

Revista de Ciencias Sociales



Revista de Ciencias Sociales (RCS)
Vol. XXVIII, No. 1, Enero - Marzo 2022. pp. 63-73
FCES - LUZ • ISSN: 1315-9518 • ISSN-E: 2477-9431

Como citar APA: Hinojosa-Córdova, L. (2022). Cine transnacional como estrategia e interfase entre lo global y lo local en México. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXVIII(1), 63-73.


Cine transnacional como estrategia e interfase entre lo global y lo local en México

Hinojosa-Córdova, Lucila*

Resumen

El propósito de este trabajo es ilustrar cómo las operaciones del capitalismo global se articulan con otras fuerzas sociales para producir un nuevo orden mundial en la industria y cultura cinematográfica, impulsando un cine transnacional que como estrategia e interfase entre lo global y lo local están desarrollando algunos cineastas, el cual, articulado con los fenómenos de la diáspora y la migración, impulsa un nuevo tipo de producción de películas que van más allá del concepto de coproducción. El estudio es un análisis interpretativo de la película *Cómo ser un Latin lover* (Marino, 2017) desde la perspectiva de la corriente del cine transnacional en los estudios filmicos. Se fundamenta en una revisión de las principales teorías y conceptos que sobre el cine transnacional se han desarrollado para aplicar este marco conceptual como categorías de análisis a la película. Utilizando estas categorías como herramientas, se “deconstruye” la película en sus diversos elementos para describir, analizar e interpretar lo que de “transnacional” tiene en su construcción. Como resultado se encontró que la película en cuestión reúne varias características que definen el cine transnacional contemporáneo de acuerdo a teorías y conceptos que se revisaron logrando, con su éxito, colocarse en la cinematografía mundial.

Palabras clave: Cine transnacional; cultura cinematográfica; capitalismo global; análisis interpretativo; *Cómo ser un Latin lover*.

* Doctora en Ciencias de la Comunicación Social. Profesora Investigadora en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT, nivel II. E-mail: lhcordova@hotmail.com; lucila.hinojosacr@uanl.edu.mx  ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0541-5347>

Recibido: 2021-08-24 · **Aceptado:** 2021-11-11

Disponible en: <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rcs/index>

Transnational cinema as a strategy and interface between the global and the local in Mexico

Abstract

The purpose of this work is to illustrate how the operations of global capitalism are articulated with other social forces to produce a new world order in the film industry and culture, promoting a transnational cinema that as a strategy and interface between the global and the local are developing some filmmakers, which, articulated with the phenomena of diaspora and migration, promotes a new type of film production that goes beyond the concept of co-production. The study is an interpretive analysis of the film *How to be a Latin lover* (Marino, 2017) from the perspective of the current of transnational cinema in film studies. It is based on a review of the main theories and concepts that have been developed on transnational cinema to apply this conceptual framework as categories of analysis to the film. Using these categories as tools, the film is “deconstructed” in its various elements to describe, analyze and interpret what is “transnational” in its construction. As a result, it was found that the film in question has several characteristics that define contemporary transnational cinema according to theories and concepts that were reviewed, achieving, with its success, being placed in world cinematography.

Keywords: Transnational cinema; film culture; global capitalism; interpretive analysis; *How to be a Latin lover*.

Introducción

La película *Cómo ser un Latin lover* (Marino, 2017), en la que también participa el cineasta mexicano Eugenio Derbez como coproductor, fue un éxito de taquilla tanto en México, como en Estados Unidos y Canadá, donde se estrenó al mismo tiempo. Si bien esta película se produjo en Estados Unidos, las características que rodearon su producción motivó a analizar cuáles fueron las condiciones o factores que propiciaron que el público llenara las salas de cine tanto en México como en Estados Unidos. Incluso en México, el día de su estreno, se abrieron más salas de las que se habían programado, dada la gran afluencia de asistentes que querían verla. La película se estrenó en los idiomas inglés y español.

En México, al igual que en Estados Unidos, se estrenó en el 2017 en 3.115 salas de cine, es decir, en el 50% del total de pantallas (6.225) que registraba el Instituto Mexicano de

Cinematografía (IMCINE, 2017); en Estados Unidos se estrenó en 1.118 salas, logrando el segundo lugar en taquilla el fin de semana de su estreno, sólo por debajo de *Rápidos y Furiosos 8*. Cabe hacer notar, que el 89% de los espectadores que asistieron al estreno de *Cómo ser un Latin lover* era de origen hispano.

