

### Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

M Ledo Andión, AM López Gómez, M Pérez Pereiro (2016): “Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 309 a 331.

<http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1097/17es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2016-1097](https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1097)

# Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones

European cinema in the languages of stateless and small nations

**Margarita Ledo Andión** [CV] [ID] [ORCID] Catedrática. Universidade de Santiago de Compostela (España) [margarita.ledo@usc.es](mailto:margarita.ledo@usc.es)

**Antía María López Gómez** [CV] [ID] Profesora Titular. Universidade de Santiago de Compostela (España) / [antiamaria.lopez@usc.es](mailto:antiamaria.lopez@usc.es)

**Marta Pérez Pereiro** [CV] [ID] [ORCID] Profesora. Universidade de Santiago de Compostela (España) / [marta.perez.pereiro@usc.es](mailto:marta.perez.pereiro@usc.es)

## Abstracts

[GAL] **Introdución.** A recente incorporación ao dominio da reflexión académica dunha denominación diversa: cinema de pequenas nacións, identitario, en linguas minoritarias/minorizadas. A reconceptualización do termo cinema nacional, síntoma da multiplicidade de prácticas de linguas aínda sobreviventes. E unha abordaxe da política comunitaria en dúas vertentes: lingüística e cinematográfica, serán os nosos asuntos. **Metodoloxía.** Isto último emprázanos nas accións relativas á VO e VOS e na difícil transformación política de asuntos culturais, identitarios e ideolóxicos, fraguados en extensos períodos, que exceden a constitución da Unión. A súa abordaxe política na *Carta Europea das Linguas Rexionais ou Minoritarias*, ou nunha Comunicación da Comisión de Cultura e Educación ao Parlamento, é sempre escasa e paradoxal. **Resultados e Discusión.** Finalmente, acométense as condicións de confrontación da política comunitaria, con políticas recentes a pé de territorio, concretamente, os casos de Galiza, Gales e Finlandia.

[ES] **Introducción.** La reciente incorporación al dominio de la reflexión académica, de una denominación diversa: cine de pequeñas naciones, identitario, en lenguas minoritarias/minorizadas. La reconceptualización del término cine nacional, síntoma de la multiplicidad de prácticas de lenguas todavía supervivientes. Y un abordaje de la política comunitaria en dos vertientes: lingüística y cinematográfica, serán nuestros asuntos. **Metodología.** Esto último nos emplaza en las acciones relativas a la VO y VOS, y en la difícil transformación política de asuntos culturales, identitarios e ideológicos, fraguados en extensos períodos, que exceden la constitución de la Unión. Su abordaje político en la *Carta Europea de las Lenguas Regionales o Minoritarias*, o en una Comunicación de la Comisión de Cultura y Educación al Parlamento, es siempre escaso y paradójico. **Resultados y**

**Discusión.** Finalmente, se acometen las condiciones de confrontación de la política comunitaria, con políticas recientes a pie de territorio, concretamente, los casos de Galicia, Gales, Finlandia.

[EN] **Introduction.** This article deals with the recent incorporation within the field of academic reflection bearing a variety of terms – the cinema of small nations, identity, in minority/minorised languages; the reconceptualisation of the term national cinema, which is symptomatic of the multiplicity of practices of surviving languages; and a discussion of EU policy on two fronts, linguistic and film. **Method.** This point relates to measures dealing with original version and original version with subtitles and the difficult political transformation in cultural, identity and ideological issues, forged over long periods, which exceed the constitution of the European Union. The way in which they are handled politically, in the *European Charter for Regional or Minority Languages*, or in a presentation by the Committee on Culture and Education to the European Parliament, is limited and paradoxical. **Results and Discussion.** Finally, we will contrast EU policy with recent institutional policies in Galicia, Wales and Finland.

### Keywords

[GAL] Cinema Europeo; Cinema Nacional; Diversidade; Nación sen Estado; Linguas Minoritarias; Política Audiovisual.

[ES] Cine Europeo; Cine Nacional; Diversidad; Nación sin Estado; Lenguas Minoritarias; Política Audiovisual.

[EN] European Cinema; National Cinema; Diversity; Stateless Nation; Minority Languages; Audiovisual Policy.

### Contents

[ES] 1. Introducción. 2. Cuestiones de método. 3. Genealogía. 4. Variables con valor realizativo. 5. La diversidad como estrategia. 6. La política audiovisual comunitaria (2014-2019). 7. La política lingüística comunitaria (2016). 8. Políticas institucionales en Finlandia, Gales y Galicia. 9. Conclusiones. 10. Notas. 11. Referencias. 12. Recursos electrónicos.

[EN] 1. Introduction. 2. Methodological issues. 3. Genealogy. 4. Variables with productive value. 5. Diversity as strategy. 6. EU audiovisual policy (2014-19). 7. EU linguistic policy (2016). 8. Institutional policy in Finland, Wales and Galicia. 9. Conclusion. 10. Endnotes. 11. References. 12. Electronic sources.

Traducción de **F. Robb**

## 1. Introducción

En su obra *Quebec National Cinema*, Bill Marshall (2001) advierte: “Nation and Identity are ever provisional, historically contingent, ceaselessly elaborated constructions, and yet at some level they are inescapable” [Nación e identidad son construcciones provisionales, históricamente contingentes, continuamente reelaboradas, y, hasta cierto punto, ineludibles] (2001: 2). Provisionalidad, contingencia, construcción en permanente elaboración, realidad inevitable... el estudioso nos convoca a descubrir las razones por las cuales el binomio “cine nacional” –de apariencia tan paradójica en escenarios globales–, se convierte en un sujeto de especial interés. Y es que lejos de designar un objeto de investigación estable representa un problema, un espacio para trabajar en torno a nuevos dilemas, comenzando por su propia pertinencia.

Así, en un escenario de transnacionalización y globalización, ¿tiene sentido –se pregunta el profesor en la Universidad de Glasgow– elegir la nación (en este como en otros casos “nación sin estado”) como entrada para analizar los filmes? ¿Cómo teorizar la relación entre texto y contexto, entre significado o producción simbólica y práctica material o producción?

Para poder avanzar, Marshall se detiene en una reflexión de Fredric Jameson (1986), sobre el modo en que las alegorías toman cuerpo en la literatura del “Tercer Mundo” donde lo personal, de manera inevitable, es lo comunal, y donde la ruptura de los límites emerge de la polisemia múltiple de los sueños más que de la homogénea representación que el símbolo encierra. A lo que nosotros añadiríamos, abundando en la notación de cines desplazados de la maquinaria pesada del sistema, la consideración que Deleuze y Guattari (1998) observan en su querencia por una “literatura menor” a partir del análisis programático que realizan de Kafka, que en ellos todo acoge valor político y colectivo. Es, de alguna manera, lo que pretendemos puntuar con la puesta en relación de tres objetos expulsados de la toma de decisión sobre su propio rol: las pequeñas naciones –con o sin estado–, las lenguas minoritarias o minorizadas y el cine como un bien en el que la cultura se expresa.

El primer acto de distinción que orienta la comprensión de nuestra propuesta es, precisamente, el modo de nombrar esta pieza compleja, que de la mano de diferentes autores y autoras reconocemos como “cinema nacional/cinema comunal”, para con ella abrir las alas hacia un fuera de campo cuyo sentido se aleja del canon que acompañó al cine europeo, canon que fue motivo de un monográfico en la revista *Fonseca Journal of Communication* [1], en el que salieron a la luz otras denominaciones como las de cine identitario o la de sub y postnacional, a partir de una categoría singular: el uso de lenguas no hegemónicas, de lenguas sin estado, de lenguas en situación diglósica.

## 2. Cuestiones de método

La nación como un espacio socio-comunicativo (Schlesinger, 2000) y la afirmación de Elsaesser “with the shift from Classical Film Studies to Cultural Studies, the idea of the “nation” once more became a focus of critical framing, almost on a par with class and gender” [“con el cambio de los estudios clásicos de cine a los cultural studies, la idea de ‘nación’ se convirtió de nuevo en un enfoque dentro del marco crítico de la mano de clase y género” (2005: 63)] invitan a una puesta al día de la literatura académica –de Higson hasta Duncan Petrie, Mette Hjort, Bergfelder, Christie o Isabelle Le Corff– para una aproximación crítica al estado del arte del cine en “minor languages” en aras de discernir su especificidad discursiva y geopolítica.

En consonancia con lo anterior, mapear y puntuar nuevas visiones; localizar aspectos sintomáticos de las políticas recientes –a nivel europeo, estatal y local– y confrontarlas con la práctica a través del análisis de caso, es el objetivo que nos planteamos, como parte del proyecto “Hacia el Espacio Digital Europeo. El papel de las pequeñas cinematografías en versión original” (ref. CSO2012-35784).

Al trabajar desde un paisaje en transición y sobre el sentido que acoge la visibilización de un objeto, el cine en lenguas minoritarias y/o minorizadas, manejamos categorías recurrentes en todos y cada uno de los textos que tratan sobre políticas de la diversidad, categorías que sirven de indicador tanto para el análisis de determinados documentos y pronunciamientos formales como para reconocer variables que permiten arriesgar un diagnóstico prospectivo caso de moverse una que otra pieza en el tablero.

Nos situamos, así, en un marco institucional dispar y por entre determinados vectores que se derivan de la aplicación (u omisión) de compromisos llamados a corregir situaciones de desigualdad: 1992, *Carta europea de las lenguas*; 2005, *Convención UNESCO sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*; 2011, *Declaración del Senado español sobre lenguas co-oficiales*, para acercarnos, en 2014, al programa “Europa Creativa”, escenario en el que se llega a perfilar tímidamente un rol específico para ese eslabón débil desde la dominante de mercado, el cine de naciones pequeñas y/o sin estado.

