


López-Gómez, Antía M^a; Castelló-Mayo, Enrique y Arias Iglesias, Inés
Las cinematografías minoritarias y minorizadas...

ISSN: 2172-9077

LAS CINEMATOGRAFÍAS MINORITARIAS Y MINORIZADAS EN LA POLÍTICA CULTURAL DE LA UNIÓN EUROPEA: LA ALTERNATIVA DANESA

*The minorities and minoritised cinematographies in the European cultural
policy: the Danish alternative*

Dra. Antía M^a LÓPEZ GÓMEZ  <http://orcid.org/0000-0002-0995-7875>
Profesora Titular. Universidade de Santiago de Compostela (España).
antiamaria.lopez@usc.es

Dr. Enrique CASTELLÓ MAYO  <http://orcid.org/0000-0003-1915-3990>
Profesor Titular. Universidade de Santiago de Compostela (España).
enrique.castello@usc.es

Mgt. Inés ARIAS IGLESIAS  <http://orcid.org/0000-0002-1640-3272>
Research Assistant. Universidad de Aalborg (Dinamarca)
iarias14@student.aau.dk

BIBLID [(2172-9077)11,2015,32-59]

Fecha de recepción del artículo: 02/09/2015

Fecha de aceptación definitiva: 03/11/2015

RESUMEN

El artículo expone la necesidad de acometer el modo en que la Unión Europea viene planteando su modelo de desarrollo cultural en la última década y de cara a un futuro próximo. Partiendo del análisis de los modelos culturales de masas imperantes en las democracias posmodernas, proponemos que las formas de cultura disidentes (minoritarias o minorizadas), precisamente por su condición refractaria al modelo estandarizado de cultura generado por la actual lógica político-económica comunitaria, constituyen una garantía para la posibilidad misma, tras la modernidad, de otra cultura en Europa.

En este sentido, hemos ejemplarizado en la producción audiovisual danesa una alternativa a la errática política cultural de la Unión Europea: aunque procedente de un pequeño territorio y soportada por una lengua de implantación geográfica reducida, evidencia una significativa producción fílmica de calidad, cuyas señas inequívocas de identidad la erigen en hecho cultural reconocible e irrenunciable.

En contraposición, se analizan algunos de los aspectos más ilustrativos del Plan Europa Creativa, cuyo carácter refractario a la diversidad cultural como modelo denunciamos abiertamente: entre otros, desaparecen los propósitos de planes anteriores con respecto a la VO y el multilingüismo, las pequeñas cinematografías dejan de ser interlocutoras válidas desde el punto de vista comunitario, etc.

Palabras clave: Pequeñas cinematografías, diversidad cultural, política comunitaria.

ABSTRACT

The purpose of this document is to analyze the European Union's approach to its cultural development model during the last decade and towards the future. Based on the analysis of mass cultural models, which dominate the post-modern democracies, we suggest that the dissident forms of culture (minorities or minoritised), precisely for their refractory condition towards the cultural standardized model and generated by the current political and economic logic, constitute a guarantee for the possibility, after modernity, of a different European culture.

In this regard, we have exemplified an alternative to the European Union's erratic cultural policy in the Danish audiovisual production: in spite of the modest dimension of its territory, supported by a national language with a limited geographic location, the facts show a high quality cinematographic production whose unmistakable hallmarks proclaim it as a recognizable cultural and undeniable fact.

In contrast with the Danish case, some of the most significant European Digital Agenda issues are discussed and openly reported: among others, the disappearance of precedents purpose in relation to promote OV and multilingualism and the fact that the small cinemas are no longer interlocutors in policy-making from the Community's point of view...

Key words: Small cinemas, cultural diversity, European policy.

1. Introducción

Desde el Grupo de Estudios Audiovisuais de la Universidad de Santiago de Compostela, nos hemos interrogado sobre la necesidad de acometer el modo en que la Unión Europea viene planteando su modelo de desarrollo cultural en la última década y de cara a un futuro próximo. Este cuestionamiento se enmarca en el seno del proyecto de investigación 'Hacia el espacio digital europeo. El papel de las cinematografías pequeñas en versión original', dirigido por la profesora Margarita Ledo Andión¹, en cuyo desarrollo se ha llegado a la siguiente consideración: en el proyecto político comunitario, sin duda de corte democrático, con el cual se vienen acometiendo los hechos culturales europeos —y más en concreto, su reconocimiento, su estimulación, estructuración y financiación—, se advierte un elevado y creciente determinismo económico que nos ha conducido a preguntarnos: “¿Qué planteamiento se hace la Unión Europea de la cultura, en tanto planificada desde un entramado político deliberativo, cooperativo e integrador, al tiempo que fabricada por un soporte industrial atomizado, heterogéneo y subsidiado, como es el europeo...?”

Por otra parte, no sólo hemos examinado la lógica comunitaria con respecto al hecho cultural, sino también el enfoque de algunas comunidades europeas de pequeñas dimensiones —desde el punto de vista territorial, demográfico y

¹ Investigación financiada por el Plan Nacional de I+D+i, Ministerio de Economía y Competitividad, (CSO 2012-35784).

lingüístico—, con una evidente cohesión y singularidad desde el punto de vista cultural, poseedoras de entramados industriales reducidos en su dimensión y alcance —en particular, el cinematográfico—, y finalmente resistentes, ya sea por convicción o por la dificultad de integrarse en modelos culturales estandarizados.

Así, nuestro trabajo investigador se hace cargo de la necesidad de favorecer institucionalmente el acceso a las obras audiovisuales íntegras —esto es, en Versión Original (VO)—, desde la perspectiva de varios entornos audiovisuales europeos, aunque en el presente artículo dedicaremos una especial atención al área sociogeográfica danesa, por mor de su especial cohesión y singularidad desde el punto de vista cultural.

El abordaje de esta necesidad deriva, a su vez, de otra necesidad: la de resituar, promover y permitir experimentar la cultura europea como un hecho cultural verdaderamente plural, como una tónica donde cada contexto cultural se constituye como pieza intercambiable de un extenso mosaico globalizado y estandarizado.

2. Objetivos e hipótesis. Constitución democrática y modelo cultural

Comenzaremos por apelar a Andreas Huyssen, quien desde la crítica cultural plantea en una de sus obras recientes, *Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* —y obsérvese que, ya desde el título de la obra, la cultura de masas ocupa una posición mediadora o de tránsito entre los dos grandes estadios de la cultura— la necesidad de recuperar la capacidad del arte, en tanto hecho de cultura, de cara a modificar esa realidad compleja que —a nivel político, económico, geográfico...— es el mundo.

Huyssen sitúa en su argumentación la cultura de masas, al igual que el arte, como pieza fundamental de una secuencia de cambios desencadenados en la década de los 70 del siglo pasado, a partir de un intenso movimiento de recuperación, particularmente en Europa, de cierta tradición e historia alternativas. Pues bien, es precisamente en la estela de ese abordaje disidente en el que situamos nuestra propuesta investigadora: el abordaje de un pasado que se propone como alternativo con respecto a planteamientos dominantes, que cuestiona, en concreto, la orientación de las sociedades occidentales hacia

el progreso ilimitado, que apunta al descentramiento de las nociones tradicionales de identidad, que rechaza el centralismo cultural, que toma en consideración los crisoles (la confluencia de heterogeneidades) culturales, y que, en suma, confiere valor a la diferencia y a la *otredad*. La suya será una búsqueda identitaria, búsqueda de los sentidos de la cultura, de sus múltiples direcciones, de sus diversas derivas.