Ahora bien, en México la gente pensaba que la película era mexicana por la promoción que se le dio en diversos medios informativos nacionales y por las entrevistas realizadas a Eugenio Derbez y Salma Hayek, protagonistas en el *film*, pero la película fue producida en Estados Unidos, su director, Ken Marino, es estadounidense, nacido en Nueva York, y la mayor parte del personal de su equipo de producción (guionistas, música, fotografía, montaje, vestuario) son estadounidenses también. Y se dice la mayor parte, porque Eugenio Derbez, mexicano de nacimiento, aparece en la ficha cinematográfica como coproductor.

Por otra parte, en el elenco se encuentran actores de origen mexicano, estadounidense y canadiense; y en la distribución la presencia de *Pantelion Films*, una sociedad binacional creada entre Televisa, empresa mexicana, y *Lionsgate*, estadounidense.

Si la película fue producida en Estados Unidos, tiene elementos de otros países y fue vista por espectadores de diferentes nacionalidades, ¿cómo se podría definir entonces el origen de esta película?, ¿por el lugar donde fue realizada?, ¿por quienes aportaron capital para su producción?, ¿por quienes actúan en ella?, ¿por los idiomas en los que se estrenó al mismo tiempo?, ¿por la temática que aborda?, ¿por todos estos factores? Establecer el origen de una producción cinematográfica puede ser un dilema, aunque en México, de acuerdo a la Ley Federal de Cinematografía (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2021), el origen de una película se determina según el país o los países que hayan colaborado financieramente en su producción, o por la entidad federativa donde fue filmada, con lo que considerando el primer criterio esta película se podría considerar una coproducción.

Puede ser que en otros países funcione de la misma forma, sin embargo, en los últimos años se ha dificultado establecer el origen de las películas debido a la cada vez más amplia participación y colaboración entre varios países para la realización de las mismas. Esto no es reciente, pero, como se señala, las nuevas condiciones de producción en la que se realizan estas películas van más allá de una mera coproducción en términos financieros.

Desde hace ya tiempo, al menos desde mediados de la década de 1990, se ha visto que la industria y la cultura cinematográfica se han venido transformando al instalarse el proceso de globalización en la escena mundial de la economía, la política y la cultura, con el neoliberalismo como la ideología económica predominante. Es a partir de esta dinámica del capitalismo global, montado en las políticas económicas neoliberales impuestas por los países dominantes sobre los periféricos, que las corporaciones y sujetos que participan en

la realización de una película empezaron a unir su capital de inversión, sus talentos y actores para sacar adelante sus proyectos, buscando que sus producciones encontrarán un lugar en el mercado global de la cinematografía.

En este sentido, el cine transnacional también es reflejo de la diversidad cultural que puede estar detrás de una producción cinematográfica compartida por personas de diferentes países, contribuyendo al desarrollo de sus propias cinematografías y, con ello, empoderar la iniciativa de organismos internacionales como la Organización Mundial para la Educación y la Cultura (UNESCO) a favor de fomentar la diversidad cultural.

Desde organizaciones internacionales como la UNESCO se insiste en que los bienes y servicios culturales y su expresión a través de diferentes ámbitos: las lenguas, la educación, los contenidos culturales y de la comunicación, y la creatividad y el mercado, se deben “salvaguardar” y “preservar”, a través de su mantenimiento y viabilidad, para garantizar la Diversidad Cultural como valor clave en el desarrollo de los pueblos. (Aguado y Palma, 2015, p.66)

Es así como el consumo cultural envuelve no solo el hecho de apropiarse de recursos y espacios culturales, sino también los usos sociales, percepción/recepción y reconocimiento. “Por lo tanto, es un proceso donde los objetos no son simplemente cosas materiales, sino aquellos que se utilizan para construir la percepción de otros” (Duche y Andía, 2019, p.355-356). Además, el cine llega directamente, permite que las personas se identifiquen con los protagonistas en diversidad de culturas, así como situaciones que hacen suyas, las cuales admiten reflexionar sobre la propia forma de actuar (Araújo y Fraiz, 2017; Gonzales-Miñán y Turpo-Gebera, 2020). Es en el contexto de estas iniciativas y transformaciones que surge el interés en los estudios fílmicos por analizar esta nueva tendencia en la cinematografía mundial: El cine transnacional.