A la hora de adentrarnos en la evolución del pensamiento, la primera barrera que se distingue en el espacio académico es también la más naturalizada y coincide con esa frontera que, a la sombra de las taxonomías funcionalistas, no conduce a ninguna parte. Por eso a una joven investigadora, Antía Pereira (2014), empeñada en hacer visible ese “otro cinema”, no le fue difícil, desde la tradición de los Estudios Culturales, demostrar su inutilidad y confirmar que la adopción del patrón que asimila para la producción País/Estado crea un problema cuando existen dos lenguas co-oficiales en la que el estatuto de una de ellas es el de minorizada. Simplemente porque la lengua hegemónica tiende a ser la más usada. En este orden de cosas, discriminar una lengua en el cine encuentra su réplica no sólo en la reivindicación de la VO sino en el derecho a no ser doblada, un derecho que se puede rastrear desde las políticas de subtítulo y en el modo esquivo que adoptó hasta época bien reciente en los textos europeos.

### 3. Genealogía

Aunque las aportaciones académicas se habituaron a utilizar como referencia el marco del estado-nación hasta hacer de él un valor establecido, a medida que en su interior fueron apareciendo casos o situaciones difíciles de armonizar, el tal marco –como dijera Jameson– se resquebrajó para dar entrada por sus intersticios a diferentes propuestas de conocimiento que enriquecieron el campo del debate con otros instrumentos de análisis, entre los que se cuenta la nación sin estado:

[Deustch] “observed that the nation-state was ‘still the chief political instrument for getting things done’ (...) Without expressly naming it, the theory therefore entertains an idea –that of ‘the nation without state’– Which has become increasingly significant of late both as an analytical category and as a political project aimed at redefining the autonomy of national groups within the existing international system of states” [(Deutsch) “observó que el Estado-nación es ‘todavía el instrumento político principal para conseguir hacer las cosas’. Sin citarlo expresamente, la teoría juega con la idea de la ‘nación sin estado’, que ha ido adquiriendo relevancia progresiva como categoría analítica y como objeto político, y que apunta hacia la redefinición de la autonomía de grupos nacionales dentro del sistema internacional de estados vigente”] (Schlesinger, 2000: 19-20).

Si los y las estudiosas coinciden en reconocer como punto cero el texto de Andrew Higson en *Screen*, 1989, “The concept of National Cinema”, texto en el que recomienda “more inward-looking process, exploring the cinema of a nation in relation to other already existing economies and cultures of that nation state” [“mirar más hacia dentro, explorar el cine de una nación en relación con el de distintas economías y culturas de esa misma nación-estado”] (1989: 38), resulta interesante prestar atención al interrogante: ¿para qué un cinema nacional si no existe audiencia nacional? Higson, al observar que la economía es internacional y que el cine está sobredeterminado por Hollywood, cuando vuelve a hablar de audiencia ve necesario olvidar el monolítico *British public* para pensar en términos de clase, raza, género y, citamos, “regional differences”.

Así, el cine, entendido como parte de la expresión cultural y del engranaje de la producción de bienes, se convierte en un sujeto problemático que es necesario contemplar desde la política, desde los sistemas de distribución-exhibición, así como desde la representación y la recepción, extremos que encontramos reflejados tanto en la preocupación por la audiencia como en la notoriedad que se busca en festivales, por ejemplo.

Higson no podía faltar, obviamente, en la compilación que, con el título *The cinema of small nations* (Hjort & Petrie, 2007), sirve para hacer balance de la evolución de este primer periodo y –siguiendo el comentario a dicha obra de Philip Meers– para reivindicar un análisis más matizado de toda una serie de pequeñas cinematografías nacionales y proponer determinados modelos que ayuden, asimismo, a entender la persistencia de la nación [convencional] en varias constelaciones transnacionales, al tiempo que hacen su aparición otras denominaciones al lado de las así llamadas “internacional”, “regional” y “global”, que no acostumbraban a tenerse en cuenta y que este autor denomina “subnacionales”.

Antes de llegar a este punto, más allá de su valor simbólico, económico y socio-cultural, una serie de autores y autoras analizan el cine como un operador identitario y, síntoma de una nueva mirada, regresan a textos como el de Colin MacArthur, “In Praise of a poor Scottish Cinema”, en *Sight & Sound*, 1993, que Duncan Petrie (2005) recuperará en la introducción del especial de la revista *Screen* sobre el cine escocés. Y en la literatura científica hacen su aparición otras clasificaciones, como la que propone Stephen Crofts, con un epígrafe para

“regional or national cinemas whose culture and/or language take their distance from the nation-states which enclose them” [cinemas regionales o nacionales con una lengua y/o cultura que toma distancia respecto de los estados-nación que las albergan] (2006: 45).

Poco a poco las variaciones en torno a la *small and stateless nation* adquieren la consideración de pieza de aprendizaje para aspectos a los que no se les había prestado atención. Y para dilucidar los porqués (ideológicos y políticos) de dicha opacidad los estudiosos y estudiosas se ven llamados a discutir su posición. Será el caso de Thomas Elsaesser (2013) cuando advierte diferentes actitudes hacia la identidad cultural, que sitúa entre la posnacional de los cineastas de Europa Central, y aquellos que prefieren re-inventar su cine como “nacional”. El profesor de la Universidad de Amsterdam también observa que ese nacionalismo es altamente reflexivo y que calcula como atraer ‘el ojo del otro’, siendo comparable a diversos movimientos regionales, territoriales o étnicos que reclaman una identidad cinematográfica diferenciada en el contexto de Europa Occidental.

Anthony Smith (2004) llama nuestra atención para historia y memoria (mitos incluidos) y hacia su manifestación en 1. elementos de cultura compartida, 2. territorio y 3. lengua. Al subrayar la importancia de la nación, Smith la engarza con algunas medidas solidarias como constitutivas de la misma que nos acercarán a Anderson (1983: 50) cuando escribe aquella frase interminable: “It is imagined as a *community*, because regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship” [es imaginada como comunidad porque, a pesar de la desigualdad y la exploración que permanece en cada una de ellas, la nación se concibe como una camaradería profunda y horizontal].

#### 4. Variables con valor realizativo

En la secuencia de lo anterior, tres nuevas variables fueron ganando espacio en el campo de los estudios cinematográficos: 1. las naciones sin estado y las pequeñas naciones como categoría de



análise y como territorio político; 2. las lenguas (minoritarias o minorizadas); 3. el cine como un operador en la re-construcción de las *imagined communities* (Anderson, 1983), como una pieza con valor comunal. Y esta constatación es síntoma de que, en un paisaje que se nos presentó como global y conectado, la revancha de las culturas –dijera Armand Mattelart– desborda el pensamiento universalista y se transforma en un acto de contra-hegemonía dentro del sistema neo-liberal. Así, a la par de la ampliación de las taxonomías de otrora para incluir en ellas el cine nacional (no estatal), de entender la diversidad como derecho político y no sólo moral, es decir, como derecho a exigir recursos para su puesta en práctica [2], el pensamiento crítico aprendió a no bajar la guardia y a vigilar la distorsión metodológica de ciertos apriorismos.

El cine se expande, asimismo, hacia ciertas situaciones postnacionales o transnacionales en las que los procesos corren parejos con el reconocimiento de la diferencia (Bacon, 2013), sin perder de vista lo que podríamos denominar situación prenatal, en función de la posibilidad de que el cine “can also become ‘national’ in the sense of speaking for the nation at moments of political crisis and liberation” [ puede convertirse en ‘nacional’ en el sentido de hablar por y para la nación en momentos de crisis política y de liberación” (Christie, 2013: 29). También el texto seminal de Higson, en cuanto problematiza la vía por la que se consiguió determinada hegemonía cultural en el seno de cada estado-nación, al hablar de “internal cultural colonialism” [colonialismo cultural interior] (1989: 46) y mantener que, en general, se hizo a expensas de reprimir las diferencias internas, las tensiones y contradicciones (de clase, género, raza, región, etc.) está, de manera implícita, reconociendo el derecho a la réplica que, en este caso, pasa por el cine en VO.

En este mismo sentido podríamos interpretar a Elsaesser (2015) cuando apunta hacia lo “nacional” como relacional –dependiendo de quien sea el que observe, desde donde lo haga y de la institución involucrada, dice–; lo nacional como parte de un proceso con objetivos culturales y políticos, o a Isabelle Le Corff (2013) en la introducción que realiza con Martin Barnier para el especial “Le cinéma européen et les langues”, al señalar que, si bien el impacto de las lenguas sobre el patrimonio se mantiene como un territorio inexplorado, “une telle multiplicité est l’une des particularités de l’espace européen qui s’oppose en cela à l’autre grand centre de production cinématographique occidentale, l’Amérique du Nord” [tal multiplicidad es una de las singularidades del espacio europeo en oposición al otro gran centro de producción cinematográfica occidental, América del Norte] (Le Corff & Barnier, 2013).

De la aceptación de las culturas nacionales (tengan o no estado) como plurales e interculturales, a contemplar la nación heterogénea y ampliada que incorpora la diáspora, la transformación del pensamiento también se hace notar en esta variante del cine como patrimonial. A modo de ejemplo, Belén Vidal (2012), que en la estela de Robert Burgoyne trabaja la notación *Heritage Film Nation* en la yuxtaposición de lo nuevo y lo viejo, no como un mundo imaginario sino como lo que –en algún momento– existió y está en conexión con la construcción de la memoria colectiva y de los mitos fundacionales, al tratar la *Englishness* como norma, reconoce de manera explícita que lo es a cuenta del cine escocés, galés o irlandés.