Vinculado a ello, han sido las demandas de derechos desde las diferentes culturas, ya minoritarias o minorizadas —y su emergencia en la conciencia pública—, las que han marcado, de igual modo, ese cambio de época de la modernidad a la postmodernidad que es analizado por Huyssen. Así pues, en el ámbito de la literatura y el cine, en particular, la labor de los artistas de las minorías ha contribuido a la recuperación de tradiciones mutiladas o sepultadas: con su rechazo a ceñirse a estándares dominantes —operando desde los márgenes, junto al pensamiento periférico al que hemos hecho referencia—, han otorgado una dimensión enteramente nueva a la crítica de la modernidad y han hecho emerger formas alternativas de cultura que permanecen vivas en este momento, pero de las cuales, paradójicamente, la acción política europea actual nada sabe —y de las que, probablemente, nada querría saber—, si bien no puede dejar de saber: están ahí y tienen efectos.

Al socaire de aquellos estudios alternativos, desde el Grupo de Estudios Audiovisuais proponemos que las formas de cultura disidentes —con respecto a los modelos dominantes—, autolimitadas —en absoluto expansivas o invasivas—, y supervivientes —en tanto que hacen un uso interesado de la innovación tecnológica a su alcance, así como del entramado de subsidios institucionales—, son refractarias al modelo estandarizado de cultura fabricado, en parte, por la actual lógica político-económica comunitaria y que, por ello mismo, constituyen una garantía para la posibilidad misma, tras la modernidad, de otra cultura en Europa.

Aquí radica, precisamente, la pertinencia de orientar nuestro interés hacia el derecho —más recientemente reivindicado— a la integridad lingüística de las obras cinematográficas, particularmente de aquellas que son fruto de pequeños tejidos industriales, o incluso parcial o remotamente industriales; un derecho que, por el carácter reducido —y en absoluto expansivo— de dichas lenguas, al tiempo que por su ubicación en el marco de una institución supranacional, la

comunitaria, con intereses geopolíticos y económicos de tendencia global, no dispone de unas buenas condiciones de asentamiento y materialización.

Del mismo modo, nuestro interés se orienta hacia el derecho, también reivindicado, a que las lenguas minoritarias sean lenguas vehiculares, y por tanto soportes de subtítulo cuando éste sea una opción posible para abordar la opacidad semántica de las versiones originales íntegras.

Permítasenos subrayar, por último, la pertinencia de nuestro trabajo investigador 'Hacia el espacio digital europeo. El papel de las cinematografías pequeñas en versión original': la necesidad de reorientar la tarea política comunitaria a la deriva, en este sentido, que ha de centrarse en las necesidades de supervivencia de las culturas europeas, en parte conformada por una pléyade de hechos lingüísticos singulares. En efecto, Europa puede construirse como un proyecto de culturas que conviven, que coexisten, que se tocan, pero que también se diferencian, se rozan y en cierto modo son impermeables entre sí, y que además se sustentan en una organización político-económica cohesionadora, democratizadora y, en tanto tal, igualitaria por su lógica interna universalizante.

Sólo en la medida en que la cultura deje de estar planificada con intereses de negocio y subsidiada con intereses populistas, y pase a ocupar un lugar protagonista en la planificación educativa de todos los países comunitarios, será posible acendrar el criterio de la ciudadanía, y también el de las clases dirigentes, en su compromiso —y en su divergencia— con la cultura en su diversidad. Pero además, con afán reiterativo, el ámbito de la otrora llamada cultura de masas —recuérdese: motor esencial de cambio, según Huyssen—, en general, y el cine en particular, deben perder el estatuto de ámbitos exclusivos de negocio que les confiere el actual sistema subvencionador comunitario.

3. Metodología

Nuestro estudio se sitúa del lado de los enfoques críticos que, como bien es sabido, están interesados no sólo en el trabajo de indagación, obtención de datos y, a la postre, en la generación de cierto discurso inteligibilizador (Melero, 2011, p. 343), sino que se trata, además, de propiciar ciertas transformaciones, en este caso en la actual praxis política dominante en el marco europeo

comunitario. Fundamentamos nuestra elección en dos planteamientos basilares:

1. Nuestra sistemática de trabajo reconoce un tejido cultural intrínsecamente plural, heterogéneo, diverso, al tiempo que reconoce la incidencia sobre éste de una acción política y de un entramado industrial, de cuyos efectos nos ocupamos en el presente artículo.
2. En última instancia, nuestra investigación —cuyo reconocimiento institucional ha sido ya señalado, en tanto que investigación financiada— pretende plantear la pertinencia de ciertas reorientaciones en la política comunitaria.

Así, una vez esbozado este marco metodológico general, a continuación nos disponemos a desarrollar un análisis crítico sobre ese modelo político de planificación centrado en el ámbito de la cultura cinematográfica. Este análisis, tal como se deriva de su condición crítica, tiene como finalidad última señalar potenciales defectos y apuntar enmiendas posibles tanto en el discurso como en las acciones que de él se derivan, que caracterizan a los actores políticos protagonistas de la citada planificación comunitaria.

Y es aquí donde, especialmente, podemos recuperar la consideración de Huyssen antes señalada, a propósito de la capacidad del arte, en tanto hecho de cultura, para modificar el mundo. Pues es en este orden de cosas donde cobra todo su sentido la incorporación de un análisis de corte crítico, destinado en última instancia a introducir modificaciones en el quehacer político, tal como se ha señalado en el párrafo precedente.

El paradigma crítico se erige, en suma, en modelo de reflexión y de análisis que alberga, en última instancia, la posibilidad misma de la transformación, e incluso —planteada a la manera en que Huyssen sitúa la capacidad del arte— la posibilidad misma de la emancipación, dado que su contribución a la reorientación de acciones políticas de carácter dominante, se realizará en ese sentido jalonado por quehaceres culturales periféricos, resistentes, limitados en número, convertidos de este modo —a través del paradigma crítico— en sujetos activos de sus propios procesos culturales (Freire, 1989, p. 157).

4. Exposición y Resultados. Acciones comunitarias a la deriva

Expuesto lo anterior, abordaremos a continuación nuestro objeto de estudio, esto es, algunas de las recientes acciones comunitarias relativas al cuidado de la diversidad cultural en el ámbito cinematográfico:

- Trataremos, primeramente, una acción destinada a la implantación generalizada de las V.O., la cual ha de considerarse en el marco más amplio del reconocimiento político del multilingüismo, al que se ha dado un tratamiento eminentemente didáctico.
- En segundo lugar, trataremos una acción más reciente, en la que la cuestión multilingüística, sin embargo, se diluye en un proyecto tecnológico expansivo, el de la digitalización de las industrias de la cultura, que responde en primera instancia a razones de índole económica.

4.1. Europa y el subtítulo

En junio de 2011 se publica el informe titulado: 'Estudio sobre la utilización del subtítulo. El potencial del subtítulo para fomentar el aprendizaje y mejorar el dominio de las lenguas', bajo la rúbrica de la Dirección General Educación y Cultura de la Comisión Europea, y cuya elaboración ha sido encargada a la Agence Exécutive Éducation, Audiovisuel et Culture (EACEA). La acción responde al interés que, desde 2003 y durante casi una década, la Comisión venía mostrando por la promoción de la diversidad lingüística, cuestión que se concretaba ahora en el fomento al aprendizaje de idiomas por la vía de la VO cinematográfica. Debe considerarse, no obstante, que en este ámbito domina, *de facto*, una lengua, el inglés, cuestión que el Estudio no tomaba en consideración.