Con base en estas ideas, el propósito de este trabajo busca ilustrar cómo las operaciones del capitalismo global se están articulando

con otras fuerzas sociales para producir un nuevo orden mundial en la industria y cultura cinematográfica, impulsando un cine transnacional que como estrategia e interfase entre lo global y lo local están desarrollando algunos cineastas para sobrevivir a los embates del neoliberalismo, promoviendo un nuevo tipo de producción de películas que van más allá del concepto de coproducción, creando comunidades y públicos que por sus prácticas, así como consumo culturales responden a esta nueva tendencia que trasciende nacionalidades y regiones.

1. ¿Qué es el cine transnacional?

Históricamente el cine ha sido transnacional desde su origen, al igual que otros artefactos y procesos socioculturales, del mismo modo que para los historiadores la globalización inició con el descubrimiento de América. Es transnacional desde que los hermanos Lumiere iniciaran sus viajes transatlánticos por el mundo llevando su invento del cinematógrafo y sus primeras películas a finales del siglo XIX, recorriendo distintas naciones, cruzando mares y fronteras para mostrar su invento; sin embargo, el concepto de transnacionalidad como tal no empieza a tener atención de los investigadores hasta principios de la década de 1990 (Schiller, Basch y Blanc-Szanton, 1992).

El tema de la transnacionalidad ha sido abordado desde hace tiempo por historiadores y sociólogos, como un concepto ligado al paso de la modernidad a la posmodernidad en el contexto de la globalización. Appadurai (2006), al referirse a las dimensiones culturales de la globalización de fines del siglo XX, ya señalaba que “la nueva economía cultural global estaba siendo vista como un complejo orden de disyuntivas sobrepuestas que no podían continuar ser explicadas en los términos existentes de los modelos centro-periferia (incluso aquellas que pudieran contar con múltiples centros y periferias)” (pp.588-589).

Appadurai (2006), proponía un marco

de referencia elemental para explorar estos procesos a través de observar la relación entre cinco dimensiones de los flujos culturales globales que pueden ser definidos en términos de “paisajes”: El étnico, el mediático, el tecnológico, el financiero y el ideológico. Estos “paisajes” son como constructos de perspectivas derivadas de las situaciones históricas, lingüísticas y políticas de diferentes tipos de actores: Las naciones-estado, las multinacionales, las comunidades en diáspora, subgrupos y movimientos, así como personas que interactúan cara a cara en ciudades, vecindarios y familias. Detrás del cine transnacional confluyen estos cinco “paisajes”, como se verá más adelante.

En la revisión de la literatura sobre el cine transnacional destacan Higbee y Lim (2010), quienes al hacer un mapeo de los conceptos que han surgido desde que iniciaron estos estudios citan entre los primeros trabajos de Marsha Kinder, quien comentaba la necesidad de “leer el cine nacional en contraposición con la interfase local/global, ... [y a Sheldon Lu, quien en una colección sobre el cine transnacional chino identifica] ... una era de la producción cultural transnacional posmoderna” (p.2), en la que las líneas divisorias de las naciones han sido borradas también por las tecnologías de la información y comunicación, era en la que tienen lugar los debates entre un cine nacional frente al transnacional.

Higbee y Lim (2010), argumentan que un concepto crítico de transnacionalidad en los estudios fílmicos puede servir para interpretar de manera más productiva la interfase entre lo global y lo local, lo nacional y lo transnacional en la producción fílmica. Según estos autores, su origen puede haber sido la insatisfacción de algunos investigadores, provenientes de la sociología, los estudios culturales y el post-colonialismo principalmente, para tratar de entender la producción, consumo y representación de la identidad cultural desde el paradigma de “lo nacional”, en un mundo cada vez más interconectado, multicultural y policéntrico, tendencia que se ha permeado a los estudios fílmicos contemporáneos.

Otro argumento de Higbee y Lim (2010) es que, en el estudio de las películas, un transnacionalismo crítico no encaja en las producciones filmicas transnacionales en espacios intersticiales ni marginales, sino más bien se pregunta cómo estas actividades de producción filmica negocian con lo nacional en todos sus niveles, desde una política cultural hasta su financiamiento, desde el multiculturalismo de la diferencia a cómo esto reconfigura la imagen que tiene una nación de sí misma.