Y si nos aproximamos a las posiciones más eclécticas, existe un terreno resbaladizo del que da cuenta Tim Bergfelder (2005) en “National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies”, artículo desde el que el profesor de la Universidad de Southampton aboga por una lectura relacional entre centros geográfico-culturales y márgenes a la vez que traza los movimientos migratorios entre ambos polos. A través de las interacciones, Bergfelder defiende una

historia del cine europeo en lugar de una historia de los cines en Europa, pero –y aquí aparece la arena en el zapato– no deja de señalar que

“the affirmation of the national appears to be more pronounced and urgent in countries which feel beleaguered in their political or cultural identity, and in countries which see themselves as either economically excluded or culturally independent from the developments of central and Western Europe” [“la afirmación de lo nacional parece más marcada y urgente en países que sienten acosados en sus identidades políticas o culturales y en países que se ven a sí mismos como económicamente excluidos o culturalmente independientes del desarrollo de la Europa central y occidental”] (2005: 319).

Incluso desde una perspectiva convencional y desde el interrogante-tipo que plantea un texto como el de Christie “Where is national cinema today (and we still need it)?” (2013), aún manteniendo en el horizonte el espacio europeo y las nación-estado establecidas, el autor va a buscar ejemplos a una institución como el Festival de Cannes para advertir lo que denomina el mensaje complejo que llega de los países pequeños, y lo hace en términos como estos: “We belong to a wider production and exhibition community, which is resisting the bland global culture delivered everywhere in multiplexes. And to do so, we assert local specificity, while entering into coproduction treaties and participating in such multinational initiatives as the MEDIA Programme and Euroimages” [Pertenece a una comunidad de exhibición y producción que resiste frente a la insípida cultura global difundida en todos lados por medio de los multiplexes (...) Así las cosas, afirmamos la especificidad local, también cuando se es partícipe de coproducciones y de iniciativas multinacionales como el Programa MEDIA y Euroimages] (2013: 28). Por fin, en respuesta a su cuestión inicial, Christie afirmará que las naciones siguen siendo el primer marco de referencia y que cuando la “producción indígena” sea significativa, tanto desde el punto de económico como político, se le debe otorgar el peso que merece.

Si desplazamos el mismo interrogante hacia las naciones pequeñas, de las que Uruguay se convirtió en caso de estudio a causa de Control Z, su productora independiente más conocida a nivel internacional, el país sudamericano se convirtió en protagonista de una interesante operación de auto-borrado de cualquier señal de identidad a través de la película *Gigante* (A. Biniez, 2009), operación que fue objeto de la ponencia “Uruguay disappears: Small cinemas, Control Z Films and the aesthetics and politics of auto-erasure”, presentada por Montañez y Martin-Jones en el Coloquio Internacional “Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico, y publicada en *Cinema Journal* en 2013. Control Z Films nos permite demostrar –aseguran autora y autor– la manera en que los mercados internacionales pueden impactar o ciertamente impactan en los llamados pequeños cines nacionales, en particular en aquellos que no tienen una iconografía nacional inmediatamente reconocible internacionalmente (hasta el grado en que la nación efectivamente “desaparece” de la imagen).

Con este paisaje en tránsito por la(s) literatura(s) del pensamiento académico en torno al controvertido binomio “cine nacional”, nos acercamos a determinados modos de su aplicación práctica, tanto a nivel de la política europea como local, con la presentación de tres variantes de *small cinemas*: Finlandia, Gales y Galicia.

## 5. La diversidad como estrategia

A continuación, nuestro cometido será abordar, en el marco de la estrategia comunitaria más reciente, la confluencia de las cuestiones cinematográfica y lingüística. Cabe determinar para esta confluencia un posible principio, y ello en un doble sentido: un cierto origen y un ideario de índole político-económica movilizadas por la Comisión Europea, el cual define, en esencia, un modelo de desarrollo centrífugo para la Unión, en tanto protagonizado por sistemas económicos y socioculturales periféricos. El modelo lleva, pues, aparejada una concepción de la diversidad –social, cultural, lingüística– funcional al mismo. Todo ello se recoge en el estudio: *Euromosaic. The production and reproduction of the minority language groups in the European Union*, financiado por la Comisión Europea, el cual verá la luz hace justamente 2 décadas, en 1996, y cuyos objetivos patentes serán la descripción del panorama lingüístico europeo, la sensibilización sobre la existencia de lenguas minoritarias, el impulso de su enseñanza y consiguiente aprendizaje; todas ellas condiciones de supervivencia de las mismas. No obstante, más allá de este carácter operativo, reconocible en la superficie del Informe: identificar, enseñar y aprender otras lenguas, en *Euromosaic* se exponía, en su estructura profunda, un ideario revelador del proyecto de unidad comunitario, una retícula desprovista de centro de control, operada por redes periféricas.

He aquí un punto de partida explícito: “The essential issue that we are addressing in this section is one of establishing the relevance of a diversity that is based upon language, for the process of European development and integration without falling into the trap of the modernist thrust of development through cultural homogeneity” [La cuestión esencial que se plantea en este capítulo es la de determinar la importancia de la diversidad lingüística para el proceso del desarrollo e integración europeos, sin caer en la trampa de la modernidad, consistente en entender el desarrollo a través de la homogeneidad cultural.] (*Euromosaic*, 1996). Y bien, ¿en qué se concreta esta consigna de partida? El informe plantea la permanencia incuestionable de un mercado único, ese será el contexto de referencia, un contexto integrado sobre cuya base se propone un nuevo modelo de desarrollo, el cual se traduce en una economía de red descentralizada, basada en iniciativas locales que aprovechan los recursos de la diversidad sociocultural, así como la cooperación transnacional. Se trata, pues, de un modelo de crecimiento integral europeo, dado que implica a los distintos componentes de la economía local en su totalidad. Dichos componentes no estarían constituidos tanto por recursos materiales, como por recursos humanos, *verbigracia*: el conocimiento, la creatividad, la innovación, las organizaciones, etc. He aquí que en este modelo de sistemas, la existencia de pequeñas redes socioculturales constituye, a su vez, el pilar de transacciones económicas multidireccionales, que se alimentan –y que a la vez lo incentivan– del sistema de innovación.

Adviértase que la adopción del modelo de redes excluye el mantenimiento de las fronteras tradicionales, garantía otrora de las condiciones de permanencia geográfica de los estados-nación europeos; antes bien, toda iniciativa originada en su seno y a su amparo, requerirá asumir un principio político-económico de integración y una sistemática de relación entre una comunidad diversa, basada en los principios básicos de la comunicación. “Different skills and cognitive frames” [Diferentes destrezas y marcos cognitivos] (*Euromosaic*, 1996), este es, muy precisamente, el concepto de diversidad auspiciado en el seno de este modelo. Se trata, en suma, de conciliar la dimensión sociocultural de la red y la dimensión económica, en un sentido amplio. Y ello en la medida en que la calidad de los vínculos internos, las estructuras de cooperación atravesadas por el hecho lingüístico, entre agentes locales, se reconocen como esenciales para la innovación y el desarrollo (Hingel, 1993). He aquí, pues, el modo en que se prevé aprovechar la diversidad de



competencias e iniciativas para la innovación, lo cual niega, a su vez, la posibilidad de un sistema único, universal, de innovación. Se trata, para finalizar, de un modelo de desarrollo sustentado en la integración orientada desde las propias redes, directamente vinculado a la capacidad de innovación de las regiones y de las comunidades locales, en cuyo caso podemos concluir: “what achieves priority in this part of the argument is the importance of Diversity” [en esta parte del argumento, es prioritaria la importancia de la diversidad] (Euromosaic, 1996), en la propuesta comunitaria.

## 6. La política audiovisual comunitaria (2014-2019)

Esbozada la estrategia general de desarrollo europeo, cabe a continuación interrogarnos sobre el modo en que ha venido determinando, en tanto modelo aún vigente, la política cinematográfica, nuestro objeto de estudio en particular. Pues bien, la Comisión de Cultura y Educación presentaba el día 1 de abril de 2015 ante el Parlamento Europeo, el *Informe (2014/2148(INI)) sobre el cine europeo en la era digital*, uno de los últimos documentos derivados de la Agenda Digital Europea, enmarcado así mismo en Europa Creativa, y que nos permitirá advertir en la actual política cinematográfica, reiteramos, un modelo de desarrollo todavía vigente. Pues bien, el Programa Europa Creativa se presenta en este Informe, destacando su dotación presupuestaria: 1.500 millones de euros para el período 2014-2020, del cual más de la mitad se destina al subprograma MEDIA, encargado específicamente de subsidiar el desarrollo del cine en un sentido amplio, su distribución en particular, así como seminarios de formación y la innovación; todo lo cual, con el objetivo último de preservar la diversidad cultural y lingüística europea.

Del Informe destacaremos, así mismo, su primer considerando pues, en la línea de Europa Creativa, atribuye al hecho fílmico el doble estatuto de bien económico y bien cultural, por consiguiente, un bien adscribible al doble marco de las redes comerciales y socioculturales, otrora definido. En tanto tal, el cine habrá de contribuir al crecimiento y al empleo, al tiempo que a conformar y a consolidar las identidades europeas: “whereas films are goods that are both cultural and economic and contribute greatly to the European economy in terms of growth and employment whilst helping shape European identities by reflecting cultural and linguistic diversity, promoting European cultures across borders and facilitating cultural exchange and mutual understanding among citizens, as well as contributing to the formation and development of critical thinking” [Considerando que las películas son bienes al mismo tiempo económicos y culturales y que contribuyen enormemente a la economía europea en términos de crecimiento y empleo a la vez que ayudan a conformar las identidades europeas reflejando la diversidad cultural y lingüística, promoviendo las culturas europeas más allá de las fronteras y facilitando el intercambio cultural y el entendimiento mutuo entre ciudadanos, y que asimismo contribuyen a la formación y al desarrollo de un pensamiento crítico] (Committee on Culture and Education, 2015).