Así mismo, junto a esta primera vía, dicho aprendizaje se vinculaba con la contribución, de este mismo modo, a una economía multilingüe: un único modelo económico en el cual todos sus actores están destinados a entenderse. Se trata, en suma, de combatir el monolingüismo —aunque no exactamente la homogeneización lingüística— y la economía monolingüe, esto es, la limitación lingüística para una economía que se quiere expansiva y en la que se hace uso

de una lengua franca a la que las demás lenguas no deben obstaculizar, pues aunque se garantice su derecho a la subsistencia jamás se contempla que alcancen ese otro estatuto de lengua de comunicación universal.

El Estudio de referencia abarca un total de 33 países: los 27 miembros a la sazón de la UE, 3 países del Espacio Económico Europeo (Noruega, Islandia y Liechtenstein), además de Suiza, Croacia y Turquía. En él se considera el universo audiovisual (cine y televisión) como parte de contextos informales de aprendizaje de idiomas, en una Europa en la que coexisten tres prácticas de traducción de obras audiovisuales: subtítulo, doblaje y *voice over*. Estos modos de traducción lingüística varían de un país a otro, e incluso, en el seno de un mismo país, según el medio de difusión (cine o televisión) o en función del público al que van dirigidos los contenidos (gran público, público cinéfilo, público nuevo o población con dificultades de acceso).

No obstante, debe añadirse una variable que el estudio no contempla —lo cual resulta llamativo en una Europa en expansión y que, por tanto, se reconoce diversa— y en la que precisamente situaremos nuestra investigación: así, en el seno de numerosos países comunitarios existen nacionalidades de menor envergadura, desde el punto de vista geográfico, cuyas lenguas propias —reconocidas en algunos casos como co-oficiales, tal como ocurre con el idioma gallego en el marco español— tienen una posición especial en el ámbito audiovisual. Se trata de lenguas en pugna con otras de cara a postularse como herramientas de subtítulo para contenidos foráneos, y que, al mismo tiempo, pugnan por constituirse en soporte idiomático de contenidos que, sólo en la medida en que difundan en su integridad original —en VO— esa lengua y esos hechos de cultura que son, especialmente, las obras cinematográficas, podrán sobrevivir como lenguas y como hechos de cultura singulares, resistentes a toda tentativa de estandarización.

Y es precisamente en este hiato, en esta fricción intrínseca a la coexistencia multilingüística y multicultural, en la que el Estudio comunitario no se detiene, en la que hemos focalizado nuestro objeto de interés. De ahí que la muestra de análisis que hemos acotado incluya territorios ejemplares de la diversidad cultural europea —y por tanto, que responda a la necesidad de abordar esta comunidad europea también en los términos de las particularidades y no sólo en los términos de las generalidades: se trata, en primera instancia, de Galicia,

País de Gales y Finlandia, si bien, hemos considerado asimismo el caso danés. Dos espacios, los primeros, sin rango estatal, pertenecientes el uno a un Estado centralista, España, en el cual el doblaje es la práctica dominante, y perteneciente el otro a un marco centralizador como el Reino Unido, ámbito igualmente de subtítulo de todo contenido foráneo a la lengua imperante, el inglés; en cuanto al tercer territorio, el finlandés, constituye un estado comunitario plurilingüe, con una fuerte dominancia del subtítulo.

En una tesitura similar a la de Finlandia se halla Dinamarca, país donde impera el subtítulo, según consta en el Estudio de referencia, pese a pertenecer al grupo de países allí denominados de “Alto nivel lingüístico”, que con Dinamarca y Finlandia a la cabeza, incluye asimismo a Países Bajos, Noruega y Suecia. En ellos, una media del 86% de la población encuestada maneja una segunda lengua, particularmente el inglés, y en torno al 41,4% una tercera lengua. Estos porcentajes varían si tomamos como referencia un grupo de edad mayor de 25 años: el 96,7% maneja una segunda lengua y el 49,8% una tercera. Si el grupo de edad se encuentra entre los 18 y los 25 años, entonces, el 93,5% manejaría una segunda lengua, y el 44,5% una tercera. Todavía cabe añadir que los encuestados en este Estudio, consideran que su nivel lingüístico, particularmente en inglés, se aproxima al de su lengua materna, situándolo, en una escala de 1 a 5, entre un 4 y un 5 (EACEA, 2011, p. 11).

Tomando como referencia los países de nuestra muestra de análisis, digamos que el estudio comunitario realiza un abordaje de corte amplio, y por tanto, tiende a generalizar y ser enormemente impreciso. Permítasenos señalar apenas un par de ejemplos al respecto: en primer lugar, atendiendo al caso español, se advierten las fisuras de dicho abordaje en tanto se hace mención a las Comunidades Autónomas, en la medida en que poseen prácticas de transferencia lingüística específicas. No obstante, lo significativo es que estas especificidades no se exploran, no se concretan, cuando bien podrían ser relevantes de cara a las conclusiones finales del estudio, asumiendo, a la postre, una situación irreal de monolingüismo en España.

Por otra parte, se proponen una serie de razones históricas que explicarían la implantación de la práctica del subtítulo, todas ellas de orden inverso a las que habrían conducido en el pasado a la elección del doblaje, y que, por otra

parte, podrían inducir a considerarse, implícitamente, indicativas de la buena salud (sostenida) de las democracias europeas:

1. La ausencia de una política centralista impositiva; aunque el Estudio no contempla el caso británico como una excepción: país de subtitulado, pero país también con política impositiva de una determinada lengua frente a las demás.
2. La ausencia de censura hacia contenidos audiovisuales en lenguas extranjeras.
3. Un bajo nivel de analfabetismo, pues se trataría de contextos muy avanzados, en su momento, desde el punto de vista educativo.
4. Su estatuto de mercados cinematográficos secundarios desde el punto de vista de su explotación comercial; se evidencia, de este modo, que la reducción de los mercados —e, implícitamente, el hecho de carecer de un gran interés desde la perspectiva comercial—, habrá favorecido la aceptación de las V.O., y por esta vía, de la diversidad cultural y lingüística.

Es a través de las consideraciones que hemos ido realizando a partir de las razones históricas que ofrece el Estudio, donde pretendemos advertir la imposibilidad de hacerse cargo, en toda su amplitud, de su propio planteamiento, y es por ello que la estrategia cultural comunitaria probablemente se descubre deudora de un planteamiento económico globalizador, lo que la convierte, a su vez, en inoperante en un entorno sociocultural plurilingüe, desigual o desequilibrado y fragmentado. Pues si lo propio de la globalización es la amalgama y la estandarización, lo propio de las culturas será la diferenciación y la eclosión: de ahí que, muchas de ellas, verdaderas supervivientes en los márgenes de los modelos dominantes e inconciliables con un modelo global, precisen de una urgente política de *especificidades* que la UE, en su inmarcesible deriva, no acaba de plantear.

4.2. El caso danés

4.2.1. Formación profesional y compromiso social

El abordaje del caso danés, en tanto ejemplar en el marco de nuestra investigación, pasa necesariamente por su ubicación en un contexto de estrecha cooperación entre los países nórdicos, que se erige en *fons et origo* de su maquinaria cinematográfica: en este sentido, Dinamarca constituye una pieza clave dentro del engranaje nórdico europeo también desde el punto de vista cinematográfico.

