

El cine transnacional y el estado de las cosas. *Transnational cinema and the state of the art*

Jörg Türschmann

(pág 15 - pág 23)

El cine transnacional es una categoría teórica y analítica corriente en varios estudios sobre los films de directores exiliados y de países menos conocidos como productores de cine. El artículo siguiente presenta unos aspectos relevantes del cine transnacional en el contexto de continentes diferentes y coproducciones internacionales.

Palabras clave: América Latina, cooperación internacional, Europa, migración, terminología

The term of transnational cinema means a bundle of theoretical and analytical categories frequently applied on films produced in exile or peripherals countries outside Hollywood. The following article presents some aspects of the transnational cinema in the context of different continents and international coproduction.

Keywords: Europe, international cooperation, Latin America, migration, terminology

Jörg Türschmann es catedrático de literatura y medios (español y francés) en la Universidad de Viena. Co-editor de *Transnational cinema in Europe* (2013), *TV global* (2011) y *Miradas locales* (2007). Cooperaciones: coproducciones audiovisuales y transnacionalización con la Universidad Carlos III (Madrid) y la Universidad de Buenos Aires. joerg.tuerschmann@univie.ac.at.

Este artículo fue referenciado por la PUC-SP el 06/05/17 y por la Univ. de Bremen el 14/04/17.

CATEGORÍAS Y CRITERIOS

Will Higbee y Song Hwee Lim consideran, en su famoso artículo “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies” (2010), tres aspectos fundamentales que determinan toda producción cinematográfica transnacional: 1) La diferencia entre cine nacional y transnacional permite comprender las complejas condiciones de producción, exhibición y distribución de las películas a nivel transnacional. 2) Las cinematografías regionales y nacionales pueden encontrar un público más allá de sus habituales fronteras de extensión, hecho que les otorga un carácter transnacional. 3) El tercer complejo del cine transnacional se revela en torno a la historia del colonialismo y su superación. Aspectos temáticos como diáspora, exilio y situaciones postcoloniales caracterizan este aspecto del cine transnacional.

Muy a menudo se establece una conexión entre el cine transnacional y el cine de autor, ya que es sobre todo el cine de autor el que es celebrado en los grandes festivales de cine. En ellos, no obstante, el cine de autor es curiosamente interpretado y apreciado como parte de las distintas cinematografías nacionales, aunque el éxito y las condiciones de producción de dichas películas hablen otro idioma. Con respecto al cine de autor latinoamericano, Deborah Shaw distingue entre películas transnacionales exitosamente recibidas por el público y las películas transnacionalmente producidas que remiten a una cultura nacional (Shaw 2013a, 8-9). Las películas de Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón supondrían amplios éxitos de público a nivel internacional mientras que en las películas de la argentina Lucrecia Martel, la peruana Claudia Llosa o el mexicano Carlos Reygadas entrarían en escena las culturas nacionales. El caso de Martel y Reygadas está, sin embargo, marcado por una sombra de duda ya que sus películas parecen ser menos específicas sobre la cultura correspondiente a sus propios países de origen. En lo que refiere a las películas de Llosa se puede dar por hecho que, en buena parte, suponen una adaptación cultural exótica, presunto entorno vital peruano para un público mundial amplio. Para tratar la arbitrariedad del cine transnacional Shaw propone repensar conocidas categorías analíticas que se extraen y agrupan de acuerdo con las películas que las representan (2013b).

Más existe también una perspectiva que, si bien formulada de forma un tanto exagerada, resulta instructiva con respecto a la dimensión nacional. Nos estamos refiriendo a un cine nacional que basa su independencia en sostener las influencias transnacionales. En otras palabras, un cine nacional es independiente cuando ejerce y se apoya en las influencias transnacionales. Argumentando de esta manera, Chris Berry muestra que el cine chino dispone de una dimensión transnacional sin haber explicado sus características nacionales. De ello concluye que el cine transnacional no es pensable sin la dimensión de las culturas nacionales (Berry 2010, 112). También el cine canadiense, por ejemplo, tiene la peculiaridad de querer afirmarse en el mercado mundial escogiendo temas y géneros que en el extranjero despiertan el interés (Türschmann 2013). Higbee y Lim cuestionan, por lo tanto, “if the term ‘transnational’ is entirely necessary in the above cases. For example, could we instead speak respectively of a supranational Chinese cinema, a regional cinema or a pan-European cinema? This returns us to the question of what exactly is the critical

purchase of the term transnational?” (Higbee y Lim 2010, 9). Sobre ello volveremos más adelante para tratar el ejemplo del cine colombiano.