Ahora bien, aun cuando la cuestión cinematográfica respondería plenamente a las expectativas del ya citado modelo de desarrollo, toda una serie de circunstancias excepcionales parecieran impedir su funcionamiento satisfactorio en términos económicos y, desde la perspectiva de la totalidad de la Unión al menos, en términos socioculturales. Ello se concreta en una distribución limitada del cine europeo en el seno de la Unión, lo cual se refleja en unos niveles de audiencia comparativamente bajos frente a la intensa competencia internacional. Esta limitación se aprecia, así mismo, fuera de Europa. Y por último, una promoción escasa, si bien muy relevante para los Estados miembros que cuentan con lenguas minoritarias. La solución propuesta pasa por financiar la distribución y la circulación de películas procedentes de otros países europeos, el incremento de audiencias y la alfabetización mediática, e incrementar la accesibilidad a los contenidos audiovisuales legales, hecho

que se enmarca en el objetivo de generar confianza respecto de Internet, pieza fundamental en la sostenibilidad del mercado único digital. He aquí pues, la sutil deriva del modelo en red de sistemas periféricos interconectados, hacia este nuevo modelo de afluentes que nutren una arteria central europea, y es probablemente en esta variación de modelo, donde podemos hallar respuesta a la disfuncionalidad comercial del cine distribuido y exhibido en VO procedente de pequeños y medianos países, utilizando la expresión comunitaria.

En este sentido, retomando el Informe de referencia, en el marco del planteamiento de soluciones, se propone desarrollar, más si cabe, la portabilidad transfronteriza de los servicios audiovisuales, considerando el rápido crecimiento de las transacciones en línea, lo cual permite el acceso a los filmes con independencia de dónde se encuentre el espectador. Pero al mismo tiempo se habla de la necesidad de dirigir esta comercialización teniendo en cuenta las especificidades culturales de las audiencias europeas. Así pues, se establece un sesgo de carácter cultural en la circulación transfronteriza, lo que remite, en realidad, al modelo de desarrollo hecho patente en 1996; he aquí una buena prueba del carácter apresurado, en muchos casos, a la par que provisional, en otros, de la política europea. En todo caso, en esta propuesta comunitaria –debe añadirse– la disponibilidad de películas en versión original (VO) y en versión original subtitulada (VOS), se constituye en una opción irrenunciable e insustituible, en tanto garantía del éxito de una circulación transfronteriza que se quiere provista, además, de un objetivo cultural, pues se trata de la única vía de conocimiento de la diversidad cultural y lingüística europea *de facto*. Ahora bien, la propia concepción del subprograma MEDIA, desde el cual se presta apoyo tanto al subtulado como al doblaje, permite reconocer –como ya hemos adelantado– que la política comunitaria actúa en un doble sentido, al subsidiar el uso de lenguas minoritarias como lenguas vehiculares, al tiempo que incentiva la plena disponibilidad de películas europeas, asumiendo para ello el peaje de doblarlas. Y todavía, la acción preparatoria *Subtitulado por medio de la financiación participativa (crowdsourcing)*, también contenida en este Informe, que la Comisión se propone ejecutar en un futuro próximo, permite adivinar la retirada de financiación comunitaria total o parcialmente. Sin embargo, a continuación se pondera la permanencia del *Premio LUX* del Parlamento Europeo, de gran relevancia en la promoción de películas europeas mediante la traducción de los subtítulos de la película ganadora a las 24 lenguas oficiales de la Unión.

Para finalizar, desde nuestra perspectiva, el motivo de que en las múltiples reflexiones comunitarias se denuncien disfunciones en la industria cinematográfica, y al mismo tiempo ningún paliativo haya funcionado con rotundidad, se debe al hecho de no incorporar al discurso político la perspectiva cultural como elemento central –no único, pero sí central–, más allá de menciones estrictamente operativas. Un último ejemplo ilustrativo de nuestra denuncia: la Comisión de Educación y Cultura plantea la cuestión de la alfabetización cinematográfica, destacando la importancia de las salas de exhibición en tanto en ellas se materializa cierto *topos*, uno que alberga y da continuidad al aprendizaje intergeneracional. Pero acto seguido el lamento comunitario se traduce en lo siguiente: 2014 ha sido el año más destacado en cuanto al número de películas distribuidas en Europa, 1.500, una cifra que dobla el número de filmes estadounidenses. No obstante, el número de espectadores de películas europeas habrá sido inversamente proporcional al anterior –doble número de películas, mitad de público. Este es el desfase que las autoridades comunitarias problematizan. La razón del ello no será, sin embargo, para la Comisión de índole cultural –lo que demuestra que el argumento del *topos* no tiene continuidad ni peso real en el discurso europeo–, sino industrial, en concreto: en Europa los fondos destinados a comercialización y promoción de películas se sitúa en torno al 1% del total de los costes de producción, mientras que las películas estadounidenses disponen de un presupuesto para ello equiparable a los costes de producción.

## 7. La política lingüística comunitaria (2016)

Al hilo de las anteriores consideraciones se puede acometer, así mismo, la reflexión sobre la política lingüística comunitaria, en cuyo seno se enmarca, en buena lógica, la política de subtitulado. Como parte de los esfuerzos europeos por promover la movilidad y el entendimiento intercultural, el aprendizaje de lenguas constituye una prioridad, lo cual justifica la financiación del subtitulado, por ejemplo. Además de lo cual, el multilingüismo resulta ser una pieza fundamental de la competitividad europea. Pues bien, nos disponemos a examinar un hecho concreto, de cara a reconocer cómo operan las instituciones europeas con esos dos considerandos dependientes de la diversidad lingüística: entendimiento intercultural y competitividad.

El 22 de enero de 2016, la Real Academia Galega (RAG), en un comunicado [3] se hacía eco del contenido del último Informe del Consejo de Europa, sobre el desarrollo reciente de la *Carta Europea de las Lenguas Regionales y Minoritarias* en España. En particular, la RAG destacaba y denunciaba la llamada de atención de la institución europea sobre la reducción gradual de la enseñanza de la lengua gallega y, en general, de las enseñanzas en gallego, a raíz de la aplicación del Decreto 79/2010 de la Xunta de Galicia. En efecto, el 21 de enero de 2016 el Consejo de Europa publicaba un informe titulado *Charte Européen des langues regionales ou minoritaires. Application de la charte en Espagne. 4<sup>e</sup> cycle de suivi. Rapport du Comité d'Experts de la Charte. Recommandation du Comité des Ministres du Conseil de l'Europe sur l'application de la Charte par l'Espagne*. He aquí la situación que retrata el Informe, en el epígrafe *Galicien en Galice* se indica: “D’après les informations fournies dans le quatrième rapport, les pourcentages de personnes qui déclarent avoir une (bonne/très bonne) connaissance du galicien sont les suivants:” [De acuerdo con la información proporcionada por el cuarto informe, el porcentaje de personas que declaran tener un (buen/muy buen) conocimiento del gallego es el siguiente:]

Personnes qui le comprennent [personas que lo comprenden]	Personnes qui le parlent [personas que lo hablan]	Personnes qui le lisent [personas que lo leen]	Personnes qui l'écrivent [personas que lo escriben]
95 %	89 %	83%	58%
(Conseil de l'Europe, 2016)			

Si a los datos precedentes añadimos la detección de numerosos gallego-hablantes en Extremadura, Castilla y León, y Asturias, tal como refleja el Informe, podría decirse que se trata de una lengua utilizada con profusión, si bien a distintos niveles, en una demarcación geográfica que trasciende su propio territorio. Lengua, pues, no exactamente minoritaria, si bien, dependiente de una gestión política catastrófica, ya que, prescindiendo de las obligaciones derivadas de la adhesión a la *Carta Europea de las Lenguas*, realizada por el gobierno español: “L’Espagne a signé la Charte (...) le 5 novembre 1992 et l’a ratifiée le 9 avril 2001. La charte est entrée en vigueur le 1er août 2001” [España ha firmado la Carta (...) el 5 de noviembre de 1992 y la ha ratificado el 9 de abril de 2001. La carta ha entrado en vigor el 1º de agosto de 2001] (Conseil de l’Europe, 2016), ha relegado deliberadamente dicha lengua en el ámbito de la enseñanza: en primaria, la lengua castellana deberá ser utilizada en la enseñanza de las matemáticas, y el gallego en la enseñanza del conocimiento del medio, disciplina que hasta ahora englobaba la geografía, la historia y las ciencias naturales. La prohibición expresa de la enseñanza en gallego se amplía en Secundaria a la tecnología, la física y la química: “D’après les informations fournies par les locuteurs durant le quatrième cycle de suivi, le décret 79/2010 a eu un impact très négatif car il fixait un seuil maximum de 50 % d’enseignement en

galicien avec l'objectif final de le ramener à un tiers tout en interdisant expressément l'enseignement, en galicien, des mathématiques dans l'enseignement primaire, et des mathématiques, de la technologie, de la physique et de la chimie dans l'enseignement secondaire." [De acuerdo con la información proporcionada por los hablantes durante el 4º ciclo de supervisión, el decreto 79/2010 ha tenido un impacto muy negativo pues establecía un umbral máximo del 50% de la enseñanza en gallego con el objetivo final de reducirlo a 1/3 prohibiendo expresamente la enseñanza, en gallego, de las matemáticas en la enseñanza primaria, y de las matemáticas, la tecnología, la física y la química en la enseñanza secundaria] (Conseil de l'Europe, 2016)

Ahora bien, la tentativa de postergación del gallego en el tejido social debe ser observada, así mismo, a la luz de su presencia en los hábitos lingüísticos de los medios de comunicación [4]. Es particularmente en el marco televisivo donde los emisarios comunitarios han localizado un déficit significativo, y así: "Pendant la visite sur place, les représentants des locuteurs ont déclaré que le galicien n'était jamais utilisé concrètement dans les chaînes privées de télévision espagnoles et que le nombre de programmes en galicien était très limité dans la seule chaîne de télévision privée galicienne. Le gouvernement galicien ne semblait pas faire tout son possible pour respecter le seuil minimum de 50 % fixé dans la licence" [Durante la visita, los representantes de los hablantes han declarado que el gallego nunca era utilizado en las cadenas privadas de televisión españolas y que el número de programas en gallego era muy limitado en la única cadena de televisión privada gallega. Semajaba que el gobierno gallego no hacía todo lo posible para hacer respetar el límite mínimo del 50% fijado en la licencia] (Conseil de l'Europe, 2016). Como se aprecia, el incumplimiento televisivo se concreta en el abandono de esta lengua por parte de las cadenas privadas españolas y en la única cadena privada gallega (Correo TV), su uso es enormemente restringido. En ningún caso, sin embargo, el gobierno gallego ha instado al medio en cuestión a que cumpla con el 50% mínimo de uso de esta lengua, tal como contemplan las licencias de emisión.