Al examinar las diferentes formas que adoptan las actividades filmicas que cruzan las fronteras, según los autores se debe atender también a cuestiones de política y poder, y cómo éstas pueden, a su vez, encubrir nuevas formas de prácticas neocolonialistas en la adopción de géneros populares o estéticas de autor. Se deben escudriñar las tensiones y relaciones dialógicas entre lo nacional y lo transnacional, más que simplemente negar uno en favor de lo otro.

Más aun, un transnacionalismo crítico se rehúsa a ver el flujo o intercambio del cine transnacional como si tomara el lugar de los cines nacionales. Más bien, trata de entender el potencial de las culturas filmicas locales, regionales y diaspóricas para afectar, subvertir y transformar las cinematografías. También desea colocar atención a la largamente rechazada cuestión del estudio de las audiencias y examinar la capacidad de los públicos locales, globales y diaspóricos para decodificar películas al circular transnacionalmente (no sólo en las salas de cine, sino también en DVD o en *Internet*), construyendo una variedad de interpretaciones que transitan de la adaptación y asimilación, a lecturas más desafiantes o subversivas de los *films* transnacionales.

En este mismo tenor, Berry (2010) señala que se debe entender el cine transnacional desarrollándose bajo las condiciones del “proceso de globalización formado por el neoliberalismo, el libre mercado, el colapso del socialismo y la producción post-Fordista” (p.2). En otras palabras, el cine transnacional es un orden diferente en la industria y cultura cinematográficas al del viejo orden del cine

considerado nacional.

No quiere decir que todo el cine producido bajo este contexto encarna, promueve o brinda soporte al capitalismo neoliberal global. Al contrario, entender realmente lo que es el cine transnacional requiere una aproximación que comprenda que los valores y operaciones del capitalismo global son respondidas por otras fuerzas que este mismo orden ha producido. Tal es el caso de la diáspora y la migración, dos fuerzas sociales que han adquirido atención en los estudios recientes de las ciencias sociales y las humanidades y que se entrelazan con el cine transnacional. En otra perspectiva, Ezra y Rowden (2006) señalan que el cine transnacional:

Comprende ambos, la globalización y la contra respuesta a la hegemonía por parte de los cineastas que provienen de los países colonizados y del tercer mundo (. . .) [que] lo transnacional puede entenderse como las fuerzas globales que unen a personas e instituciones a través de las naciones. (p.1)

Esto ilustra la asociación formada entre el mundo y el cine; uno se integra globalmente por diversos medios como el *Internet*, la literatura, la televisión y los nuevos medios como las redes sociales, pero también por compartir el visionado de las mismas películas.

Según Ezra y Rowden (2006), los elementos transnacionales de un *film* se pueden identificar a través del elenco, el equipo de producción y la locación donde se realizó la película. En el caso de algunas de las películas realizadas en Hollywood actualmente se esperaría que lo estadounidense fuera lo que predominara a través del *film*, pero cada vez contienen elementos de otras culturas; las producciones están derivando, también, de lo multicultural a lo multinacional.

Por su parte, Hjort (2010) coincide con Ezra y Rowden (2010) y señala que se puede definir la transnacionalidad de un *film* en la medida que “sus agentes (productores, directores, editores, actores) dirigen intencionalmente la atención de los espectadores hacia sus propiedades transnacionales y que alientan a pensar en su transnacionalidad” (p.13). En este sentido, la definición de cine transnacional tiene

que ver con un cambio en el modo de ver la nacionalidad de las películas a través de los agentes que intervienen en ella, lo cual también representa un cambio en el pensamiento crítico de los estudios filmicos contemporáneos.

En un análisis de la película *Babel* (dirigida por González Iñárritu en 2006), realizado por Kerr (2010), el autor señala que la prevalencia actual en el cine internacional de la narrativa en red (entretrejida o interconectada), como lo es la de esta película, puede ser explicada a través del análisis de los modos y las relaciones sociales de producción que caracterizan actualmente a la cinematografía global y las compañías involucradas en la realización de dichos *films*. Esta película muestra elementos multiculturales y transnacionales utilizando el montaje de escenas filmadas en distintas locaciones, representando diferentes culturas y, lo más importante, personas de diversos países.

Kerr (2010), llama la atención hacia “la forma de hacer cine contemporáneo, la narrativa interconectada, como un tipo de proceso superestructural o práctica cultural, y que trata de desentrañar el impacto de esa forma de hacer cine desde la base industrial del film” (p.38). ¿Qué tipo de condiciones sociales de producción se pueden discernir detrás de la producción de *Babel*?, se pregunta Kerr, ¿se puede identificar algo parecido a “una nueva clase” como fuente de este emergente modo de práctica filmica?

