantes, jóvenes, y *amateurs*. Nos hallamos, entonces, ante una explosión creativa basada en las nociones del *do-it-yourself* (hazlo tú mismo) en la cultura hispánica global.

5. ¿Qué clichés y estereotipos reproducen las expectativas globales de un público internacional en las actuales estéticas globales hispánicas? ¿Funcionan estos como efectivas estrategias comerciales a nivel transnacional? ¿En qué medida contribuye también a ello la presencia pública de los artistas en las actividades comerciales y de promoción cultural (premios, festivales, etcétera)?

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen

Algunos clichés siguen siendo los mismos en los últimos 200 años. El público internacional los reconoce y se maneja bien con ellos. Por ejemplo, no es extraño escuchar en congresos académicos internacionales quejas indirectas sobre el exceso de voluntad de denuncia y de hacer cine social de cine latinoamericano. Mientras, otros foros siguen reivindicando la sexualidad y voluptuosidad de la figura de la latina como elemento diferencial, que sigue triunfando en el cine, la televisión o en YouTube (ahí, de nuevo, podemos volver a los videoclips de algunas canciones de éxito como presentaciones estereotipadas de la pasión latina). Sin embargo, también es cierto que se generan narrativas alternativas en ese nuevo espacio global que permite colocar otro tipo de lecturas sobre

dichos estereotipos. Aunque es verdad que, en algunos casos, dichas estrategias son radicalmente minoritarias, en otros, los procesos de negociación para acceder a sectores más amplios de público también se han mostrado exitosos. Por ejemplo, se le podría acusar al trabajo de la paraguaya Paz Encina de quedar relegado únicamente a los ámbitos del museo y el cine de festivales. Pero, por el contrario, la filmografía de Claudia Llosa ha mostrado cómo, en el nuevo contexto global, se puede trabajar en una alianza transnacional (las coproducciones han adquirido un papel que nunca previamente habían tenido a la hora de colocar los films en los mercados no solo de los países productores, sino en el mercado global en general), para cuestionar dichos estereotipos. Tanto *Madeinusa* (2005) como *La teta asustada* (2009) son ejemplares en ese sentido

respecto a los pueblos originarios de América Latina y los conflictos armados de la región.

En otro orden de cosas, parece claro que incluso las iniciativas más políticamente correctas, surgidas de los festivales de cine europeos para facilitar a los realizadores latinoamericanos la producción de sus películas, activan una serie de estereotipos cuanto menos paternalistas. Una película como *El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014) ha evidenciado las tensiones que esconden dichas dinámicas de forma cómica y muy eficaz. Mientras, un cineasta como el colombiano Rubén Mendoza siempre está atento a esas cuestiones, y reivindica la deuda que su obra tiene con los trabajos de Carlos Mayolo y Luis Ospina como una forma de seguir interviniendo sobre la «pornomiseria» que rodea a buena parte de las representaciones de Latinoamérica.

En otro orden de cosas, dichos estereotipos también se activan en los recientemente creados premios cinematográficos del cine iberoamericano (Fénix y Platino), algo que hemos atendido recientemente en nuestro proyecto *Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina* (CSO2014-52750-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España con participación de fondos FEDER.

Beatriz Sarlo

La red que conecta ficciones, noticias y productos del mercado es cada vez más densa y opera con mayor eficacia. Casi no hay producto mediático que no esté marcado por las tendencias de un mercado que es cada vez más global en sus inclinaciones y sus gustos. Se producen préstamos entre publicidades y ficciones, como si formaran parte de un mismo continuum simbólico y tomaran sus rasgos de un imaginario compartido.

Francisco Rodríguez Pastoriza

En un mercado regido por los valores comerciales y los contenidos de entretenimiento, es difícil que

los productos de la cultura hispánica se impongan a los procedentes de otras culturas fuertemente apoyadas por las industrias culturales globales. Sí es fuerte la presencia de estos mismos productos de consumo, sobre todo los anglosajones, en los mercados hispánicos. La presencia de artistas y creadores en el mercado, puntualmente reducida a las campañas de promoción de sus productos sobre todo cinematográficos, es una estrategia que resulta altamente eficaz para el consumo inmediato de sus obras.