GÉNERO, EXILIO Y AUTORÍA

A partir de la conexión entre múltiples aspectos desarrollan algunos historiadores del cine una definición propia del cine transnacional. Hamid Naficy (2003) trabaja el cine turco e iraní. De ellos escoge tres aspectos diversos para dedicarse a las películas que en este marco le resultan de interés. Estos son: género, exilio y autoría fílmica. Llama la atención que los directores aquí mencionados, pero también muchos otros, han sido relacionados con el cine de autor aun cuando éstos han producido películas *mainstream* de gran éxito en el público. Así sus películas representan de forma típica una conexión entre género y autoría individual. Diferente es el caso de las películas hechas por directores procedentes de Asia, India o Latinoamérica. Las películas de autor de Michel Khleifi, Fernando Solanas y Ghasem Ebrahimián representan un cine “étnico”, “nacional” o “del tercer mundo”, un *third cinema* como se llama en inglés. Finalmente hay también un tercer grupo, en el que el marco transnacional experimenta una categorización espacial: la así llamada “Avant-garde”, representada por directores como Jonas Mekas, Mona Hatoum y Trinh T. Minh-ha. Ante dicha situación, Naficy propone la siguiente definición del cine transnacional: “Transnational films are here considered (1) belonging to a genre of cine-writing and self-narrativization with specific generic and thematic conventions and (2) products of the particular transnational location of filmmakers in time and place and in social life and cultural difference.” (Naficy 2003, 204-205)

La interesante tesis de Naficy marca, pues, que la independencia del género fílmico se destaca por una especial estructuración del espacio. Así son los personajes principales de dichas películas del exilio los que se plasman en dos experiencias espaciales extremas: agorafobia y claustrofobia. Por un lado, dichos personajes no pueden soportar sitios amplios y abiertos, por el otro, se sienten cohibidos y encerrados por zonas delimitadas. Los cines turco e iraní ofrecen una buena serie de ejemplos al respecto. En *40m² Deutschland* (Tevfik Başer, 1985) una mujer turca es aprisionada por su marido en su lugar de residencia en Alemania sin nunca llegar a ver el mundo exterior. Su destino simboliza la situación de aquellos exiliados que no son bien acogidos en sus nuevas patrias. No siempre tienen que proceder los personajes principales del mismo país del que procede el director. También los ciudadanos del nuevo país pueden sufrir una forma de exilio como los recién llegados de otros países. El director iraní Amir Naderi muestra en *Manhattan by numbers* (1993) el destino del periodista George Murphy, quien ha perdido su trabajo, su familia y todas sus pertenencias. En la búsqueda de un amigo adinerado que le pueda ayudar y sacar de su difícil situación se pierde en un inmenso edificio kafkiano, cuyos apartamentos están marcados con números o nombres faltos de significado.

TRANSVERSALIDAD EN LATINOAMÉRICA – UNA TRANSNACIONALIDAD LIMITADA

Mientras en algunos continentes las diferentes lenguas representan un obstáculo,

son en otros casos las diferencias culturales, y no las lingüísticas, las que adquieren un papel relevante. Latinoamérica es un ejemplo de este último caso. Aquí son las relaciones entre los países sudamericanos y los Estados Unidos las que se ven confrontadas. La decisión de incluir a los productores norteamericanos o de trabajar en los Estados Unidos no tiene necesariamente que ver con tener que decidirse por un cine comercial o contra un cine de arte, etnográfico o de autor, propio de los festivales de cine. Al revés, realizar un cine de autor no significa tampoco la renuncia al gran mercado norteamericano o que los directores de cine no busquen el éxito a gran escala. Juana Suárez (2011) explica, basándose en el análisis del cine colombiano, cómo puede intervenir la legislación para conseguir que una película obtenga resonancia internacional estando alejada del mercado norteamericano. La así llamada ley 814 de 2003 debe promocionar el carácter nacional y el grado de familiaridad del cine colombiano y ello debe suceder desde el nivel de la producción hasta el de la distribución.