En una entrevista realizada por Hagerman a González Iñárritu (Kerr, 2010), el cineasta se describe a sí mismo como “un director en el exilio” (p.48). ¿Será que la diáspora de cineastas y de otros talentos artísticos de las industrias culturales globales del siglo XXI constituye una nueva facción de clase? La forma narrativa y múltiples perspectivas culturales y lingüísticas que se encuentran en películas como la de *Babel* pueden derivar de las experiencias de los cineastas que como diáspora viven en el exilio en la era de la globalización.

Pero esto no es meramente un caso de autobiografía ficcionada o de inspiración

de la experiencia, dice Kerr (2010), es también otra “homología estructural” de la experiencia específica de los cineastas internacionales itinerantes y de las realidades de la globalización que viven las compañías productoras cinematográficas. “La idea de producir *Babel* me vino de una cierta necesidad originada del exilio y la conciencia de ser un inmigrante”, señaló González Iñárritu en la entrevista realizada (Kerr, 2010). Es decir, la experiencia del cineasta habla de la diáspora y la migración, las dos fuerzas sociales que se mencionó anteriormente van asociadas al concepto de transnacionalidad.

La narrativa de *Babel* es, entre otras cosas, una homología estructural de su transnacionalidad, señala Kerr (2010): “De su modo de producción y de las relaciones sociales de producción” (p.49). Producida como una película internacional por una red de compañías globales, el equipo de producción, algunos de ellos inmigrantes como González Iñárritu, el *film* exhibe en su contenido precisamente su modo de producción transnacional (fue financiada por cinco corporaciones internacionales productoras de cine) y de relaciones de producción (la combinación de elementos multiculturales en su contenido y la participación de sujetos de diferentes nacionalidades contratados como actores por las corporaciones productoras). En este mismo tenor de ideas, Shaw (2013) añade que:

La noción de lo transnacional en los estudios filmicos se ha desarrollado como respuesta a un incremento en la conciencia de las limitaciones de conceptualizar una película en términos de su nacionalidad, y en el entendimiento de la naturaleza cambiante de la producción y distribución filmicas como parte de los nuevos patrones de relación que impone la globalización. (p.47)

Los intercambios transnacionales han sido clave desde hace tiempo para la producción cinematográfica en términos de su financiamiento y en la contratación del elenco y el equipo de producción, y un número cada vez mayor de películas en el mercado internacional no pueden ser identificadas con un solo país, al

contar con un equipo de producción y actores multinacional, así como con inversión de varias compañías productoras.

Según Shaw (2013), el concepto de transnacional parece haber sido una solución sencilla para enfrentar los problemas inherentes a la etiqueta de “cine nacional”, por lo que, utilizar este término de manera genérica puede resultar inadecuado para enfrentar las complejidades de categorización tanto de las películas actuales como de sus prácticas industriales; por lo cual, la autora propone “deconstruir” este concepto e identificar categorías específicas para ayudar a prevenir vaguedades y conflictos en el uso del término, así como distinguir entre las prácticas industriales, las prácticas laborales, las estéticas, temas y enfoques, recepción de las audiencias, cuestiones éticas y recepción crítica.

Shaw (2013), propone 15 categorías que se pueden identificar en el análisis de la transnacionalidad de una película: Modos transnacionales de producción, distribución y exhibición; modos transnacionales en la narrativa; cine y globalización; películas con múltiples locaciones; filmaciones en el exilio y la diáspora; películas e intercambio cultural; influencias transnacionales; aproximaciones críticas a lo transnacional; prácticas de visionado transnacionales; películas transregión/transcomunidad; estrellas transnacionales; directores transnacionales; la ética del transnacionalismo; redes de colaboración transnacionales; y filmes nacionales.

Estas categorías no son excluyentes entre sí y a menudo se traslapan, incluso, en algunos casos se pueden aplicar varias o la mayoría de ellas a una sola película. Aun en las películas nacionales, se encuentra un cierto grado de intercambio cultural en términos de la influencia de otras tradiciones filmicas en su realización. Una película no puede dar acceso a la verdad de una nación, sin embargo, no hay película que no tenga algo que decir acerca de la construcción mítica y discursiva de las identidades nacionales que se representan en ella.