Eduardo Ledesma

Como ocurrió hace décadas con la literatura del boom latinoamericano, que encontró su fórmula «perfecta» en el ya muy manoseado realismo mágico, la producción cultural hispánica en algunos casos responde a ciertas expectativas de los públicos y mercados internacionales, expectativas que solo los formatos más nuevos y los experimentos más transgresores e innovadores logran evadir. Por ejemplo, en el campo del cine transnacional latinoamericano hemos visto una explosión de nuevos ciclos de «pornomiseria» en películas que explotan, por ejemplo en el caso de Brasil, la violencia de las favelas con fines sensacionalistas: *Ciudad de Dios* (Cidade de Deus, Fernando Meirelles, 2002), *Tropa de élite* (Tropa de Elite, José Padilha, 2007), etcétera. Lo mismo ha ocurrido en otros cines que han recurrido a las narrativas del narcotráfico (en Colombia y México) o a las que ofrecen visiones esterilizadas de los conflictos entre guerrillas y dictaduras en los años 60, como *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004) o *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011). Estas películas suelen ser taquilleras a nivel internacional y están diseñadas con el propósito de satisfacer a los públicos extranjeros y a las clases medias nacionales, cayendo a menudo en la simplificación y el cliché y reduciéndolo todo a interminables secuencias de acción o a escenas excesivamente melodramáticas. A estos nefastos modelos de cine global hispánico del más bajo de-

nominador común se contraponen otras películas independientes, menores en número pero más transgresoras, que rompen con esos moldes y clichés, alejándose del peligro de las coproducciones y de las mega-estrellas en sus repartos («los» Ricardo Darín, Gael García Bernal, «las» Penélope Cruz y otras *celebrities* del mundo hispánico). Estos otros acercamientos independientes ofrecen un cine que, como el de Carlos Reygadas o Fernando Eimbcke en México, o Víctor Gaviria en Colombia, o Lucrecia Martel en Argentina, bien se escapa de las expectativas de lo estereotípicamente «latinoamericano», hispánico o lusófono — pensemos en *Luz silenciosa* (2007), de Reygadas, que explora una comunidad menonita aislada en el México más rural—, bien abordan temas «nacionales» con una mirada que evita los clichés (pensando en el cine de Gaviria sobre las comunas en el Medellín de los 80 y 90). Las mejores películas latinoamericanas del momento actual transgreden los clichés y los géneros, no se pueden calificar fácilmente como cine documental o de ficción. En este sentido, los directores más interesantes (Albertina Carri, Andrés di Tella, Pablo Larraín, etcétera) entroncan con la mejor tradición del cine hispánico, con clásicos como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968). Estos directores no facilitan las respuestas al espectador mediante fórmulas repetidas, no les dicen lo que deben pensar, sino que producen obras inquietantes, abiertas, problemáticas, inconclusas, sobre la experiencia del mundo hispánico o lusófono actual. ■

I conclusión

JÚLIA GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY

JÖRG TÜRSCHMANN

La globalización de la estética hispánica tiene muchos aspectos: la música que construye puentes internacionales; las áreas de habla hispana como espacios fronterizos de encuentro e intercambio en los Estados Unidos; los micro-mundos de los usuarios de Internet; la adopción de expresiones léxicas, sin que el tipo respectivo de castellano pierda sus características fónicas. Y otro punto es indiscutible: la homogeneización de las culturas en América Latina es el resultado de la fuerte influencia de la cultura estadounidense, que es más notable en América Latina que en España y nivela las diferencias entre las culturas de las lenguas.

Existe un acuerdo general sobre la importancia de estos aspectos para una estética transnacional. No obstante, las opiniones difieren en cuanto al papel de los medios en Brasil y Portugal. Por un lado, Brasil parece tener muchas influencias en los otros países latinoamericanos. Por otro lado, se tiene la impresión de que existe una frontera nítida entre Portugal y España, y que Portugal importa la cultura española en lugar de exportar su propia cultura. También existe una diferencia en cuanto a si los países africanos de habla hispana juegan un papel en el escenario internacional: como ejemplo, la cultura viva de los medios de comunicación de

Guinea Ecuatorial se menciona varias veces junto a Marruecos. Ella es alabada por su diversidad y originalidad pero también parece claro que, a pesar del apoyo español, su presencia en Europa es insignificante. Una vez más, la reputación internacional de una película, cuyo éxito depende de su tono romántico y motivos exóticos, promueve más el interés por una región y una historia olvidada. Guinea Ecuatorial ha llamado la atención del público gracias a *Palmeras en la nieve* (Fernando González Molina, 2015), una producción española que ha llegado a audiencias extranjeras con la ayuda de Netflix. El ejemplo de *Palmeras en la nieve* permite abordar la cuestión del papel de los géneros. ¿Allanan los géneros y sus motivos típicos un camino prometedor para las estéticas transnacionales hispánicas? Existe un acuerdo sorprendente sobre los elementos esenciales de la estética específica del género. Primero, los nuevos medios son responsables de democratizar la creación artística y hacerla posible para todos. El resultado es el formato electrónico del microrrelato cuya eficiencia se basa completamente en el medio en que se difunde. Esto da como resultado un segundo aspecto: la desaparición de la separación entre masa y clase, entre *high and low culture*. La popularización