Un breve recorrido por la dilatada trayectoria de la cinematografía danesa recalca, necesariamente, como primer hecho para nosotros significativo, en la sima —histórica, sociocultural, ontológica...— que se abre tras la Segunda Guerra Mundial: en este nuevo contexto, las devastadas cinematografías europeas apenas pueden hacer frente a la proliferación del cine de factura hollywoodiense, optando por la asunción de sus cánones formales, interpretativos, narrativos y, desde luego, por el sometimiento a su patrón crematístico. En tal contexto, como señalara Alain Bergala (2005), la respuesta cultural europea habría sido, en buena medida, de carácter identitario, lo que se concreta en la emergencia de un cine de singularidades, que se inscribe en un amplio paraguas semántico, y que acoge en su seno la denominación de “Cine de Autor”, entre otras posibles, y que desde entonces, en el marco europeo en general y en el escandinavo en particular, se ha instituido en seña de identidad².

Desde entonces, Dinamarca, un país de apenas 5,6 millones de habitantes, se ha ido configurando como un mercado secundario desde el punto de vista cinematográfico, esto es, como un mercado de pequeñas dimensiones —como en el caso finlandés, irlandés y luxemburgués—, con un panorama audiovisual —entendido en su sentido más amplio y omnicomprendivo de, al menos, ámbitos como el televisivo y cinematográfico, y de formatos ficcionales y

² Aunque somos conscientes de las diferencias que suelen establecerse entre las denominaciones de “países escandinavos” —Dinamarca, Noruega y Suecia—, y “países nórdicos” —Dinamarca, Finlandia, Islandia, Noruega y Suecia—, permítasenos asimilar indistintamente una y otra, a efectos operativos del presente trabajo, de cara a optar por el marco más amplio a nivel geográfico, cultural e idiomático.

documentales— orientado en su etapa más reciente al realismo social y psicológico.

Por cierto que ese reciente giro al realismo social y psicológico no constituye, en absoluto, un elemento baladí en la idiosincrasia de la cinematografía danesa. De hecho, si desde los años 80 el cine nórdico, en su deriva comercial, se ha distinguido por cierto estancamiento temático en torno al hecho, reiteradamente narrado, de las huellas del paso del tiempo sobre el individuo, Dinamarca habría iniciado un camino colectivo —notablemente advertido por Bergala (2005)—, en tanto asumido por buena parte de sus cineastas, que se caracteriza, a nivel formal, por su realismo (Hansen, 2013, p. 183), a nivel temático por su preocupación moral, religiosa y sexual, y a nivel tecnológico por una apuesta innovadora.

Coincidiendo con este planteamiento rompedor con respecto al restante cine nórdico, el Det Danske Filminstitut (Instituto Danés de Cinematografía) comienza a invertir, ya desde la década de los 80 del siglo pasado, en un cine con proyección transnacional e inequívocamente meritorio desde un punto de vista artístico, que viene a desmarcarse de las constricciones comerciales a nivel global.

Probablemente, la consecuencia más palmaria de este revulsivo del cine danés haya sido la emergencia de *Dogme 95*: un movimiento rupturista que, como es bien sabido, se articula en torno a un manifiesto presentado en París en 1995, a modo de apuesta conmemorativa, por los cineastas daneses Lars Von Trier y Thomas Vinterberg (Ledo, 2004). Este manifiesto, verdadero epígono de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX que encontraron en París su óptimo caldo de cultivo, postula a *Dogme 95*, a grandes rasgos, como:

- Una corriente de contestación al cine de grandes presupuestos — diríase, el cine al estilo Hollywood.
- Un auténtico cine fraternal, o si se prefiere en los términos definidos por Bergala (2005), un cine de reconocimiento mutuo.
- Un cine accesible a directores noveles.

- Un cine planteado al margen de las grandes inversiones tecnológicas y la incorporación de efectos especiales.
- Un cine cifrado, pues, en la historia, el estilo y la interpretación.

No obstante, cabe plantear, asimismo, que *Dogme 95* probablemente haya sido la consecuencia ubérrima de un sostenido compromiso político y social con la formación en el ámbito cinematográfico. Una formación institucionalizada que precede a la política de subvenciones directas al cine, y que tuvo su punto de referencia en la Escuela Nacional de Cine de Dinamarca (Den Danske Filmskole), creada en 1966 al amparo del Ministerio de Asuntos Culturales danés y del Filminstitut, receptora desde entonces de cuantiosas subvenciones, y cuya época de esplendor, en la década de los años 70 del siglo pasado, la habría consolidado como poderosa “Alma Máter” de toda una generación de jóvenes directores de cine danés.

Así, la convergencia sinérgica entre la actividad del Det Danske Filminstitut, la aparición de Nordisk Film & TV Fund y, como correlato perfecto, el surgimiento de *Dogme 95*, hizo posible la incorporación de nuevos talentos al cine danés, con propuestas de una singularidad tal que han hecho de Dinamarca, aun cuando alejada del cine de estándares, una potencia exportadora a nivel mundial, sin hacer del suyo un “cine transnacional”: un concepto desarrollado, entre otros, por Mette Hjort (2010, pp. 12-33) con el que se hace referencia a un producto-amalgama, por otra parte seña de identidad de los objetos culturales de nuestro presente. El producto fílmico del que habla el autor, pondría en tela de juicio el concepto de nacionalidad, no solamente debido a la heterogeneidad de los capitales humano y financiero, sino sobre todo por la hibridación de sus códigos de referencia culturales, así como de sus componentes formales.

Por último, en referencia al contexto en el que el cine transnacional ha hallado acomodo, Imanol Zumalde (2013, p. 197) lo explica de un modo muy conciso, como corresponde a un autor que hace un uso acotado y preciso de dicho concepto en un artículo de corte analítico: señala el autor, en referencia dicho concepto, que “...la praxis industrial del cine se ha convertido en un fenómeno menos ‘nacional’ que nunca bajo el signo de la creciente globalización de los

mecanismos de producción, distribución y consumo cultural”. Pues bien, situemos el cine danés en los márgenes de esa praxis industrial que, por otra parte, consideramos subsidiada por la Comisión Europea, cuestión sobre la cual volveremos más adelante.

Así pues, Dinamarca, uno de los iconos del estado de bienestar, ha trasladado algunos de sus valores asociados, como la solidaridad colectiva, al ámbito cinematográfico. La ciudadanía danesa valora positivamente su contribución vía impuestos a la financiación de su cinematografía —tal y como reflejan las encuestas realizadas al respecto, que más adelante pormenorizamos—, y la respalda además con una significativa asistencia a las salas cinematográficas, como también tendremos ocasión de constatar. El compromiso social será, en suma, otro de los pilares sobre los que se sustenta la prosperidad cultural danesa.

Continuando con la cuestión solidaria, los sectores público y privado confluyen en la inversión realizada, ya en la producción cinematográfica como televisiva; esta inversión ocupa un lugar prominente en la agenda pública y —en virtud de la reversibilidad que conlleva el estado de bienestar, entre inversión pública e interés social— la producción audiovisual danesa tiene un importante refrendo social. En concreto, las fuentes principales de inversión en el ámbito audiovisual son el Det Danske Filminstitut, fundado en 1972 y dependiente del Ministerio de Cultura, y el Nordic Film & Television Fund, fundado en 1990 y dependiente a su vez de The Nordic Council of Ministers for Culture: una iniciativa cooperativa, como puede advertirse, entre los cinco países nórdicos en el territorio de la cultura audiovisual. La promoción de la calidad como elemento constitutivo de las obras audiovisuales, asociada al fomento de la diversidad y de las señas de identidad, se erige en objetivo fundamental del quehacer inversor de las citadas instituciones³.