Por otra parte, si bien Galicia es territorio de doblaje, el Informe del Consejo expone todavía las siguientes cuestiones: primeramente, que el presupuesto, en particular, de la Compañía de Radio Televisión de Galicia (CRTVG) –radio y televisión públicas netamente gallegas– dedicado al doblaje se ha reducido de 3,3 millones de euros en 2012, a 1,5 millones de euros en 2013, y que ninguna película fue doblada en 2014, y mucho menos subtitulada –debemos añadir. En segundo lugar, se exponen las limitaciones presupuestarias, en general, del sector audiovisual, lo cual se ha traducido en la reducción importante de las tareas de promoción del cine de cuño gallego, véase como muestra: "Des films galiciens tels que *Vilamor* et *O Apóstolo* ont eu de gros problèmes de distribution dans les cinémas commerciaux" [Filmes gallegos como *Vilamor* y *O Apóstolo* ha tenido importantes dificultades de distribución en las salas comerciales] (Conseil de l'Europe, 2016). A pesar de lo expuesto, sin embargo, el Informe concluye a este respecto lo siguiente: "Compte tenu des informations complémentaires fournies, le comité d'experts considère que cet engagement est toujours respecté et demande aux autorités espagnoles de formuler des observations sur cet engagement dans le prochain rapport périodique" [Considerando las informaciones complementarias proporcionadas, el comité de expertos considera que este compromiso ha sido respetado y solicita a las autoridades españolas hacer observaciones sobre este compromiso en el próximo informe periódico] (Conseil de l'Europe, 2016). De nuevo, debemos inferir de tal conclusión que, en efecto, la cuestión cultural y, por ende, la cuestión lingüística ocupan una parcela semántica en el discurso comunitario, pero no constituyen piezas estructurales del mismo, como tampoco lo son de su acción política.



En cualquier caso, más allá de las paradojas políticas comunitarias de las que hemos dado cuenta, propiciatorias en cierto modo de intersticios en los cuales se instalan acciones políticas como la del gobierno gallego, que hemos identificado a través del citado Decreto de 2010, otros movimientos políticos deben ser destacados, por lo oportuno de los mismos y, sin duda, por su carácter insólito. Así, un hecho sin precedentes tenía lugar en octubre de 2010, en el marco de la política española: el Consejo de Ministros [5] aprobaba el *Programa Integral de Aprendizaje de las Lenguas Extranjeras*, uno de cuyos propósitos consistía en fomentar el acceso a contenidos audiovisuales en VO, como prioridad de cara a mejorar la capacidad multilingüística del alumnado. Derivado de ello, en julio de 2011, el ICAA y la Secretaría de Estado de Educación y Formación Profesional del Ministerio de Educación, auspiciaban la constitución de una Comisión de Expertos, con el objetivo de elaborar propuestas y recomendaciones dirigidas al Gobierno para el desarrollo de políticas públicas al respecto. Por último, ese mismo mes, el 12 de julio de 2011, el Senado acordaba, con el apoyo de todos los grupos parlamentarios, a excepción del Grupo Popular, parapetado en la abstención, fomentar la diversidad cultural mediante el impulso de las lenguas oficiales en las Comunidades Autónomas, y garantizar el derecho de acceso a los contenidos audiovisuales en el idioma que los ciudadanos determinasen, adoptando para ello medidas de desarrollo de la oferta de contenidos cinematográficos y audiovisuales en VO, en concreto, mediante el subtulado de copias en las *otras* lenguas oficiales, tanto en la exhibición cinematográfica como en la difusión televisiva. Así mismo, el acuerdo afectaba a la puesta en marcha desde los Ministerios de Educación y de Cultura, de acuerdo con las Comunidades Autónomas, de políticas y acciones encaminadas a introducir contenidos cinematográficos y audiovisuales en VO en el ámbito educativo, como medida de mejora del aprendizaje de idiomas, incluyéndose en esta pedagogía las lenguas oficiales de las Comunidades Autónomas.

Para finalizar, únicamente una breve referencia al Manifiesto *Glocal cinema: big stories, small countries. Otras filmografías europeas: cine en lenguas no hegemónicas*, auspiciado por el Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco, una comunidad cuyo gobierno es, sin duda, más sensible que el gallego a las cuestiones lingüísticas, en particular, y culturales en general. El Manifiesto nos permitirá resituar algunas cuestiones de cara a la política comunitaria anteriormente expuesta, y representada en el, ya abordado, Informe del Consejo de Europa. Así, en el marco de la 63 edición del Festival de Cine de San Sebastián, y con el objetivo de fomentar el cine que se produce en lenguas no hegemónicas, se reunían en esta ciudad, en septiembre de 2015, representantes, institucionales y sectoriales, de 15 regiones y países europeos, entre otros: Noruega, Estonia, Letonia, Finlandia, Dinamarca, Polonia, Suiza, Gales, Eslovenia, Irlanda y Euskadi. Producto de esta unión, un propósito común: defender un mapa cultural europeo diferente, con filmografías en idiomas diferentes a las grandes lenguas europeas. Frente a ello, algunos datos inquietantes: la cuota de mercado de las películas europeas fue, en 2014, un 33.6%, la más alta desde 1996, según el Observatorio Audiovisual Europeo; sin embargo, de las 20 películas más vistas en Europa, 18 se han producido en inglés, francés, alemán o español. De ello se infiere la estrechez del mercado interior en el que pueden moverse, a priori, las películas en lenguas minoritarias y/o minorizadas, de ahí que los firmantes del manifiesto propongan trabajar conjuntamente para crear nuevas oportunidades, para esos cineastas decididos y comprometidos con la recuperación de sus lenguas de origen; al tiempo que crear conciencia sobre estas filmografías para que la audiencia las conozca y las demande. En este sentido último, podría decirse que lo disfuncional de la maquinaria cinematográfica europea no radicaría tanto, o sólo, en un problema de promoción, esto es, de visibilización, como de concienciación, por ello, la labor de alfabetización deberá concretarse en la conformación de un criterio cultural, culturalmente fundado, para que el cine europeo en lenguas pequeñas y medianas sea una prioridad y una necesidad irrenunciables para el público.



## 8. Políticas institucionales en Finlandia, Gales y Galicia

Tal y como enuncia Mette Hjort (2007), la sostenibilidad de cualquier cine pequeño se basa en dos factores que van irremisiblemente de la mano: políticas institucionales y liderazgo artístico. En el caso que Hjort analiza, el cine danés, los incentivos al talento hechos desde las instituciones dedicadas al audiovisual ha contribuido de manera sustancial a la aparición de creadores que generan una industria más allá de sus propias producciones y, sobre todo, visibilidad para el cine nacional. Analizaremos aquí las políticas específicas para tres cines pequeños europeos, que necesitan de una importante y constante incentivación y apoyo del audiovisual, no sólo en el ámbito de la producción, sino también su difusión posterior. La distribución y promoción de películas realizadas en el marco de cines pequeños, aún más en el caso de culturas minoritarias, es esencial para salvarlas de la invisibilidad a la que las condena el sistema de distribución y exhibición vigente.

Finlandia, Gales y Galicia cuentan con un sistema de financiación y promoción de proyectos audiovisuales que analizaremos a la luz de tres conceptos que organizan las líneas rectoras de su actividad: creatividad, visibilidad y diversidad. Estos tres valores implícitos en las políticas audiovisuales no suelen presentar la misma dotación en la financiación, sino que sirven para escenificar la dificultad para encontrar un equilibrio entre la inversión pública en producción, la promoción y distribución de los productos audiovisuales, en educación fílmica y en el apoyo explícito a la preservación de la diferencia y la diversidad en la expresión artística.

La propia organización de las instituciones dedicadas a la creación y desarrollo de políticas audiovisuales en los tres países ya arroja alguna luz sobre el valor que se concede al audiovisual como motor cultural y económico. Conviene hacer notar en este punto que tanto Gales como Galicia son naciones cuyas políticas culturales son subsidiarias del estado que las contiene, al tiempo que tienen una cultura minorizada que requiere de una protección específica. Los distintos grados de autonomía de las naciones sin estado determinan, de este modo, la capacidad para tomar decisiones al respecto de las políticas culturales. La situación de Gales y Galicia es disimilar y sus diferencias derivan de las características de los distintos regímenes de autonomía y de la histórica lucha por la adquisición de esta relativa independencia con respecto al desarrollo de ciertas políticas.

Gales crea en 2006 la denominada Ffilm Cymru Wales, la agencia audiovisual con el objetivo de “help to develop a film sector in Wales and maximise the economic, educational and cultural benefits of film” [ayudar al desarrollo del sector audiovisual en Gales y maximizar los beneficios económicos, educativos y culturales del cine] (Ffilm Cymru Wales, 2015). Esta institución sustituye a Sgrín, la anterior agencia para cine, televisión y nuevos medios establecida en 1997. El cine, de este modo, cobra autonomía en el programa financiador del gobierno autónomo galés al contar con una institución propia que desarrolla políticas específicas.