En este sentido, los festivales de cine también son espacios en los que se recrea una cultura de transnacionalidad; festivales como Sundance, Cannes, Venecia y Berlín, donde se exhiben películas extranjeras e independientes a una diversidad de públicos, mostrando diferentes construcciones y discursos de las identidades nacionales de los países ahí representados.

2. Metodología

El estudio es un análisis interpretativo de la película *Cómo ser un Latin lover* (Marino, 2017) desde la perspectiva de la corriente del cine transnacional en los estudios filmicos. Se fundamenta en una revisión de las principales teorías y conceptos que sobre el cine transnacional se han desarrollado para aplicar este marco conceptual como categorías de análisis a la película. Utilizando estas categorías como herramientas, se “deconstruye” la película en sus diversos elementos para describir, analizar e interpretar lo que de “transnacional” tiene en su construcción.

Se seleccionó este *film* por el éxito de taquilla que tuvo tanto en México como Estados Unidos, y porque se parte de la premisa que esta película es un ejemplo de las características que definen un nuevo tipo de cine (no necesariamente comercial), que se ha venido realizando en los últimos años, un cine que, para enfrentar los retos y dificultades que le impone la dinámica globalizadora, está desarrollando nuevas estrategias de producción y distribución para colocarse de forma competitiva en los mercados de exhibición y consumo cinematográficos.

3. Resultados, análisis y discusión

Se inicia el análisis con una breve reseña de la película en cuestión para contextualizar su observación. El *film* es una comedia ligera en la que se narra la historia de Máximo (Eugenio

Derbez), un veterano *playboy*, de origen migrante, que seduce a mujeres ricas mayores que él como modo de vida. La película inicia cuando, después de haber estado casado con una mujer octogenaria durante 25 años, ésta lo deja por un hombre mucho más joven que Máximo. Humillado, sin dinero y sin tener a dónde ir, Máximo se refugia en un pequeño departamento donde vive su hermana Sara (Salma Hayek), también de origen migrante, y el hijo de ésta, Hugo.

Máximo tiene que cuidar de su sobrino, al que le enseña sus tácticas de *playboy* para conquistar a la niña de la escuela que le gusta, y así Máximo conoce a su nueva víctima, la abuela multimillonaria (Raquel Welch) de la compañerita de Hugo. Más adelante, en la película, Sara enfrentará problemas económicos, pero su hermano Máximo la sacará de apuros.

La narrativa es sencilla, sigue un orden secuencial de los acontecimientos con un *clímax* y desenlace, como otras películas del género. En esta película se demuestra que la picardía, el ingenio y el buen humor de los latinos puede ser rentable viéndolo desde un punto de vista práctico, pero, además, la solidaridad y la unión familiar que envuelve la trama de los personajes, son valores con los que se identifican los públicos de habla hispana, nativos e inmigrantes, lo que le proporciona a este *film* parte de su carácter transnacional.

La película fue coproducida por Ben Odell, de origen estadounidense, y Eugenio Derbez, mexicano, a través de la productora *3Pas Studios*. Con esta película y su anterior éxito, *No se aceptan devoluciones* (2013), Derbez ha sabido conquistar no sólo al mercado hispano, sino a los inversionistas de Hollywood. Ambas películas fueron distribuidas por *Pantelion Films*, una corporación binacional entre México y Estados Unidos.

Pantelion Films se creó como el primer gran Latino Hollywood Studio y la nueva cara del entretenimiento hispano. Fundada en el 2010 y con base en Santa Mónica, California, USA, es una asociación entre la

estadounidense *Lionsgate Entertainment* y la mexicana Grupo Televisa. *Pantelion Films*, provee a los cinéfilos hispanos de películas realizadas por los mejores actores, directores y guionistas latinoamericanos. En el 2013, rompió *records* de taquilla con *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013), la película en idioma español más taquillera hasta el 2016 y la cuarta en un idioma extranjero (en los Estados Unidos).

Desde comedias y dramas, a películas familiares y comedia romántica, la distribuidora produce y adquiere películas que hablan directamente a la comunidad de habla hispana. Adicionalmente, la compañía está asociada con la mayor cadena de salas de cine en América, lo que asegura que las películas estén accesibles en Estados Unidos y México: *Regal Entertainment Group, AMC Theatres, Cinemex y Cinemark*.