A continuación, obsérvese la Tabla nº 1, donde se aportan datos de carácter descriptivo de la cinematografía danesa relativos a 2013, amablemente suministrados por el Det Danske Filminstitut. En concreto, la tabla contiene información sobre la distribución de los apoyos públicos procedentes de la

³ Consúltense al respecto los siguientes enlaces: 1) <http://www.norden.org/en/nordic-council-of-ministers/council-of-ministers/the-nordic-council-of-ministers-for-culture-mr-k> 2) <http://www.dfi.dk/Service/English/Funding.aspx>

citada institución, que deben relacionarse con los datos relativos a la cuota de mercado nacional del cine danés, al tiempo que con el número total de salas en Dinamarca y, por último, con la distribución de los ingresos en sala.

Como marco de referencia, de cara a contextualizar los datos subsiguientes, tal como manifiesta el Det Danske Filminstitut (2015, p. 3), entre 2010 y 2014, se han producido 97 películas danesas con un presupuesto total de 241.000 millones de euros, todas ellas apoyadas por el citado Instituto; obras que han generado, a su vez, en torno a 17 millones de entradas vendidas en salas danesas. La viabilidad del cine danés en su propio territorio, debe relacionarse, a su vez, con el hecho de que, según publica el Filminstitut (2010, p. 20) en un Informe de 2010, durante el periodo 2003-2009, más del 50% del cine producido en Dinamarca, fue vendido en el exterior.

Tabla 1. Apoyos. Salas. Ingresos / Fuente: Det Danske Filminstitut / Año: 2013

Dinamarca, país de 5.6M de habitantes	157 salas de cine; 405 pantallas; 58.000 butacas
Apoyo a: Producción de 22 largometrajes	100% cuota de cines con al menos una pantalla digital
Apoyo a: Producción de 29 cortometrajes y documentales	10.45€ Precio por entrada (IVA incluido)
25% del total de las ayudas a: producciones destinadas a niños y a jóvenes	2,4 Entradas vendidas per capita
2.8M€ Total presupuesto para producción al amparo del Det Danske Filminstitut	13.6M€ Total ingresos por taquilla
30% cuota de mercado nacional	4M€ Ingresos por taquilla de películas danesas

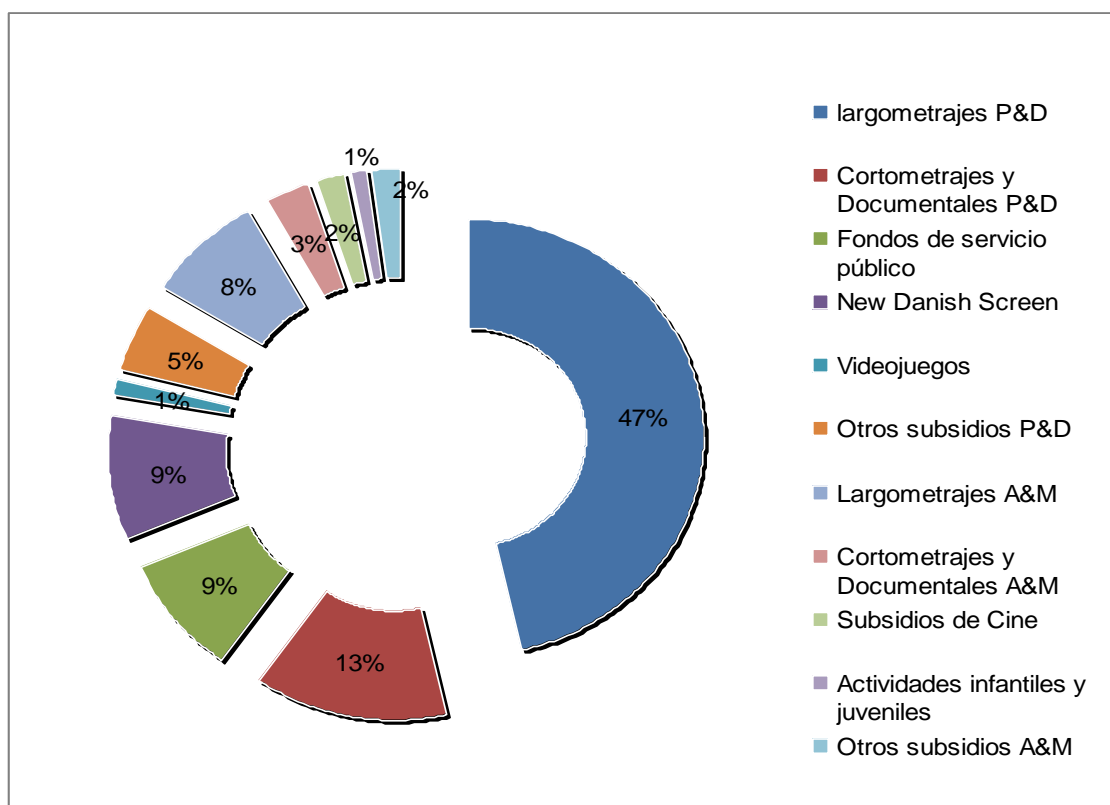
Nos detendremos ahora en otra de las cifras aportadas en la tabla precedente: esos 4 millones de entradas vendidas en 2013, cifra que coincide aproximadamente con la correspondiente a 2012, pero que puesta en relación con los datos correspondientes a 2009, supone un incremento del 60%, tal y como plantea el Det Danske Filminstitut. Por otra parte, las cifras totales, expresadas en millones de euros, están soportadas en apenas dos largometrajes, lo que evidencia que el público no se reparte equitativamente entre toda la oferta cinematográfica danesa. Por último, la valoración global que los ciudadanos daneses hacen de la calidad de sus producciones nacionales, determinada por una escala del 1 al 7, es de un 5,71, cifra significativamente propinqua a la registrada en 2009, de 5,44. Todo lo anterior nos permite inferir

que el aumento de ingresos por venta de entradas no se acompaña de un aumento proporcional de la valoración del cine danés: la valoración sigue siendo positiva con independencia de las cifras de consumo.

En suma, sostenemos que la batalla del cine europeo debe abandonar el terreno de las cifras y la cuantificación para adentrarse decididamente en el terreno de la expresión: a través de su renovación, a través de su afirmación, a través de su experimentación, a través de la asunción de riesgos estéticos, expresivos, técnicos, etc. Y sostenemos, asimismo, que no será sino la asunción de ese riesgo de innovación y calidad la justificación última de la necesidad de apoyos institucionales, y no, como ocurre actualmente, el propio devenir cultural —su discutible falta de rentabilidad— que suele advenirse a través de cifras, siempre relativas, siempre sometidas a matices, siempre contrastables, siempre lábiles...

Obsérvese, asimismo, el gráfico que se ofrece seguidamente, en el cual se da cuenta de la distribución de subvenciones en el marco del sector audiovisual danés, hecha en 2014 por el Det Danske Filminstitut, y que nos permite una estimación visual de cuestiones como la equidad en el reparto.

Gráfico 1. Distribución de ayudas procedentes del Det Danske Filminstitut / Año: 2014



LEYENDA DEL GRÁFICO 1:

- P&D: Producción y Desarrollo.
- A&M: Audiencia y Marketing.
- Fondos de servicio público: Public Service Fund o Public Service Scheme, esto es, fondos de ayuda al desarrollo y producción de TV-Ficción, TV-Doc y programación para niños y jóvenes, específicamente.
- New Danish Screen: Iniciativa operada conjuntamente por el Det Danske Filminstitut, Danish Broadcasting Corporation DR (Danmarks Radio) y TV2 Danmark, estas dos últimas cadenas privadas. Cuenta con unos 3,5 millones de euros anuales, como promedio, destinados al desarrollo y a la producción de películas de ficción en diferentes formatos. El presupuesto provee una plataforma financiera que no compromete el desarrollo y, en esa misma medida, favorece la innovación.
- Otros subsidios P&D: Workshops internos y externos –con una partida específica de 784.000€, Euroimages y NFTVF –Nordisk Film & TV Fond, un fondo de colaboración cuya finalidad es promover producciones cinematográficas y televisivas de alta calidad en los cinco países nórdicos: Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia e Islandia–, con una cantidad asignada de 1.193M€, y finalmente, Miscellaneous, con una asignación de 147.000€.
- Subsidios de cine: se trata de ayudas destinadas a restauración, Art Cinema y actividades relacionadas, a lo que se destinaron 577.000€, y digitalización, cuya aportación sería de 228.000€.
- Otros subsidios A&M: si bien la naturaleza de estos subsidios no se expone pormenorizadamente, al igual que en otros casos, en algunos presupuestos hemos podido reconocer que con ello se hace referencia, al menos, a publicaciones, viajes, organizaciones de eventos...