Las instituciones gallegas, por su parte, recorren el camino contrario en el periodo analizado: de la existencia de órganos específicos para la gestión, financiación y promoción del audiovisual se pasa a la integración de este sector en la Axencia Galega das Industrias Culturais (Agadic), una institución que desde el 2008 engloba las políticas de varios ámbitos de la cultura nacional y que “ten por obxecto o impulso e a consolidación do tecido empresarial no sector cultural galego” [tiene por objeto el impulso y la consolidación del tejido empresarial en el sector cultural gallego] (Agadic, 2015). La Agadic sustituía a la Axencia Galega do Audiovisual y al Consorcio do Audiovisual, dos organismos que mostraban la bicefalia del gobierno bipartito anterior (2005-2009), y que, a su vez,

suplantaban a Dirección Xeral de Comunicación e Audiovisual. A pesar de ser considerado un sector estratégico desde la primera Lei do Audiovisual de 1999, la independencia del audiovisual en el ámbito institucional se ha visto reducida debido a esta integración de las políticas culturales en un único organismo. En cuanto a Finlandia, la Finnish Film Foundation es la institución rectora de las políticas audiovisuales del país, en una labor que se remonta a 1969, lo que permite una estabilidad en el sector de la que carecen los otros dos países analizados. En el caso de Gales, la constitución de su Asamblea Nacional en 1998, dentro del proceso de Devolución en el Reino Unido, propició una articulación tardía de políticas en las industrias culturales, a pesar de la existencia de una defensa previa de la cultura nacional. En Galicia, a pesar de haber obtenido su autonomía política en 1981, los cambios políticos generan discontinuidad en las políticas llevadas a cabo por las instituciones ya citadas, lo que implica alteraciones en la producción y la promoción del sector, que ve como en los periodos de transición entre gobiernos las ayudas dejan de convocarse para reformularse a posteriori con articulados diferentes.

Aunque vamos a centrarnos en estas instituciones específicas dedicadas al audiovisual, conviene considerar el trabajo de otros entes públicos como las televisiones, que reservan por ley parte de su presupuesto para la financiación audiovisual, además de comprometerse a emitir los filmes que financian para garantizar su visibilidad, así como clústers o incluso organismos dedicados a las industrias culturales que se ocupan transversalmente de la cinematografía.

En lo que respecta a la incentivación de la producción en los tres territorios, -la que suele ser el área más cuidada, por lo menos desde el punto de vista económico- las diferencias de inversión son notables. En el trienio 2012-2014, Finlandia dedica algo más de 20 millones de euros a la producción de audiovisual, divididos en capítulos de ayudas a guión, desarrollo y producción. Por su parte, el gobierno gallego destina ayudas que oscilan entre algo más de 1.300.000 y los casi 3 millones de euros en convocatorias al desarrollo de proyectos en lengua gallega, producción y coproducción en lengua gallega o contenido cultural gallego y ayudas al talento audiovisual gallego. Por último, la Ffilm Cymru Wales aporta para su producción nacional, dividida entre ayudas al desarrollo y a la producción, una cantidad significativamente inferior con respecto de los otros dos territorios, entre algo menos del medio millón de euros y alrededor de 1.200.000 euros (ver tabla 1).

Tabla 1. Ayudas a la producción audiovisual

	Finlandia	Galicia	Gales [6]
2012	22.487.339	2.900.000	425.475
2013	20.463.181	1.316.000	1.244.191
2014	21.014.389	2.175.145	818.716

Fuente: Finnish Film Foundation, Ffilm Cymru Wales, Agadic. Elaboración propia

Dentro del capítulo dedicado a la producción conviene destacar un tipo particular de subvenciones, las ayudas al talento, que buscan crear condiciones para que los nuevos realizadores puedan tener acceso a los medios necesarios para sus primeras obras. Mientras que en Finlandia, una cinematografía consolidada, no existe una división explícita de este tipo de financiación –aunque hay proyectos concretos en años anteriores para subvencionar medimétrajes de nuevos autores–, tanto Galicia como Gales presentan a través de sus instituciones específicas programas para incentivar el talento audiovisual. La Ffilm Cymru Wales indica en sus principios que su labor consiste en crear una "cantera de talentos" y, para este fin, destina sus ayudas al desarrollo. Además, en el bienio

2013-2014, desarrolla el programa NET.WORK del British Film Institute para formar a talentos y realizar actividades de networking para nacidos o residentes en Gales. El sistema gallego de apoyo a la producción especifica un tipo de ayudas particular, "para o desenvolvemento e promoción do talento audiovisual galego" [para el desarrollo y promoción del talento gallego] [7] con una dotación máxima de 30.000 euros por largometraje de directores noveles.

La coincidencia entre las políticas de financiación a la producción en los tres países es el porcentaje dedicado a este capítulo dentro del programa global destinado al audiovisual, que es algo superior al 80%. Las sustanciales diferencias económicas provocan que la cantidad de filmes producidos en cada territorio sean también muy distintas. Mientras que en el periodo analizado Finlandia presta apoyo económico a una media de 70 a 80 filmes, Gales y Galicia dotan de ayudas a alrededor de una docena de filmes cada año.

La visibilidad es el segundo de los aspectos que las instituciones dedicadas al audiovisual cuidan como parte de la apuesta estratégica del sector. Con todo, cada país analizado presenta una apuesta diferente para el cuidado de la distribución y la promoción, enfocadas a la internacionalización de los filmes, y la educación fílmica y la exhibición, que buscan visibilizar el cine nacional dentro de su propio territorio, con su público natural.

Mientras que Finlandia tiene un modelo consolidado de ayudas específicamente dedicadas a la distribución cinematográfica, Galicia y Gales van incorporando progresivamente programas exclusivos dedicados a la distribución y promoción del audiovisual. De nuevo, las cifras son muy distintas, pero no así las proporciones de inversión pública en los tres países dedicadas a este capítulo, muy inferiores a las que incentivan la creación. Finlandia presenta cifras entre los cuatro y los tres millones de euros para la visibilidad de su cine divididas en cuatro áreas: apoyo a la promoción internacional, exhibición, distribución y apoyo a festivales de cine. De estos apartados financiados, la exhibición, que apoya la digitalización de salas en todo el país, es el mejor dotado económicamente, sobre todo en el año 2012, en el que recibe cerca de 2 millones y medio de euros. Esta apuesta, junto con la de festivales de cine, demuestra el interés especial que el país nórdico tiene por que sus habitantes se conviertan en una audiencia activa. La prueba del éxito de este apoyo al cine nacional es su porcentaje de taquilla en el país, de un 28% en 2014, solo superado en Europa por el del cine francés, con un 44%. En el caso galés no existe un programa de financiación dedicado a la promoción internacional o a la distribución, al tiempo que, en el periodo estudiado, la Agadic gallega sólo incorpora ayudas a la promoción, comercialización y exhibición en 2014, con un presupuesto total de 120.000 euros. Estas ayudas se subdividen en dos modalidades: una dedicada a la participación en festivales, a la que pueden acogerse autores y empresas productoras que vayan a presentar filmes en un evento internacional, y otra, a la que se destinan 105.000 euros, para la comercialización y distribución de películas. A la vista de las políticas de estas dos naciones sin estado, podemos interpretar no se ha entendido la importancia de llevar el cine nacional más allá de las fronteras y de crear etiquetas que lo distinguan de sus cines estatales. Esto es singularmente notorio en el caso de Gales, donde no parece haberse aplicado una marca clara de "Cine galés", sino que se integra aparentemente sin conflicto en la promoción del cine británico, que cuenta con una visibilidad internacional garantizada. Un ejemplo, aunque tomado del ámbito de la producción televisiva [8], sirve para ilustrar esta posición subsidiaria. La serie policial *Hinterland / Y Gwyl* (2013-...) fue rodada en doble versión en galés, para su emisión en la cadena SC4, y en inglés, para la BBC4, pero su venta internacional, destinada a subtitulación, se hizo con la versión en inglés. Uno de los compradores de la ficción es DR, la cadena danesa responsable de *The killing* (2007-2012) (Moss, 2013), lo que ha supuesto una inyección de autoestima para los productores locales, que siguen sin

atreverse a vender sus productos en su lengua original. En Galicia, la promoción más exitosa del cine nacional deriva no tanto de acciones institucionales –desde 2013 Agadic publica el catálogo Films from Galicia para llevar a los mercados del cine– como de la acción de los líderes creativos a los que alude Hjort. La creación de la etiqueta Novo Cinema Galego, que agrupa a un grupo de jóvenes cineastas que han obtenido premios dedicados a nuevas miradas o talentos en festivales como Cannes, Rotterdam o Locarno, ha contribuido a la visibilidad de un cine distinto del español, tal y como consigna el artículo de *Cahiers du Cinéma* "Loin de Madrid" (Azalbert, 2013).