La complicada situación para este cine nacional consiste en el desplazamiento de un nivel continental entre la producción nacional y la comercialización internacional. En concreto, la etiqueta de cine latinoamericano, la cual está adherida a todas las propiedades de la producción nacional del continente. Argentina, Chile y México comparten de manera similar la dificultad de querer y tener que existir tanto a nivel nacional, continental y transnacional como a nivel global, esto es, también a nivel norteamericano y a nivel de los grandes festivales internacionales. También para Suárez el reto tipológico de distinguir entre un cine transnacional, continental y global se deja disolver a favor de concebir de forma más precisa la autoría de determinados directores. En este contexto menciona el optimismo de Deborah Shaw ante el gran éxito de algunos directores mexicanos (Suárez 2011, 286). Suárez ve casos parecidos de formación genérica que se producen sobre la base de las películas de determinados directores. Ello conduce a etiquetas propias que traen consigo el éxito comercial de estos directores. En el caso de Gustavo Nieto Roa o Carlos Benjumea se habla de *nietoroísmo* y *benjumeísmo* (Suárez 2011, 292). Y ambas partes, tanto la producción orientada económicamente como la valiosa crítica cinematográfica estética y política, pueden descubrir en estos fenómenos algo positivo.

Los directores mexicanos escogen en este contexto estrategias bien dispares. Algunos trabajan en los Estados Unidos, otros adaptan exitosos formatos de televisión y otros tantos prueban suerte en géneros poco habituales. El resultado en el caso de Colombia muestra, sin embargo, que las relaciones con el cine brasileño, mexicano y argentino son más estrechas que con el cine de los Estados Unidos. Por esta razón concluye Suárez con el concepto teórico del *minor transnationalism* de Lionnet y Shu-Mei Shih (2005) para describir la especial situación del cine colombiano. Este ‘minor transnationalism’ no está impregnado ni por una oposición a la distopía y a la utopía, ni por una disputa entre lo local y lo global, ni por una referencia a lo subalterno y a aquellos estados hegemónicos que inequívocamente construyen el trasfondo neocapitalista. En lugar de todo esto está impregnado por un ‘transversalismo’: “This cultural transversalism includes minor cultural articulations in productive relationships with the major (in all its possible shapes, forms and kinds), as well as minor-to-minor networks that circumvent the major altogether” (2005, 8; cit. p. Suárez 2011, 282). Así es posible que incluso en culturas minoritarias que no cuentan con una cooperación del centro construyan una inherente variedad y complejidad.

EUROPA: JUVENTUD, MÚSICA POP, REGIONES E INMIGRACIÓN

¿Es este concepto de transnacionalidad limitada trasladable a otro continente, por ejemplo, Europa? El cine transnacional ha sido definido de forma bien distinta en relación con las industrias de cinematográficas europeas (Jahn-Sudmann 2009). El *accented cinema* de Nacify (2001), el *cinema of transvergence* de Will Higbee (2007), el *cinéma du métissage* de George Seeßlen (2000) o la idea de *cinema of double occupancy* de Elsaesser (2005) son sólo algunos conceptos que, en relación con el cine europeo, han sido abordados. ‘Doble ocupación’ se refiere a aquellos directores de cine que disponen de doble nacionalidad, siendo una de ellas europea. Ese es el caso de Fatih Akin (alemán-turco), Gurinder Chadha (británico-indio) o Abdel Kechiche (francés-magrebí). Un estudio interesante publicado en Alemania intenta tender un puente entre distintos países con la ayuda de la banda sonora de las películas, en particular con la ayuda de la música pop (Siewert 2013). Ello incluye tanto el público intra-fílmico que escucha dicha música pop en las películas como el público extra-fílmico que mira estas películas que, no hay que olvidar, son con las que se identifican las generaciones más jóvenes. *Trainspotting* (Danny Boyle, Inglaterra, 1996), *La haine* (Mathieu Kassovitz, Francia, 1995) o *Lola rennt* (Tom Tykwer, Alemania, 1998) son ejemplos de películas con una música que une a público y personajes a través de un ritmo común.