El gráfico precedente elucida cómo la mayor parte de la financiación se destina a la producción y el desarrollo de largometrajes en VO, cuestión que viene a respaldar nuestra hipótesis en lo tocante a la consideración del apoyo institucional como refrendo a la asunción del riesgo de innovación y calidad, y que por ello adquiere una especial importancia en el marco de nuestro estudio. Frente a ello, la financiación destinada a tareas de promoción, concretamente, audiencia y marketing, representa apenas un 13% del total.

Pues bien, si consideramos, por una parte, el envidiable estado de salud de la cinematografía danesa, y por otra, que la promoción es, desde 2014 y a criterio comunitario, uno de los elementos de salvación de la industria cinematográfica europea —tal como detallaremos seguidamente—, resulta fácil conjeturar lo errático de esta lógica político-económica comunitaria, en cuyos márgenes subsisten cinematografías que, por ello mismo, se erigen en garantes de otra cultura en Europa.

Pero volvamos a nuestro gráfico de distribución de ayudas procedentes del Det Danske Filminstitut, referidas a 2014: tal como puede advertirse, la apuesta presupuestaria se dirige, en efecto, hacia la ficción cinematográfica, seguida a cierta distancia por la inversión en cortometrajes y documentales, tanto en lo relativo a producción y desarrollo, como a audiencia y marketing. En lo que atañe a otras ramas del sector audiovisual, caso de los videojuegos, se observa que tan sólo se destina un 1% de la financiación pública, lo cual pareciera apuntar a cierto enfoque de las políticas de inversión pública para las que la competencia con entramados industriales, como el asiático y el estadounidense, no constituiría un objetivo en sí. La apuesta danesa, en este sentido, radica en la internacionalización por la vía de las alianzas, esto es, de las coproducciones, sobre todo con la industria alemana. A este propósito, las instituciones danesa y alemana Det Danske Filminstitut y Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein firman en 2014 un acuerdo de colaboración para el desarrollo de coproducciones, con una financiación de hasta 35.000 euros por proyecto y un máximo de tres largometrajes de ficción y de calidad —de nuevo, el objetivo no es cuantitativo sino colaborativo y, en esa misma medida, de carácter intercultural—, para su estreno en Alemania y en Dinamarca.

4.2.2. Estrategia de financiación del audiovisual danés: política nacional y formación de criterio ciudadano

Como se deriva de lo señalado hasta el momento, la actividad pública financiadora del cine danés se centra en el Det Danske Filminstitut (Danish Film Institute), que actúa a tal fin como una agencia gubernamental. Si pudiéramos sintetizar los objetivos de la institución en apenas un enunciado, diríase que su actividad subvencionadora se concentra en aquellos proyectos que la lógica de mercado tiende a desdeñar, manteniendo un compromiso

político de inversión media de 1,5 millones de euros en películas que no atraerán jamás a una audiencia masiva, simplemente a condición de que, desde el punto de vista artístico, el proyecto merezca la pena⁴. De este modo, la acción subvencionadora se realiza en el marco de una política nacional coherente y dirigida con un criterio lúcido.

Las áreas en torno a las que se estructura la política de apoyo del DDF, son las siguientes:

1. Producción y desarrollo: ámbito que concierne a largometrajes, cortometrajes, documentales y la New Danish Screen, a la que hemos hecho referencia con anterioridad.
2. Audiencia y promoción: área en la que nos extenderemos un poco más, dado que en ella se implica a un amplio target infanto-juvenil mediante la propia inversión del Filminstitut. En este sentido, una cuarta parte del presupuesto total destinado al sector cinematográfico, se invierte en películas infantiles —tal como señalara Bo Nielsen en la entrevista citada anteriormente—, extremo que es considerado como una cuestión de justicia social, dado que, sin la intervención del Estado, los niños de clases más desfavorecidas no tendrían la oportunidad de ir al cine.
3. Museo y Cinemateca: una parte esencial de esa implicación del target infanto-juvenil se lleva a cabo desde la Cinemateca de Copenhague, a través de la divulgación de su intensa actividad de restauración de películas antiguas, así como en un exhaustivo calendario de proyecciones regulares que se plantea como parte de la actividad escolar reglada, y que suele acompañarse de guías docentes destinadas al estudio de las películas, e incluso guías para padres; Nielsen señala, a modo de ejemplo, que más de la cuarta parte de los centenares de miles de espectadores que visitaron la Cinemateca en 2010 tenía menos de 7 años. Finalmente, una vasta colección

⁴ En tales términos se expresaba Henrik Bo Nielsen, director del Det Dansk Filminstitut, en entrevista concedida al periódico portugués 'Público', publicada el 11 de enero de 2012. Disponible en: <http://www.publico.pt/temas/jornal/assim-se-faz-cinema--no-reino-da-dinamarca-23756028> [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2015].

audiovisual, integrada por varios centenares de cortometrajes y de documentales, puede ser descargada gratuitamente desde la sede web que gestiona el Filminstitut.

En cuanto al sistema de distribución de la financiación por parte del Filminstitut, podría sintetizarse en base a la consideración de tres categorías cinematográficas: un cine de corte más popular —planteado para un público más amplio—, mainstream films y películas de corte artístico —que incluye tanto obras experimentales como de arte y ensayo—, cuya sistemática de financiación pormenorizamos seguidamente:

- i. En el primer caso, las asignaciones se dividirán según el Plan 60/40, en virtud del cual el Filminstitut proporciona el 60%, mientras que un productor dado aportaría el 40% restante de la financiación; se trata de un esquema de mercado, que se destinada a aquellos proyectos con un potencial de audiencia mayor⁵.
- ii. En cuanto a los mainstream films, son financiados a través de un sistema consultivo, de modo que el Filmistitut designa a una figura encargada de establecer un diálogo con el solicitante, sobre las fortalezas, potencialidades, desafíos y problemas del proyecto; en suma, se trata de una figura que hace una estimación del proyecto, en un primer momento, y que contribuye a su ulterior encauzamiento.
- iii. Por último, los filmes de corte más experimental, se acometen, desde el punto de vista de su financiación, mediante el ya citado esquema consultivo y el también citado New Danish Screen⁶.

A título ilustrativo, cabría añadir que la dotación presupuestaria de esta última categoría ascendió a 15 millones de euros durante el lapso comprendido entre 2011 y 2014, directamente gestionada desde el Det Danske Filminstitut. Al

⁵ Cfr. <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=es&did=69517>

⁶ Cfr. <http://www.dfi.dk/aboutdfi>

tratarse de un marco idóneo para incentivar la creación más libre, menos supeditada a esquemas establecidos o directamente comerciales, suele destinarse a nuevos directores, nuevos profesionales o a propuestas extremadamente originales; es por ello que la duración de los formatos admitidos responden a una casuística heteróclita que va desde los 15 minutos de duración mínima, a las franjas de 24-28 minutos, 38-42 minutos, 52-58 minutos, hasta las obras de duración superior a los 75 minutos. Esta versatilidad en cuanto a la duración, dinamiza enormemente la conjugación de múltiples formas de expresión y de esquemas narrativos, al tiempo que diversifica las morfologías y alcance de los presupuestos barajados.