En lo que respecta a la visibilización del cine dentro del propio territorio, existen ciertas coincidencias en las políticas de los tres países, provocadas por las transformaciones tecnológicas y los cambios en los modos de exhibición cinematográfica. Así, Finlandia, Gales y Galicia destinan un esfuerzo importante de financiación a las salas de cine locales, sobre todo en el caso del país nórdico, donde se busca digitalizar y modernizar los cines de todo el territorio. En 2012 se destinan cerca de dos millones y medio de euros a estas labores, mientras que, una vez cumplido el objetivo de digitalizar todas las salas del país, en 2014 ya no hay dotación para este cometido. Gales destina alrededor de 100.000 libras –unos 128.000 euros– para la financiación de 13 salas de cine independientes en el bienio 2012-13 y 22 en el 2013-14 con la intención de que proyecten filmes galeses, pero no destina ayudas a la digitalización de las salas. Finalmente, la institución rectora gallega desarrolla en 2014 y 2015 la red de salas públicas Cinemas de Galicia, que lleva a aquellas localidades que perdieron sus cines en los últimos años un catálogo de películas, gallegas y europeas independientes, que no pueden verse en los multiplexes. Una apuesta clara y coincidente en los tres territorios es la subvención de festivales de cine, uno de los ámbitos en los que pueden circular las películas de pequeños cines, y que crean un sentido de comunidad y encuentro informal que propicia la creación. En el periodo estudiado, Finlandia apoya la celebración de siete festivales estables con algo más de medio millón de euros por año; la Ffilm Cymru Wales financia seis eventos cinematográficos con unos 80.000 euros en el bienio 2012-13 y alrededor de 100.000 en el 2013-14; el gobierno gallego sólo incluye en su oferta de ayudas una subvención específica a festivales en la convocatoria de 2014, en la que concede financiación por un total de 90.000 euros a cinco eventos. En el capítulo dedicado a la visibilización, es interesante también aludir a los proyectos de educación fílmica en la infancia y la adolescencia. Mientras que las instituciones de Galicia y Finlandia no presentan ayudas en este ámbito, la Ffilm Cymru Wales entiende que la educación y la creación de gusto cinematográfico es una de las misiones básicas de su competencia. Para este fin, destina unos 64.000, en el primer bienio, y alrededor de 77.000 euros, en el segundo, a proyectos educativos.

Finalmente, la diversidad es el tercer principio que aparece en las políticas institucionales analizadas. Si bien este concepto se relaciona en los tres países con la disponibilidad de distintos géneros cinematográficos y modalidades expresivas para la audiencia, no siempre lo hace con las cuestiones cultural y lingüística, que son básicas en un sistema de protección de una cultura minoritaria. Es en este aspecto en el que encontramos mayores divergencias entre los tres territorios. La consciencia de producir en una lengua con un número reducido de hablantes en el mundo y las limitaciones para la distribución y exhibición que sufren los pequeños cines generan estrategias antagónicas, en las que la referencia es el mercado como elemento regulador.

Finlandia reconoce la co-oficialidad de finlandés y sueco, que coexisten con otras lenguas como el romaní y el sami. Además es uno de los estados suscriptores de la *Carta europea de las lenguas regionales y minoritarias* ya mencionada, con la que ofrecen protección para todas las lenguas nacionales menos el finlandés. Sin embargo, no aparecen en las políticas audiovisuales finesas alusiones a una protección especial de las lenguas en el terreno fílmico, sino que se anteponen

criterios comerciales a los culturales o identitarios. En este sentido, la financiación a coproducciones con socios de otros países no incluye criterios sobre el uso del idioma finlandés o sueco como parte de la versión original de los filmes, lo que no impide que la mayor parte de ellos se rueden en la lengua mayoritaria y se comercialicen internacionalmente con subtítulos.

El tratamiento del galés como idioma minoritario en las políticas audiovisuales del país revela también una defensa de criterios económicos por encima de los culturales y lingüísticos. En este sentido, se hace explícito que se utilizará el galés si esto redundará en beneficio económico. Así, en su "Welsh Language Scheme" [Plan para el idioma galés] –redactado, de manera significativa, en inglés y no en los dos idiomas– se anima a artistas y productores a enviar proyectos en la lengua que escojan pero "con la debida observación de las circunstancias del mercado" (Ffilm Cymru Wales, 2015). Aunque hay tímidas iniciativas como el taller de guión en galés Y Labordy [El Laboratorio], creada por el programa Creative SkillSet, la propia agencia audiovisual no proporciona ayudas específicas para la producción cinematográfica en la lengua minoritaria. Fruto de la inexistencia de una protección específica, la cantidad de películas rodadas en la lengua local es singularmente escasa.

La política audiovisual gallega tiene aparentemente un interés específico en que se produzcan filmes en gallego. Con este fin se convocan dos tipos de ayudas: aquellas específicas para producción en gallego, que se dotan con 150.000 euros en 2013 y 175.000 en 2014 [9] y las que se destinan a "producciones y coproducciones audiovisuales de contenido cultural gallego" que, a pesar de tener matices en los tres años analizados, no incluyen el idioma gallego como condición sine qua non para su concesión. El importe de estas ayudas es significativamente superior: se concedieron a través de ellas casi tres millones de euros en 2012, algo más de uno en 2013 y dos millones en 2014. Se aplica a la producción en lengua vernácula una cierta ayuda "cosmética", de buenas intenciones y que, por su limitado presupuesto, sólo puede dar lugar a proyectos más pequeños, mientras que se entiende que en las producciones y coproducciones más grandes el español es la lengua comercial, mientras que el gallego se somete a una posición secundaria, en dobles versiones no destinadas, por lo general, a las salas de cine sino a emisiones televisivas.

## 9. Conclusiones

La constatación, desde diferentes orígenes, de una línea continuada de trabajo sobre las características, el estatuto y la función del cine adjetivado de nacional, sin que esta connotación responda al viejo esquema de cine-estatal, así como su puesta en relación con la producción pequeña, permite agrupar bajo este enunciado aportaciones académicas en las que, junto con el rigor, podemos destacar su papel seminal. A partir de la consideración del cine como un objeto múltiple y como un campo dilemático para el pensamiento, una serie de autores y autoras analizan de manera sistemática aspectos y universos escasamente explorados para, por primera vez, ponerlos en relación con las políticas del cine y constituir un corpus teórico que pueda servir de referencia. La nación como variable socio-cultural y no sólo como espacio de mercado, además de la decisión de incorporar al análisis las lenguas no hegemónicas, nos acercan propuestas de conocimiento que desvelan la necesidad de trabajar de manera crítica definiciones y clasificaciones que suelen mantenerse opacas a cualquier cambio de perspectiva. Al tiempo que indican una serie de aspectos a desenvolver, entre ellos el de la dialéctica identidad/diversidad como territorio material en el que se aplican los programas institucionales, los textos incorporan, a nivel teórico y metodológico, el concepto de cine como un activo en el modo de manifestarse determinadas "comunidades imaginarias" en situación



subalterna, extremo que trae a primer plano el derecho de las audiencias a acceder a películas en su propia lengua.

Entre 1996 y 2016 se aprecia una cierta deriva del modelo en red de sistemas periféricos interconectados, un modelo de desarrollo económico suscrito por las autoridades comunitarias al inicio del período señalado; hacia un nuevo modelo de afluentes, dos décadas más tarde, destinados a nutrir una arteria central europea de corte comercial. Y es en esta variación de modelo, y en el consiguiente cambio de perspectiva: de la conciliación de intereses de desarrollo económico con intereses de desarrollo socio-cultural, a la instalación en una perspectiva netamente económica; donde podemos hallar una respuesta a la disfuncionalidad comercial –expresado en términos comunitarios– del cine distribuido y exhibido en VO procedente de pequeños y medianos países.

Desde nuestra perspectiva, la razón por la cual en múltiples documentos comunitarios se denuncien disfunciones en la industria cinematográfica, y al mismo tiempo ningún paliativo haya funcionado con rotundidad, se debe al hecho de no incorporar al discurso político la perspectiva cultural como elemento central –no único, pero sí central–, más allá de menciones estrictamente operativas.

La disponibilidad de películas en versión original (VO) y en versión original subtitulada (VOS), se constituye en una opción irrenunciable e insustituible en el actual mapa cultural europeo, en tanto garantía del éxito de la circulación transfronteriza, tal como pretenden las autoridades comunitarias, en el marco del programa Europa Creativa; pues se trata de la única vía de conocimiento de la diversidad cultural y lingüística europea, de facto, a través del hecho audiovisual.

Podría decirse que lo disfuncional de la maquinaria cinematográfica europea no radicaría, únicamente, en un problema de promoción, esto es, de visibilización, como de concienciación, por ello, la labor de alfabetización deberá concretarse en la conformación de un criterio culturalmente fundado, para que el cine europeo producido en lenguas pequeñas y medianas sea una prioridad y una necesidad irrenunciables para el público.

Las políticas audiovisuales de las pequeñas naciones, que combinan, por lo general, apoyos a la creatividad, visibilidad y diversidad del cine, determinan en gran medida el destino de sus cinematografías, de su capacidad para producir y de hacerse visibles en un mercado altamente competitivo. Los tres casos analizados, finlandés, galés y gallego, permiten comprobar que una apuesta decidida por la creación de estructuras estables de financiación del audiovisual, sobre todo de su promoción y distribución, ayuda a desarrollar estrategias para visibilizar los pequeños cines.

Las políticas audiovisuales analizadas en Finlandia, Gales y Galicia muestran que las naciones sin estado tienen más dificultades para crear la etiqueta de “cine nacional” asociada a su territorio, debido a presupuestos significativamente inferiores y a la dependencia de políticas estatales. Asimismo, constatamos que existe una relación directa entre la inversión institucional en promoción y distribución y el impacto de esta inversión en las taquillas, particularmente la nacional. De este modo, el esfuerzo de Finlandia por reforzar estos elementos de la cadena productiva del cine se reflejan en el éxito de su cinematografía, mientras que, en los casos de Gales y Galicia, la poca atención prestada a estos factores condena a sus cines a la invisibilidad dentro y fuera de sus fronteras. La ausencia de políticas de diversidad cultural y lingüística decididas en los tres países favorece la producción en lenguas hegemónicas y complica la supervivencia de la producción cinematográfica en idiomas como galés o gallego.

**\*Investigación financiada.** Este artículo es producto del proyecto de Investigación titulado “Hacia el Espacio Digital Europeo. El papel de las cinematografías pequeñas en versión original.”, referencia CSO2012-35784, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

## 10. Notas

[1] Véase el número 11 de la revista, un monográfico titulado “Cinema: renaming itself. Nuevas definiciones en el cine contemporáneo”.