Europa es considerada, al menos en la esfera política, como un continente de regiones. Un ejemplo de ello puede ser el cine escandinavo, que es percibido por más de un país europeo como un cine regional que no alcanza la manifestación nacional. Ib Bondebjerg y Eva Novrup Redvall (2013) apuntan a que la mayoría de datos fiables sobre las relaciones transnacionales del cine escandinavo con otros países de Europa y del resto del mundo tienen que ver, como mínimo, con la producción. No obstante, faltan datos fiables que conciernan a la recepción. Bondebjerg y Novrup opinan que sólo es posible comprender el efecto de las producciones cinematográficas escandinavas a través de los medios de difusión. En ello tiene la televisión un rol muy importante. En especial en Suecia y en Dinamarca las películas son entretanto concebidas para que sean mostradas en el cine, pero también, alargadas y capituladas, en series de televisión. Estas producciones son claramente un género vinculado a las películas policíacas y al cine negro. Así, el cine escandinavo se ha ido convirtiendo en un sinónimo del cine europeo policíaco y de horror.

Isolina Ballesteros (2015) muestra que ningún concepto tipológico es necesario para entender la amplitud del fenómeno con respecto a la representación de la inmigración. El pasado histórico concreto contemplado en las películas analizadas por Ballesteros contempla la inmigración de Latinoamérica a España, de India a Inglaterra, de Oriente a Europa y la ola de refugiados procedente de África, pero también el negocio con las esclavas sexuales que se produce entre Europa del este y Europa central. Las películas muestran, por lo tanto, situaciones bien distintas que van desde la inmigración a la deportación: *The price of sex* (Mimi Chakarova, 2011), *Flores del otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), *Caché* (Michael Haneke, 2006), *Le Havre* (Ari Kaurismäki, 2012), *La promesse* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2001), *In this world* (Michael Winterbottom 2004), *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2008), *Gegen die Wand* (Fatih Akin, 2004), *Bend it like Beckham* (Gurinder Chadka, 2003) y muchos otros.

LA TELEVISIÓN Y LAS RELACIONES INTERCONTINENTALES

Las relaciones entre Europa y otros continentes pueden también tomar caminos singulares e imprevistos. Un grupo de artistas y estudiosos del cine procedentes de Latinoamérica y otros países, y residentes en Austria, Bulgaria y Latinoamérica, emprendieron una investigación sobre la recepción de las telenovelas latinoamericanas en Bulgaria. Tras un año de trabajo, los resultados provisionales obtenidos fueron expuestos, en mayo de 2008, a modo de exhibición de fotos en la Academia de Bellas Artes de Viena (Sato 2009, 107-108). Después de la caída del bloque soviético en 1989 el público búlgaro apreció, en especial, las series de televisión hechas en Venezuela y México que mostraban el lado más agradable y bonito de la vida. Ellas ofrecían una compensación para las complicadas situaciones económicas en las que se encontraba la población búlgara. También en este caso la música tenía un papel importante. Conocidas estrellas del pop como Shakira intervinieron en estas series, aumentando de esta manera el atractivo de las mismas. Decisivo es que estas series formulaban un conjunto de fantasías e imaginarios sobre la vida exótica y paradisíaca en Latinoamérica: “un lejano y abstracto ‘Dorado’ latino” (Sato 2009, 108).

Lamentablemente el estudio de las series de televisión en el marco transnacional se produce de forma muy poco habitual. Y cuando se da, en mayor parte, se investiga la influencia de las series HBO en Europa, Latinoamérica u otros continentes. La razón: los jóvenes investigadores que tienen entre 20 y 30 años ya no salen de casa para ir al cine, sino que miran las series en el ordenador, consumiéndolas como sustituto a la estética cinematográfica. Excepciones confirman la regla cuando se trata de casos aislados de multi-adaptación. Por ejemplo, en el caso de la serie colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001), adaptada en España y Alemania, un artículo sobre la cual formó parte de un libro que consiste otra vez y principalmente en estudios dedicados a las series HBO (Eichner, Mikos y Winter 2013). Cuán amplio ha de ser el estudio de las culturas televisivas transnacionales lo muestra la provisional distinción de varios de los materiales sobre temas específicos, entre otros, la representación de la vida rural en series de televisión procedentes de varios continentes del mundo (Türschmann 2014). En la mayoría de los casos los estudios se limitan a la televisión en el marco transnacional a través de la comparación de determinadas series con distinta procedencia nacional o de dar a conocer tradiciones televisivas desconocidas de otros países (Türschmann y Wagner 2011). En el caso de la situación europea, se constata que las investigaciones sobre la televisión transnacional están orientadas hacia estudios empíricos y cuantitativos (Bondebjerg et al. 2017), de vez en cuando combinados con aspectos históricos, institucionales y comparativos (Fickers y Johnson 2012).