Por lo que atañe al campo televisivo, la ayuda que se destina desde New Danish Screen se centra en el impulso a la creación y desarrollo de episodios piloto para formatos seriados. Incluso por encima del carácter de las ayudas, es preciso destacar, antes que nada, el hecho de que el mismo fondo, NDS, acometa los dos pilares del universo audiovisual, cine y televisión, como adveración de esa política coherente y de carácter integral que ha sido ya advertida en páginas precedentes. En este sentido, debe señalarse la fundación en 2007 de The Public Service Fund, destinado a favorecer la colaboración cinematográfica y televisiva mediante la incorporación del género documental al ámbito televisivo, así como de aquellos géneros dramáticos acometidos en condiciones de calidad técnica y creativa (Bondebjerg y Redvall, 2011, p. 24). Y todavía señalaremos tanto la función de Nordvisions Fund, desde donde se acomete el impulso de las coproducciones de carácter cooperativo entre países nórdicos, siempre en el ámbito televisivo⁷, como la función, de nuevo, del Nordisk Film and TV Fund, que ofrece una red de colaboración entre países nórdicos que alcanza un estatuto paradigmático en la organización del Nordic Council Film Prize, un premio destinado a aquellas producciones cuyas temáticas hunden sus raíces en el acervo cultural nórdico. El carácter extenso del sistema de inversión, público y privado, en la cinematografía danesa, en particular, y en el ámbito audiovisual, en general, puede apreciarse a través de la intervención hecha a nivel regional, en la cual

⁷ Cfr. Nordvision 2014-15, disponible en: http://en.nordvision.org/fileadmin/webmasterfiles/AArsrapporter/NV_annual_report_2014_web.pdf [Fecha de consulta: 3 de agosto de 2015].

cabe destacar la acción de FilmFym, destinado a potenciar la zona sur de Fionia (Funen). Dotada con un presupuesto medio anual de 1,5 millones de euros, de los cuales en torno al millón se destina a la financiación de largometrajes realizados en la propia región, mientras que el dinero restante financia formas de colaboración tanto con otros socios daneses, como con socios internacionales.

Por último, destacaremos en nuestro recorrido el West Danish Film Fund⁸, que concentra su actividad en la región occidental danesa, cuya ciudad de referencia es Aarhus, y que está destinado a financiar la producción de cine regional en las modalidades de ficción, documental, animación, cortometrajes y multimedia. Dado que forma parte del proyecto Cine-Regio, el fondo no se destina únicamente al ámbito cinematográfico, sino también al televisivo, si bien este último sólo congrega a productoras europeas independientes.

En conclusión, hemos descrito apenas los elementos visibles de una retícula en la que se soporta una producción fílmica elevada, si la consideramos en el conjunto de la Unión Europea, procedente de un pequeño territorio y articulada, desde el punto de vista idiomático, a través de una lengua con una implantación geográfica reducida. Ahora bien, dado que el primer objetivo de este cine, por lo que al público se refiere, se encuentra en el propio territorio danés, se ha dotado de unas señas de identidad —cine danés, cine escandinavo, cine nórdico...—, que le señalan como un hecho cultural reconocido, reconocible e irrenunciable.

4.3. La estrategia Europa Creativa: algunas conclusiones

Desde la publicación del Informe sobre la implantación del subtítulo en Europa, que hemos abordado con anterioridad, hasta la presentación de la 'Agenda Digital, Plan Europa Creativa 2014-2020' poco después, dos hechos significativos afectarían a la realidad audiovisual europea: por un lado, la implantación generalizada de la televisión digital, y por otro, la progresiva implantación de la proyección digital en salas cinematográficas. En este marco de innovación tecnológica, comparecerá el Plan Europa Creativa⁹, en el que desaparecen los propósitos precedentes con respecto a la VO y el

⁸ http://www.cine-regio.org/members/west_danish_film_fund/

⁹ <http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/>

multilingüismo, y en el que, sin lugar a dudas, las pequeñas cinematografías han dejado de ser interlocutoras válidas desde el punto de vista comunitario; así pues, sólo las políticas nacionales podrán acometer la tarea de impulso y amparo de sus hechos culturales. Pero, para mejor elucidar nuestra posición al respecto, permítasenos un planteamiento —por lacónico que resulte— de algunos de los aspectos más ilustrativos de la Agenda Digital, cuyo carácter refractario a la diversidad cultural como modelo denunciaremos abiertamente:

1. Las líneas de acción de la Agenda en materia audiovisual se apoyan en una 'Directiva de Servicios de Medios Audiovisuales'¹⁰ destinada a crear un mercado europeo único para todos los medios.
2. Un segundo texto de apoyo al plan es el 'Libro Verde sobre la distribución en línea de obras audiovisuales en la Unión europea – Hacia un mercado único de lo numérico: posibilidades y obstáculos'¹¹. Publicado en 2011, este Libro Verde pretende servir de base al debate sobre la necesidad o no de adaptar el cuadro reglamentario vigente de cara a facilitar a las empresas audiovisuales la elaboración de nuevos modelos de actividad, a los creadores la diversificación de sus canales de distribución y a los consumidores el beneficio de un mayor y mejor acceso a los contenidos. No obstante, el texto acaba centrándose en el mercado europeo de la televisión, y especialmente en la égida del negocio audiovisual, segundo mercado más importante a nivel global tras el estadounidense, caracterizado por un negocio instalado en la circulación, la disponibilidad y la accesibilidad a gran escala.
3. La propia Agenda Digital contiene un documento de trabajo titulado 'Staff Working Paper on Media Pluralism'¹², en el cual viene a distinguirse entre Internal and External Pluralism, como únicas categorías que el discurso comunitario es capaz de abordar:

¹⁰ <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=URISERV:l24101a>

¹¹ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2011:0427:FIN:ES:PDF>

¹² http://ec.europa.eu/information_society/media_taskforce/doc/pluralism/media_pluralism_swp_en.pdf

pluralismo externo, entendido como relativo a las reglas de propiedad de los medios, y pluralismo interno, que se quiere esencial para aquellos mercados más pequeños, y que consiste en un pluralismo regulado a nivel de mercado, de modo que la variedad en los contenidos —única acepción contemplada del término “pluralismo”— sea estimulada y supervisada, imponiendo requisitos a los programas, ya apoyados en leyes reguladoras o en las propias condiciones de otorgamiento de las licencias. He aquí una cuestión interesante, la del pluralismo, interpretado en clave democrática, o si se prefiere, en la lógica de las condiciones óptimas de funcionamiento de los sistemas democráticos europeos, así como la cuestión de la diversidad, interpretada de nuevo en clave democrática y, en esa misma medida, asimilada al concepto primero de pluralismo.

Por otra parte, la noción comunitaria de “diversidad” se desarrolla asimismo en un informe titulado 'A Free and Pluralistic Media to Sustain European Democracy'¹³, cuya autoría corresponde en esta ocasión al High Level Group on Media Freedom and Pluralism, en el que se aborda el papel de los medios de comunicación como garantes de la Democracia Europea, en la medida en que la libertad de expresión y el pluralismo (mediático) estén garantizados. Siguiendo esta lógica, el informe incluye un epígrafe titulado “Diversity”, que se limita a una acepción —ya referida anteriormente— que pivota sobre la pluralidad de opiniones representadas en el ámbito mediático, así como en la necesidad de que los mecanismos reguladores de cada país desarrollen garantías políticas a propósito de la visibilidad de las diferentes culturas.