es la base inevitable de toda forma expresiva del arte y exige la aceptación como lo que es: la forma más poderosa de difundir un mensaje y crear nuevas predilecciones del público. En particular, la televisión muestra en este contexto que los medios audiovisuales proporcionan el camino que la literatura debe seguir. Si la literatura popular solía ser antes la plantilla para el cine y la televisión, hoy es al revés. La palabra sigue a la imagen.

Hay solo un paso de los motivos a los clichés. Los clichés son indudablemente el caldo de cultivo de la comercialización y la popularización. Pero también sirven como orientación para el público académico, que investiga en los festivales de cine y ferias de libros sobre nuevas representaciones artísticas de culturas extranjeras. Los cinéfilos se alejan del cine socialmente comprometido de América Latina y prefieren las visiones pintorescas de la vida campesina. Entonces, el mundo es más pacífico en las películas de Claudia Llosa que en las favelas y villas. La pregunta es si los clichés no están en juego aquí también, aunque son menos espectaculares y menos efectivos que en el caso de la «pornomiseria» o la guerra entre los carteles de la droga. Y el futuro dirá si las películas radicales de Reygadas, Alonso, Eimbcke o Gaviria son una respuesta que dura. Sus films tienen más bien un ritmo de montaje lento, que gusta a los cinéfilos hartos de los tumultos civilizatorios, favoreciendo los placeres elitistas de los bohemios. La apreciación de los cinéfilos en este caso se basa en una estética transnacional que está en primer plano y amenaza con perder el contacto con los mundos que conforman el universo diegético particular. Además, cada posición radical corre el riesgo de convertirse en un hábito y perder su espíritu crítico. Por lo tanto, es importante tener en cuenta que la publicidad se está convirtiendo en un compañero importante de la narración ficticia. No se trata solo de *branding* y *product placement*, sino de una estética que funciona bien con los nuevos medios. Cualquiera que escuche la música de las series del *Quality TV* y los clips promocionales encontrará

coincidencias increíbles. ¿Qué habla en contra de fortalecer la estética para que el producto publicitado se desvanezca en el fondo? Así como los científicos aceptan que su discurso científico ya no está adornado con latinismos sino con anglicismos, los críticos del cine también aprendieron hace mucho tiempo que no hay una libre elección de terminología. ¿No es que Rivette y Bergala, mencionados en la introducción, hablan de un *travelling* y dejan atrás su lengua materna que los franceses suelen defender como un bien cultural fundamental? Hitchcock y Hawks también han hecho famosos a los *Cahiers du cinéma*. Las estéticas hispánicas tendrán que enfrentar los anglicismos de la industria publicitaria y hacer de la necesidad virtud si quieren ser transnacionales a largo plazo. Los films de Iñárritu, Cuarón y del Toro han tenido éxito de esta manera, aunque la moraleja de su estética es a veces dudosamente espiritual, si no religiosa. Esta deficiencia puede deberse al hecho de que *el qué* se volvió banal por *el cómo*. Por lo tanto, es probable que las obras de escritores, directores y productoras de televisión locales tengan una relevancia moral particular, si se producen y circulan en los países de los que tratan. Todavía no hay una solución convincente para la contradicción entre la moralidad remitiendo a los problemas de la población *hic et nunc* y la estética transnacional. A menos que los lectores y los espectadores cambien sus gustos y prefieran films y novelas «raros» y provenientes de otros países. Se trata de un proceso que lamentablemente lleva mucho tiempo y se opone al ritmo acelerado de los nuevos mundos mediáticos. «Nadie se ahorrará nunca el tiempo que hace falta para formarse un gusto sobre el que se apuntalarán de manera perdurable sus criterios» (Bergala, 2007: 48). ■

REFERENCIAS

Bergala, A. (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes.

CONFLUENCIAS ESTÉTICAS Y ACTORES GEPOLÍTICOS EN LAS PRODUCCIONES CULTURALES HISPÁNICAS

Resumen

La existencia de corrientes estéticas compartidas entre creadores habitantes en distintas partes del planeta parece ser un hecho constatado. ¿Qué elementos las sostienen? En el ámbito hispánico, la lengua, más allá de sus variedades dialectales, resulta un elemento aglutinador. No es, sin embargo, el único. También lo son los referentes culturales compartidos, los paradigmas narrativos tradicionales y las imágenes comunes que estos generan. Ello se ve especialmente en las producciones culturales más populares, auto-apropiadas y redefinidas por el gran público lector/espectador, sea este hispanohablante o internacional. Las industrias culturales se encargan de traducir dichas producciones en mercancía audiovisual/literaria transnacional, incorporando la subversión artística en marca alternativa de mercado, lista para el consumo de aquellos receptores que huyen de los estereotipos y buscan una supuesta originalidad narrativa.