Otros éxitos de *Pantelion Films* han sido: *Tres idiotas; Nosotros, los Nobles; Qué culpa tiene el niño; No manches Frida; La leyenda del chupacabras (animación); Un padre no tan padre; Busco novio para mi mujer; 600 millas; Cantinflas; No eres tú, soy yo*.

Cómo ser un Latin lover es una película transnacional en la medida que cumple con los criterios con los que definían el cine transnacional Ezra y Rowden (2006); Higbee y Lim (2010); Berry (2010); y, Hjort (2010), quienes señalaban que se puede definir la transnacionalidad de un *film* en la medida que sus agentes (productores, directores, editores, actores, locaciones) dirigen intencionalmente la atención de los espectadores hacia sus propiedades transnacionales y que alientan a pensar en su transnacionalidad.

En la película, se observa que en la producción participaron estadounidenses y un mexicano; los actores fueron de origen estadounidense, mexicano y canadiense; los personajes representan a sujetos de origen migrante que buscan adaptarse para sobrevivir en el nuevo “paisaje étnico” de Estados Unidos en términos de Appadurai (2006), en contraste con otros personajes nativos que tienen un mejor nivel de vida; la distribución de la

película estuvo a cargo de una corporación binacional; la película se estrenó al mismo tiempo en México, Estados Unidos y Canadá.

Ezra y Rowden (2006), mencionaban también que “lo transnacional puede entenderse como las fuerzas globales que unen a personas e instituciones a través de las naciones” (p.1). En la producción de esta película se unieron personas e instituciones de Estados Unidos y México para compartir el financiamiento tanto para la producción como para la distribución del *film*, buscando a públicos más allá de sus fronteras.

Ahora bien, mirando más hacia lo nacional, Eugenio Derbez es un actor, director y productor cinematográfico mexicano que, como otros cineastas, forman parte de la diáspora latinoamericana que ha buscado emigrar a Estados Unidos para trabajar en la industria cinematográfica. Si bien él no se describe a sí mismo como un “director en el exilio”, como lo hizo González Inárritu, incluso porque ha declarado que no contempla por ahora vivir en Estados Unidos, sí llama la atención que realice sus producciones en territorio estadounidense en lugar de su país de origen, México.

Sus películas, en particular *No se aceptan devoluciones* (2013), *Cómo ser un Latin lover* (2017) y *Hombre al agua* (2018), fueron filmadas en Estados Unidos y están dirigidas principalmente a los públicos hispanos que, como comunidades diaspóricas, han tenido que emigrar a territorio estadounidense en busca de un mejor nivel de vida. Se había mencionado que tanto la diáspora como la migración son dos procesos sociales ligados al concepto de “transnacionalidad”, en estos *films* se pueden identificar ambos elementos, tanto en su modo de producción como en sus relaciones de producción, así como en los públicos que configura en su visionado.

Por otra parte, la película también se puede clasificar en varias de las categorías que Shaw (2013) mencionaba con respecto al cine transnacional, en función de su deconstrucción: La película tiene un modo transnacional de producción, distribución y exhibición; modo transnacional en la narrativa; filmación en el

exilio y la diáspora; prácticas de visionado transnacionales; estrellas transnacionales; directores transnacionales; y redes de colaboración transnacionales. En resumen, se puede afirmar que la película en cuestión reúne varias de las características que definen el cine transnacional contemporáneo de acuerdo a las teorías y conceptos que se revisaron logrando, con su éxito, colocarse en la cinematografía mundial.

Conclusiones

Con este estudio se buscó ilustrar cómo las operaciones del capitalismo global se articulan con otras fuerzas sociales para producir un nuevo orden mundial en la industria y cultura cinematográficas, impulsando un cine transnacional que como estrategia e interfase entre lo global y lo local están desarrollando algunos cineastas, el cual, articulado con los fenómenos de la diáspora y la migración, impulsa un nuevo tipo de producción de películas que van más allá del concepto de coproducción, presentando un análisis interpretativo de la película *Cómo ser un Latin lover*.

Más allá del resultado del análisis interpretativo de esta película, desde la perspectiva de conceptos y teorías en torno a lo transnacional, y cuyas aportaciones apuntan a enriquecer el marco conceptual y la metodología empleada en los estudios fílmicos, la reflexión en torno al cine transnacional ilumina nuevas perspectivas para futuras investigaciones. Una de ellas es que el método de análisis puede irse ampliando y perfeccionando en la medida de desarrollar un modelo más operativo que ayude a profundizar en el estudio de la transnacionalidad de los *films* y, con ello, llevar a cabo también estudios comparativos.