Pero también el informe 'A Free and Pluralistic Media to Sustain European Democracy' aborda la problemática europea —que es una problemática, por más que resulte huerro advertirlo, inexorablemente global— de la concentración mediática, precisamente como obstáculo empresarial a la ponderada diversidad. No obstante, cabe concluir que esta consideración de la diversidad en clave democrática —esto es, en clave política—, escamotea en última

¹³ <http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/high-level-group-media-freedom-and-pluralism>

instancia la cuestión cultural, evitando reconocer los particulares y diversos modelos culturales que existen en Europa, en absoluto homogéneos, y que juzgamos difícilmente gestionables en clave clientelar.

Por último, habremos de acudir a Europa Creativa, un programa de apoyo a los sectores creativos y culturales europeos, para encontrarnos de nuevo con la lógica de la competitividad de mercado. En efecto, si bien el programa Europa Creativa se destina específicamente a preservar y defender la diversidad cultural y lingüística, la única vía que la UE es capaz de articular para dar respuesta a tan elevado propósito se limita al refuerzo de la competitividad de los sectores de la cultura y la creación, a través del incesante usufructo de las ventajas de la era de la digitalización y de la globalización económica. Se trata, pues, de facilitar a los sectores específicos la explotación de todo su potencial —limitado, eso sí, a sus vertientes tecnológica y económica— en un contexto de digitalización y globalización, contribuyendo así a los objetivos generales de la estrategia Europe 2020, que se concretan en lo siguiente:

1. Crecimiento sostenido, empleo y cohesión social, lo que implica, a fortiori, la imposición de un modelo económico y sociopolítico único, bajo cuyo paraguas se permite la subsistencia de los múltiples modelos culturales europeos.
2. Apertura hacia nuevas perspectivas, nuevos mercados y nuevos públicos en el nivel internacional, lo que implica una transnacionalización, en la práctica, de los llamados sectores de la cultura y la creación.
3. Continuidad con respecto a los programas precedentes, MEDIA y Culture, que han sido de hecho un estímulo económico destinado a combatir la fragmentación de los mercados culturales europeos. No obstante, la particularidad de Europa Creativa radica en que constituye una ayuda financiera aumentada, a fin de que artistas y profesionales de la cultura desarrollen sus competencias y trabajen allende sus fronteras nacionales —deberíamos leer: que orienten su creatividad por y para el exterior—, y de ahí que se priorice la financiación de las

actividades culturales transnacionales organizadas entre Estados miembros y terceros países. El programa se destina, así mismo, a facilitar la entrada de capitales privados en las áreas culturales susceptibles de financiación, por medio de la inyección de un conjunto de líneas de crédito que superan el billón de euros o de la introducción del peritaje bancario, lo que define, a la postre, los contornos y dintornos de ese proyecto político-económico comunitario llamado *Europa creativa* y su definitiva determinación de las estructuras culturales europeas.

Como corolario a lo ya expuesto, concluiremos que ese macroproyecto político y económico que es la Agenda Digital, con el que la UE acomete un panorama de innovación tecnológica en el que pretende sustentar su modelo de crecimiento económico —basado tanto en la conexión sin límites y sin obstáculos, como en la accesibilidad y la visibilidad—, al que todos, grandes y pequeños, cine de estándares y cine de singularidades, pueden (deben) sumarse, es en fin un modelo carente de identidad(es): se trata tan sólo de unos contenidos de factura europea circulando por las arterias globales a modo de anzuelo en los cuales, si hay suerte, habrá de quedar atrapado el público, que no tendrá ya estatuto de sujeto de cultura (sujetado a la cultura), sino de ciudadano (universal) con capacidad de consumir: tecnología que soporta contenidos entretenidos, o si se prefiere, cultura al mismo nivel que cualquier otra cosa.

5. Bibliografía

Agence Exécutive Éducation, Audiovisuel et Culture (2011): *Etude sur l'utilisation du sous-titrage. Le potentiel du sous-titrage pour encourager l'apprentissage et améliorer la maîtrise des langues*. Bruxelles. Disponible en: http://eacea.ec.europa.eu/llp/studies/documents/study_on_the_use_of_subtitling/rapport_final-fr.pdf [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2015].

Bergala, Alain (2005): “Les tendances esthétiques du cinéma européen contemporain”. En I Congrès International sobre el Cinema Europeu Contemporani (CICEC). Barcelona, 30 de mayo a 3 de junio de 2005.

Disponible en: <http://www.ocec.eu/mediateca-cas.html> [Fecha de consulta: 23 de julio de 2015].

Bondebjerg, Ib & Redvall, Eva Novrup (2011): *A small region in a global world: patterns in Scandinavian film and tv culture*. Copenhagen: Centre for Modern European Studies - CEMES Working Papers, nº 1.

Crusafou Baques, Carmina (1999): "El espacio audiovisual europeo. Análisis de la industria audiovisual y de las políticas europeas en la década de los 90". Director: Marcial Murciano Martínez. Periodismo y Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra (España). Disponible en:

<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4215/TCCB5de9.pdf.txt?sequence=14> [Fecha de consulta: 6 de julio de 2015]

Dogma 95 – The Manifest. Disponible en: <http://www.dogme95.dk/dogma-95/> [Fecha de consulta: 26 de julio de 2015]

Det Danske Filminstitut (2015): *Facts & Figures. Production and Exhibition 2015*. Copenhagen: DFI.DK. Disponible en <http://www.dfi.dk/Service/English/News-and-publications/News/May-2015/2014-in-numbers.aspx> [Fecha de consulta: 31 de julio de 2015].

(2010): *Facts & Figures 2010*. Copenhagen: DFI.DK.

Freire, Paulo; Macedo, Donaldo (1989): *Alfabetización. Lectura de la palabra y lectura de la realidad*. Barcelona: Paidós-MEC.

Hansen, Kim Toft (2013): "Blockbuster Genres in Danish Independent Film". In *Akademisk Kvarter / Academic Quarter. Journal of Research from the Humanities*, Fall 2013, Volume 07, Aalborg (Denmark). Disponible en: http://www.akademiskkvarter.hum.aau.dk/pdf/vol7/12a_KimToftHansen_BlockbusterGenres.pdf [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2015].

Hjort, Mette (2010): "On the plurality of cinemática transnationalism". In Durovicová, Natasa & Newman, Kathleen (eds.): *World Cinemas, Trnasnational Perspectives*. London: Taylor & Francis.

Ledo, Margarita (2004): *Del Cine–Ojo a Dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Madrid: Paidós Ibérica.

Melero Aguilar, Noelia (2011): "El paradigma crítico y los aportes de la investigación Acción Participativa en la transformación de la realidad social: Un análisis desde las Ciencias Sociales". En *Cuestiones Pedagógicas*, 2011-2012,

número 21, Sevilla. Disponible en:
http://institucional.us.es/revistas/cuestiones/21/art_14.pdf [Fecha de consulta: 2
de mayo de 2015].

Zumalde Arregi, Imanol (2013): "El laberíntico caso del Fauno. A propósito de la
identidad nacional de las películas". En *Zer. Revista de Estudios de
Comunicación*, mayo de 2013, número 34, volumen 18, Leioa (Bizkaia).
Disponible en: www.ehu.eus/zer/es/hemeroteca/numero/34 [Fecha de consulta:
27 de julio de 2015].