[2] Véanse la Convención UNESCO (2005) y la Carta Europea para las Lenguas Regionales y Minoritarias (2001).

[3] <http://academia.gal/novas>. Consultado el día 11 de febrero de 2016.

[4] Sobre la necesidad de reformar la televisión regional europea y, particularmente, la española, véase: Azurmendi, Ana (2013). “Reformas de la televisión regional europea con lengua propia en el contexto actual de crisis”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68. En línea en:

[http://www.revistalatinacs.org/068/paper/981\\_Navarra/15\\_Azurmendi.html](http://www.revistalatinacs.org/068/paper/981_Navarra/15_Azurmendi.html)

[5] No obstante, debe advertirse que, en términos generales, la política del gobierno socialista no habría destacado por su compromiso cultural. Véase a este respecto el artículo de Ramón Zallo (2010). “La política de Comunicación Audiovisual del gobierno socialista (2004-2009): un giro neoliberal”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. En línea en:

[http://www.revistalatinacs.org/10/art/880\\_UPV/02\\_Zallo.html](http://www.revistalatinacs.org/10/art/880_UPV/02_Zallo.html)

[6] La Ffilm Cumry Wales presenta sus datos por bienios. Los datos presentados en esta tabla responden a los bienios 2012-2013 y 2013-2014. Para un cálculo aproximado, hemos dividido la dotación de cada bienio entre dos y hemos sumado para el año 2013 los datos de ambos bienios. Así mismo, las ayudas en libras se han convertido a euros siguiendo la cotización de la moneda a día 10 de febrero de 2016.

[7] Agadic retoma en 2013 las Subvenciones de creación audiovisual para o desenvolvemento e promoción do talento audiovisual galego que había creado el anterior gobierno en 2009. Estas ayudas, en su formulación original, financiaban a personas físicas, lo que permitía que autores noveles, sin el apoyo de una empresa productora, pudieran optar a una especie de "bolsas de creación". Estas ayudas ven reducida su cuantía de forma considerable con el cambio de gobierno y llegan a desaparecer en el año 2012, tal y como recoge el "Informe #2 – Axudas de Talento" (Observatorio Audiovisual de Galicia, 2015).

[8] En 2012, la BBC abre en Cardiff los estudios Roath Lock orientado al desarrollo de dramas televisivos, como parte de un proceso de descentralización de la televisión británica. Desde el aumento de la producción de series, la academia también ha desplazado su foco de atención hacia este medio en lugar del cine. A pesar de esa mejora estructural, McElroy, Noonan y Blandford (2015) sostienen que la BBC ha proporcionado trabajo localmente y ha conseguido inversiones foráneas, pero no ha aumentado la cantidad de productos basados en la cultura galesa.

[9] Esta ayuda no se convoca en el año 2012.

## 11. Referencias

B Anderson (1983): *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.

N Azalbert (2013): "Loin de Madrid: le cinéma galicien". *Cahiers du cinema*, nº 693, pp. 58-59.

Azurmendi, Ana (2013). "Reformas de la televisión regional europea con lengua propia en el contexto actual de crisis". *Revista Latina de Comunicación Social*, 68. En línea en: [http://www.revistalatinacs.org/068/paper/981\\_Navarra/15\\_Azurmendi.html](http://www.revistalatinacs.org/068/paper/981_Navarra/15_Azurmendi.html)

H Bacon (2013): "A Transnational history of Finnish Cinema", *Journal of Scandinavian Cinema*, Vol.3, nº 1, pp. 7-14.

T Bergfelder (2005): "National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies". *Media, Culture & Society*, Mayo, Vol. 27, nº 3, pp. 315-331.

Comisión de Expertos para el Fomento de la Versión Original en la Exhibición de Obras Audiovisuales (2011): Conclusiones, propuestas y recomendaciones. En línea en: [http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/novedades/BORRAR-informes-icaa/COMISION\\_FOMENTO\\_VO.pdf](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/novedades/BORRAR-informes-icaa/COMISION_FOMENTO_VO.pdf)  
[http://www.mcu.es/cine/docs/Novedades/Miembros\\_comite\\_expertos.pdf](http://www.mcu.es/cine/docs/Novedades/Miembros_comite_expertos.pdf)

Committee on Culture and Education (2015): Report on European film in the digital era (2014/2148 (INI)). En línea en: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A8-2015-0123+0+DOC+XML+V0//EN>

Conseil de l'Europe (2016): Charte Européenne des langues regionales ou minoritaires. Application de la charte en Espagne. En línea en: [http://www.coe.int/t/dg4/education/minlang/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/education/minlang/default_en.asp)

S Crofts, Stephen (2006): "Reconceptualising National Cinema/s", en VVAA, *Theorising national cinema* (Eds. V Vitali Vitali & P Willemen) P. Londres: Palgrave McMillan.

S Cubbit (1989): "Introduction: Over the borderlines". *Over the borderlines: Questioning national identities*. Número especial de *Screen*, Otoño, Vol. 30, nº 4, pp. 36, 38, 43, 44.

I Christie (2013): "Where is National Cinema Today (and We still need it?)". *Film History*, Vol 25 Issue 1-2, pp. 19-30.

G Deleuze & F Guattari (1998): *Kafka: por una literatura menor*. México: Nueva Era.

Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura (2015): *Glocal cinema: big stories, small countries. Otras filmografías europeas: cine en lenguas no hegemónicas*. En línea en: [http://www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/6938/Manifestua\\_gaztelaniaz\\_.pdf?1442915013](http://www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/6938/Manifestua_gaztelaniaz_.pdf?1442915013)

T Elsaesser (2005): *European cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

T Elsaesser (2013): “ImpersoNations: National Cinema, Historical Imagineries and New Cinema Europe”. *Mise au Point*, 5: <http://map.revues.org/1480> Fecha de acceso: 15 enero 2016.

T Elsaesser (2015): “Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital” en *Fonseca Journal of Communication*, Salamanca, n. 11, diciembre: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13440> Fecha de acceso: 13 febrero 2016.

Euromosaic (1996): The production and reproduction of the minority language groups in the European Union: <http://www.lavplu.eu/central/bibliografie/euromosaic1.pdf> Fecha de acceso: 10 de febrero de 2016.

A Higson (1989): “The concept of National Cinema”. *Screen*, 30, 4, pp. 36-47.

AJ Hingel (1993): “A New Model of European Development: Innovation. Technological Development and Network-led Integration”. Bruselas; Commission of the European Communities.

M Hjort (2007): “Denmark”, en VVAA, *The cinema of small nations* (Eds. M Hjort & D Petrie). Edimburgo: Edinburgh University Press.

M Hjort & D Petrie (2007): *The cinema of small nations*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

F Jameson (1986): “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88.

I Le Corff (2014): *Le cinéma irlandais. Une expression postcoloniale européenne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

I Le Corff & M Barnier (2013): "Le cinéma européen et les langues". *Mise au point*, 5: <http://map.revues.org/1277> Fecha de acceso: 15 enero 2016.

B Marshall (2001): *Quebec National Cinema*. Montreal, Kingston: McGill-Queen's University Press.

D Martin-Jones & MS Montañez (2013): “Uruguay Disappears: Small cinemas, Control Z Films, and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure”. *Cinema Journal*, Fall, Vol.53. Issue 1, pp. 26-5.

P Meers (2011): “The cinema of small nations”. *Historical Journal of Film, Radio & TV*, Mars, Vol.31, Issue 1, pp. 147-149.

S Moss (2013): "Hinterland – the TV noir so good they made it twice". *The Guardian*, 30 julio 2013: <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/jul/30/hinterland-tv-noir-wales> Fecha de acceso: 2 febr. 2016.

Observatorio Audiovisual de Galicia (2015): "Informe #2 – Axudas de Talento", Observatorio Audiovisual de Galicia: <https://observatorioag.wordpress.com/2015/01/14/informe-2-talento/> Fecha de acceso: 4 de febrero de 2016.

A Pereira (2014): *Constructing National Cinemas in minoritized language context: The case of Wales and Galicia*. Cardiff: MPhil. University of Wales.

D Petrie (2005): “Scottish cinema dossier”. *Screen*, Summer, vol.46, nº 2.

P Schlesinger (2000): "The sociological scope of ‘nacional cinema’ en VVAA, *Cinema and nation* (Eds. M Hjort & S MacKenzie). Londres & Nueva York: Routledge.

A Smith (2004): *The antiquity of nations*. Cambridge: Polity

B Vidal (2012): *Heritage Film Nation. Genre and Representation*. Nueva York: Walflower Book, Columbia University Press.

R Zallo (2010). “La política de Comunicación Audiovisual del gobierno socialista (2004-2009): un giro neoliberal”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. En línea en:  
[http://www.revistalatinacs.org/10/art/880\\_UPV/02\\_Zallo.html](http://www.revistalatinacs.org/10/art/880_UPV/02_Zallo.html)

## 12. Recursos electrónicos

Axencia Galega das Industrias Culturais:  
<http://www.agadic.gal>

Finnish Film Foundation:  
<http://ses.fi>

Ffilm Cymru Wales:  
<http://www.ffilmcymruwales.com/>

---

### Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

M Ledo Andión, AM López Gómez, M Pérez Pereiro (2016): “Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 287 a 331.  
<http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1097/17es.html>  
DOI: [10.4185/RLCS-2016-1097](https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1097)

- En el interior de un texto:

... M Ledo Andión, AM López Gómez, M Pérez Pereiro (2016: 309-331)...

o

...M Ledo Andión *et al* (2016: 309-331)...

Artículo recibido el 20 de enero de 2016. Aceptado el 9 de marzo.  
Publicado el 22 de marzo de 2016.