PANORAMA

Parece que especialmente en Norteamérica y en Inglaterra, gracias al alto número de académicos inmigrados en esos países, se ha conseguido una alta sensibilidad hacia el fenómeno del cine transnacional (Bergfelder 2005). Eso se tendría que estudiar de forma sistemática, pues podría ser decisivo saber en qué medida las biografías de los académicos

tienen un papel especial en la elección de los casos de estudio. La lengua de la ciencia es, sin embargo, una condición previa básica para que los investigadores de distintos continentes se pongan de acuerdo entre ellos, escolten sus intereses sobre el cine transnacional y puedan compartir su trabajo.

Cuán productiva puede ser esta colaboración lo demuestran las publicaciones con una pretensión temática de gran alcance como las de Nataša Dovičová y Kathleen Newman, editoras del volumen *World cinemas, transnational perspectives* (2009), cuyas aportaciones tratan convincentemente tanto problemas teóricos como la situación de las industrias cinematográficas en los distintos continentes. Otra forma de proceder muy distinta la han escogido recientemente Saverio Giovacchini y Robert Sklar en su volumen editado *Global neorealism: The transnational history of a film style* (2011). La época y la estética de una cinematografía nacional son utilizadas como referencia para estudiar muy distintas películas más allá de los límites temporales y nacionales.

Entretanto parece ser que el cine transnacional no sea más que una expresión de una utopía, una visión de futuro eufórica que puede ser interpretada como un común entendimiento entre los pueblos. El concepto de cine transnacional sirvió al principio, no obstante, para poner las investigadas cinematografías nacionales en el foco de la atención académica. El cine africano e indio, el *cinéma beur* o el cine de Hong Kong han sido desde hace tiempo investigados sobre la base de las teorías culturales, el postcolonialismo, el terrorismo y el turismo (Ezra y Rowden 2007), sin que ello implique necesariamente un vínculo a reclamaciones de derechos emancipatorios.

Desde hace poco tiempo la influencia de los estados nacionales en la producción fílmica ha vuelto a ocupar con fuerza el foco de atención: “El diagnóstico de un cine del que –en tanto fenómeno transnacional– ya no se podía dar cuenta desde el ‘marco restrictivo’ de las fronteras nacionales era correlativo del diagnóstico de la erosión de los Estados nacionales frente al avance de la globalización, o, más precisamente, de la reforma neoliberal definida como el camino a la globalización en Latinoamérica de fines de siglo XX. Con la distancia que nos da el paso del tiempo sabemos que ambos diagnósticos fueron erróneos, un juicio no solamente aplicable al caso latinoamericano [...]. Es precisamente el papel del Estado [...] que funcionó de alguna manera de catalizador del cuestionamiento a los enfoques nacionales en el estudio del cine latinoamericano” (Copertari y Sitnisky 2015, 14-15). De esta manera obtiene un papel menos relevante que antes el concepto teórico de la “glocalidad” de una cinematografía nacional, esto es, su posición entre lo local y lo global (Pohl y Türschmann 2007). Por otro lado, el retorno a la función de los estados nacionales en la producción cinematográfica y su interpretación como cine transnacional confirma que lo importante siempre fue conseguir una estrecha conexión entre la biografía de un crítico fílmico, el tema de una película y la concepción teórica del cine transnacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballesteros, I. (2015) *Immigration cinema in the new Europe*. Chicago: The University of Chicago Press.
 Bergfelder, T. (2005) “National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film