Otra línea de investigación sería la de iniciar un estudio sobre los procesos de recepción cinematográfica y modos de apropiación de los públicos locales, globales y diaspóricos, tal como lo señalaban Ezra y Rowden (2010), analizando el impacto del

cine transnacional en la configuración de sus identidades, procesos de apropiación y significación de los contenidos, sus gustos y preferencias cinematográficas.

Por otra parte, una reflexión crítica en torno a lo transnacional no deja de lado lo nacional. ¿Por qué Eugenio Derbez no hizo esta película en México? Se puede pensar que detrás del modo de producción de *Cómo ser un Latin lover* se detecta, en su estructura más profunda, la ausencia en México de una política cultural congruente y consistente que apoye el desarrollo de la industria cinematográfica, puesto que, ¿qué atractivo tiene para un cineasta mexicano producir una película en su propio país que luego se va a exhibir sólo en 10 de cada 100 pantallas, de acuerdo a la legislación cinematográfica vigente?

Hay que voltear a ver lo que sucede en otros países hermanos como España, Argentina y Brasil, que mediante cambios a sus regulaciones en favor de su industria cinematográfica están empoderando a su cine, incrementando sus cuotas de mercado para sus películas nacionales, mientras en México se entrega el 90% de las pantallas a las películas extranjeras, por no decir estadounidenses.

Tanto el cine nacional como el transnacional deben tener su lugar en la cinematografía mundial, pero mucho depende de las políticas culturales que cada país promueva en su territorio para que las comunidades cinematográficas puedan encontrar un equilibrio adecuado que permita a sus cinematografías nacionales competir equitativamente en los mercados globales promoviendo con ello también la diversidad cultural.

Referencias bibliográficas

- Aguado, L. F., y Palma, L. (2015). Factores que limitan la participación cultural. Una mirada desde la economía de la cultura. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXI(1), 58-71. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28037734006>
- Appadurai, A. (2006). Disjuncture and difference in the global cultural economy. In M. G. Durham y D. M. Kellner (Eds.), *Media and cultural studies: KeyWorks*. (pp. 584-603). Blackwell Publishing Ltd.
- Araújo, N., y Fraiz, J. A. (2017). El vínculo entre el espectador y las series audiovisuales como generador de lealtad. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXIII(1), 9-21.
- Berry, C. (2010). What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation, *Transnational Cinemas*, 1(2), 111-127.
- Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión (2021). *Ley Federal de Cinematografía*, Diario Oficial de la Federación, última reforma publicada DOF 22-03-2021. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_220321.pdf
- Duche, A. B., y Andía, B. G. (2019). Consumo cultural de estudiantes universitarios en Perú. Un estudio comparativo. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXVI(E-1), 354-370. <https://doi.org/10.31876/rcs.v25i1.29627>
- Ezra, E., y Rowden, T. (Eds.) (2006). *Transnational cinema: The film reader*. Routledge.
- Gonzales-Miñán, M. D. C., y Turpo-Gebera, O. W. (2020). Influencia del cine en la construcción identitaria de los docentes en servicio. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXVI(2), 259-272. <https://doi.org/10.31876/rcs.v26i2.32439>
- Higbee, W., y Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies, *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21.
- Hjort, M. (2010). On the plurality of cinematic transnationalism. In N. Durovicova y

- K. Newman (Eds.), *World cinemas, transnational perspectives*. Routledge/American Film Institute Reader.
- Instituto Mexicano de Cinematografía – IMCINE (2017). *Anuario estadístico de cine mexicano 2017*. IMCINE <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2017.pdf>
- Kerr, P. (2010). *Babel's network narrative: Packaging a globalized art cinema*, *Transnational Cinemas*, 1(1), 37-51.
- Marino, K. (Director). (2017). *Cómo ser un Latin lover*. [Película]. Pantelion Films, 3 Pas Estudios, Lionsgate.
- Schiller, N. G., Basch, L., Blanc-Szanton, C. (1992). Transnationalism: A new analytic framework for understanding migration. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 645(1), 1-24. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1992.tb33484.x>
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and reconstructing transnational cinema. In S. Denison (Ed.), *Contemporary Hispanic cinema: Interrogating the transnational in Spanish and Latin American film* (pp. 47-66). CPI Group (UK) Ltd.