Palabras clave

Estéticas globales; localización; fronteras geopolíticas; estereotipos culturales; cine; literatura; televisión.

Autores

Beatriz Sarlo nació en Argentina en 1942. Crítica literaria y cultural, es profesora en la Universidad de Buenos Aires y directora de la revista científica *Punto de vista*. Entre sus muchas publicaciones destacan *El imperio de los sentimientos* (Siglo XXI, 1985) y *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (Seix Barral, 2004). Contacto: beatriz.sarlo@gmail.com

Eduardo Ledesma nació en Barcelona en 1972 y se trasladó a Chicago en 1984. Después de una década trabajando como ingeniero estructural se especializó como investigador docente en literatura, cine y nuevos medios. Actualmente ocupa el cargo de profesor de español y portugués en la University of Illinois at Urbana-Champaign. Entre sus publicaciones destaca el libro *Radical Poetry: Aesthetics, Politics, Technology and the Ibero-American Avant-Garde (1900-2015)* (SUNY, 2016). Contacto: eledes1@illinois.edu

Francisco Rodríguez Pastoriza es doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1984 y 2007 trabajó como periodista de Televisión Española. Entre sus publicaciones destacan *Cultura y televisión. Una re-*

AESTHETIC CONFLUENCES AND GEPOLITICAL ACTORS IN HISPANIC CULTURAL PRODUCTIONS

Abstract

Some artists coming from different world regions happen to share similar aesthetic trends. What elements underpin this claim? In the hispanophone countries, the Spanish language is undoubtedly a unifying factor among filmmakers and writers, yet not the only one. So are the shared cultural referents, the traditional narrative paradigms and the common images by these narratives generated. This is especially to be seen in the popular cultural productions. The general public, both hispanic and international, appropriates these productions and, sometimes, redefines them. In turn, the cultural industries are engaged in turning these popular trends into transnational audiovisual / literary merchandise, establishing artistic subversion as an alternative market brand, ready for the consumption of those users who overturn stereotypes and seek an alleged narrative originality.

Key words

Global Aesthetics; Location; Geopolitical Borders; Cultural Stereotypes; Cinema; Literature; Television.

Authors

Beatriz Sarlo was born in Argentina in 1942. A literary and cultural critic, she is a professor at the Universidad de Buenos Aires and director of the journal *Punto de vista*. Her main titles include *El imperio de los sentimientos* (Siglo XXI, 1985), and *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (Seix Barral, 2004). Contact: beatriz.sarlo@gmail.com

Eduardo Ledesma was born in Barcelona in 1972 and moved to Chicago in 1984. After a decade as a practicing Structural Engineer he became a scholar of literature, film and new media. He is currently Assistant Professor of Spanish and Portuguese at the University of Illinois at Urbana-Champaign. His main titles include *Radical Poetry: Aesthetics, Politics, Technology and the Ibero-American Avant-Garde (1900-2015)* (SUNY, 2016). Contact: eledes1@illinois.edu

Francisco Rodríguez Pastoriza holds a Ph.D in Information Sciences from the Universidad Complutense de Madrid. Between 1984 and 2007 he worked as a journalist for the National Spanish Television channel. His main titles include *Cultura y televisión. Una relación de conflicto* (Gedisa, 2003),

lación de conflicto (Gedisa, 2003) y *Periodismo cultural* (Síntesis, 2006). Contacto: frpastoriza@wanadoo.es

Josetxo Cerdán es doctor por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha trabajado como Profesor Titular en la Universitat Autònoma de Barcelona y en la Universitat Rovira i Virgili. Actualmente es catedrático en la Universidad Carlos III de Madrid. Entre sus publicaciones destaca el libro *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (Cátedra, 2011). Contacto: cerdan@hum.uc3m.es

Miguel Fernández Labayen es doctor por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente trabaja como Profesor Titular en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Formó parte del equipo de redacción de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* hasta 2014. Entre sus publicaciones destaca el libro *Woody Allen: Hannah y sus hermanas* (Paidós, 2005). Contacto: mflabaye@hum.uc3m.es