- studies”, *Media Culture Society* 27 (3), 315-331.
- Berry, C. (2010) “What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation”, *Transnational cinemas* 1 (2), 111-127.
- Bondebjerg, I. y Redvall, E.N. (2013) “Transnational Scandinavia? Scandinavian film culture in a European and global context” en Palacio, M. y J. Tüschmann (eds.) *Transnational cinema in Europe*, 127-145. Viena: LIT.
- Bondebjerg, I., Redvall, E.N., Helles, R., Lai, S.S., Søndergaard, H., Astrupgaard, C. (2017) *Transnational European television drama: production, genres and audiences*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Copertari, G. y Sitnisky, C. (2015) “Introducción” en Copertari, G. y C. Sitnisky (eds.) *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio*, 11-19. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert.
- Dovičová, N. y Newman, K. (eds.) (2009) *World cinemas, transnational perspectives*. London, New York: Routledge.
- Fickers, A. y Johnson, C. (eds.) (2012) *Transnational television history: a comparative approach*. Abingdon, New York: Routledge.
- Eichner, S., Lothar M. y Winter, R. (ed.) (2013) *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: VS y Springer.
- Elsaesser, T. (2005) *European cinema – face to face to Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Eza, Elisabeth y Rowden, Terry (eds.) (2007) *Transnational cinema. The film reader*. London, New York: Routledge.
- Giovacchini, S. y Sklar, R. (eds.) (2011) *Global neorealism: The transnational history of a film style*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Higbee, Will (2007) “Beyond the (trans)national. Toward a cinema of transvergence in postcolonial and diaphoric francophone cinema(s)”, *Studies in French Cinema* 7 (2), 79-91.
- Higbee, W. y Lim, S.H. (2010) “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies”, *Transnational Cinemas* 1 (1), 7-21.
- Jahn-Sudmann, A. (2009) “Filme und Transnationalität – Forschungsperspektiven” en A. Jahn-Sudmann, A. y R. Strobel (ed.) *Film transnational und transkulturell: Europäische und amerikanische Perspektiven*, 15-26. Munich: Fink.
- Lionnet, F. y Shih, S.-M. (2005) “Introduction” en Lionnet, F. y S.-M. Shih *Minor transnationalism*, 1-23. Durham, NC: Duke University Press.
- Naficy, H. (2001) *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- (2003) “Phobic spaces and liminal panics: independent transnational film genre” en Shohat, E. y R. Stam (eds.) *Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media*, 203-226. New Brunswick, N.J. et al.: Rutgers University Press.
- Pohl, B. y Tüschmann, J. (eds.) (2007) *Miradas locales: el cine español en el cambio de milenio*. Fráncfort del Meno: Vervuert.
- Sato, Hansel (2009) “Cultura popular transnacional: las telenovelas latinoamericanas” en Kastner, J. y T. Waibel: *...mit Hilfe der Zeichen – por medio de signos...: Transnationalismus, soziale Bewegungen und kulturelle Praktiken in Lateinamerika*, 97-111. Wien: LIT.
- Seeßlen, Georg (2000) “Das Kino der doppelten Kulturen”, *epd-Film* 12, 22-29.
- Shaw, Deborah (2013a) *The three amigos: the transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester: Manchester University Press.
- (2013b) “Deconstructing and reconstructing ,transnational cinema” en Dennison, S. (ed.) *Contemporary Hispanic cinema. Interrogating the transnational in Spanish and Latin American Film*, 47-65. Woodbridge: Tamesis.
- Siewert, S. (2013) *Entgrenzungsfilme: Jugend, Musik, Affekt, Gedächtnis. Eine pragmatische Poetik zeitgenössischer europäischer Filme*. Marburgo: Schüren.
- Suárez, Juana (2011) “At the transnational crossroads: Colombian cinema and its search for a film industry” en Bermúdez Barrios, N. (ed.) *Latin American cinemas: local views and transnational connections*, 277-307. Calgary: University of Calgary Press.
- Tüschmann, Jörg y Wagner, Birgit (eds.) (2011) *TV global. Erfolgreiche Fernsehformate im internationalen Vergleich*. Bielefeld: Transkript.
- Tüschmann, Jörg (2013) “Canadian cinema and European culture: *The red violin* (François Girard, 1998)” en Palacio, M. y J. Tüschmann (eds.) *Transnational cinema in Europe*, 183-195. Wien: LIT.
- Tüschmann, Jörg (2014) “Dorfchroniken: wie TV-Serien von Menschen auf dem Land erzählen” en Schrader, S. y D. Winkler (eds.) *TV Global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate*, 140-160. Marburgo: Schüren.