Júlia González de Canales, investigadora postdoctoral en la Universität Wien, es autora del libro *Enrique Vila-Matas. Placer e irritación* (Anthropos, 2016), así como coeditora de *Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (Orbis Tertius, 2017). Sus artículos se han publicado, entre otros, en *Romance Studies*, *Fotocinema* y *Studies in Spanish and Latin American Cinema*. Contacto: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Jörg Türschmann. Catedrático de literatura y medios (español y francés). Director del Departamento de Lenguas Romances y del Centro para Estudios Canadienses de la Universidad de Viena. Miembro de la comisión "The North Atlantic Triangle" de la Academia de las Ciencias de Austria. Coeditor de *La literatura argentina y el cine - El cine argentino y la literatura* (2018), con Matthias Hausmann, *Transnational Cinema in Europe* (2013), con Manuel Palacio, de *TV global* (2011) con Birgit Wagner y con Burkhard Pohl de *Miradas globales: El cine español en el cambio de milenio* (2007). Co-director del proyecto de cooperación científica (Acción Integrada) España-Austria "Las coproducciones audiovisuales en el entorno europeo: Identidades y procesos de transnacionalización cultural" (2010-2011) con la universidad Carlos III en Madrid. Co-director de los proyectos de cooperación binacional "Co-pro-

and *Periodismo cultural* (Síntesis, 2006). Contact: frpastoriza@wanadoo.es

Josetxo Cerdán holds a Ph.D from the Universitat Autònoma de Barcelona. He has previously worked as an Associate Professor at the Universitat Autònoma de Barcelona and the Universitat Rovira i Virgili. He currently works as a Full Professor at the Universidad Carlos III de Madrid. His main titles include the book *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (Cátedra, 2011). Contact: cerdan@hum.uc3m.es

Miguel Fernández Labayen holds a Ph.D from the Universitat Autònoma de Barcelona. He currently works as an Associate Professor at the Universidad Carlos III de Madrid. He was a member of the editorial team of *Secuencias. Revista de Historia del Cine* until 2014. His main titles include the book *Woody Allen: Hannah y sus hermanas* (Paidós, 2005). Contact: mflabaye@hum.uc3m.es

Júlia González de Canales, postdoctoral researcher at the Universität Wien, is the author of the book *Enrique Vila-Matas. Placer e irritación* (Anthropos, 2016), as well as co-editor of *Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (Orbis Tertius, 2017). Her articles have been published, among others, in *Romance Studies*, *Fotocinema* and *Studies in Spanish and Latin American Cinema*. Contact: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Jörg Türschmann. Professor of literature and media (Spanish and French). Director of the Department of Romance Languages and the Center for Canadian Studies at the University of Vienna. Member of the "North Atlantic Triangle" commission of the Austrian Academy of Sciences. Coeditor of *La literatura argentina y el cine - El cine argentino y la literatura* (2018), with Matthias Hausmann, *Transnational Cinema in Europe* (2013), with Manuel Palacio, of *TV global* (2011) with Birgit Wagner and with Burkhard Pohl of *Miradas globales: El cine español en el cambio de milenio* (2007). Co-director of the scientific cooperation project (Acción Integrada) Spain-Austria "Audiovisual Co-productions in European Contexts: Identities and Processes of Cultural Transnationalization" (2010-2011) with the University Carlos III of Madrid. Co-director of the binational cooperation projects "Co-productions in Transatlantic Contexts: Spanish and Argentinian Cinema"

ducciones en el contexto transatlántico: el cine español y argentino” (2013-2015) y “Adaptaciones en el contexto global: La literatura argentina y el cine transnacional – la literatura transnacional y el cine argentino” (2015-2017) con el Grupo Art-Kiné del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Contacto: joerg.tuerschmann@univie.ac.at.

Referencia de este artículo

González de Canales Carcereny, J., Türschmann, J., Cerdán, J., Fernández Labayen, M., Sarlo, B., Rodríguez Pastoriza, F., Ledesma, E. (2018). Confluencias estéticas y actores geopolíticos en las producciones culturales hispánicas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 000-000.

(2013-2015) and “Adaptations in Global Contexts: Argentine Literature and Transnational Cinema – Transnational Literature and Argentine Cinema” (2015-2017) with the Art-Kiné Group of the Arts Department of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires. Contact: joerg.tuerschmann@univie.ac.at.

Article reference

González de Canales Carcereny, J., Türschmann, J., Cerdán, J., Fernández Labayen, M., Sarlo, B., Rodríguez Pastoriza, F., Ledesma, E. (2018). Confluencias estéticas y actores geopolíticos en las producciones culturales hispánicas. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, 000-000.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
