
Enrique Castelló-Mayo

enrique.castello@usc.es
Profesor Titular de Universidad.
Grupo de Estudios Audiovisuais,
Facultade de Ciencias da
Comunicación, Departamento
de Ciencias da Comunicación.
Universidade de Santiago de
Compostela, España.

Antía Mª López-Gómez

antiamaria.lopez@usc.es
Profesora Titular de Universidad.
Grupo de Estudios Audiovisuais,
Facultade de Ciencias da
Comunicación, Departamento de
Ciencias da Comunicación.
Universidade de Santiago de
Compostela, España.

Silvia Roca-Baamonde

silvia.roca@usc.es
Doctoranda. Grupo de Estudios
Audiovisuais, Facultad de
Ciencias da Comunicación,
Departamento de Ciencias da
Comunicación. Universidade de
Santiago de Compostela, España.

Recibido

26 de abril de 2017

Aprobado

28 de Agosto de 2017

© 2017

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.31.1.39-55

www.communication-society.com

2017 – Vol. 31(1)

pp. 39-55

Cómo citar este artículo:

Castelló-Mayo, E.; López-Gómez, A.
M. & Roca-Baamonde, S. (2018). La
(di)solución de las identidades
culturales europeas en el espacio
digital: una reflexión crítica en
torno a las pequeñas
cinematografías. *Communication &
Society* 31(1), 39-55.

La (di)solución de las identidades culturales europeas en el espacio digital: una reflexión crítica en torno a las pequeñas cinematografías

Resumen

A partir de la investigación “eDCINEMA: Hacia el espacio digital europeo. El papel de las cinematografías pequeñas en versión original” –financiada por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (Ref. CSO2012-35784) y desarrollada por el Grupo de Estudios Audiovisuais de la Universidade de Santiago de Compostela–, se propone el aislamiento e identificación de las principales barreras que el cine identitario de procedencia europea debe afrontar en el incierto espacio digital europeo, para a continuación plantear aquellas recomendaciones coadyuvantes de su promoción y circulación. Así, en consonancia con el dilema formulado desde la rúbrica misma de este trabajo, nos interrogaremos acerca de la contribución de las pequeñas cinematografías bien al reconocimiento o al borrado más terminante del abanico de singularidades culturales que construyen la identidad europea. En cuanto al Plan Metodológico y su implementación instrumental, se optó por un pautado polietápico de carácter cuatripartito, que incluía una amplia revisión de la literatura académica, técnica e institucional, la definición de la población de análisis, el diseño y aplicación de entrevistas en profundidad, la aplicación de un cuestionario Delphi a un Panel de Expertos y el análisis e interpretación de los datos. Como conclusión a la investigación elaboramos un decálogo de recomendaciones a trasladar a las instituciones competentes a nivel europeo, con las que favorecer la circulación del cine identitario de factura europea, a fin de imbricarse como propuesta de actuación “smallecinema_VO” en el marco de Europa Creativa 2014-2020.

Palabras clave

Pequeñas Cinematografías, Versión Original, Espacio Digital Europeo.

1. Introducción y justificación de la investigación

Nos proponemos exponer a lo largo de este artículo algunas de las cuestiones que, con carácter nuclear, han sido movilizadas en el marco de la investigación titulada “eDCINEMA: Hacia el espacio digital europeo. El papel de las cinematografías pequeñas en versión original”, un proyecto de investigación financiado en concurrencia pública competitiva por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (Ref. CSO2012-35784).

Desarrollado por el Grupo de Estudios Audiovisuales de la Universidad de Santiago de Compostela durante el trienio 2013-2015, el proyecto articula una investigación de corte operativo (IO) y de ejecución (IE), en tanto el doble objetivo trazado bajo su égida se orienta, en una primera fase, al aislamiento e identificación de aquellos problemas intrínsecos a la condición misma del cine identitario de procedencia europea (Celli, 2011) en el incierto contexto de la promoción de la industria tecnológica digital, para a continuación plantear alternativas de resolución de los mismos: se trata, en consecuencia, de aislar y analizar un contexto social y tecnológico complejo y de aportar aquellas recomendaciones coadyuvantes a la promoción y la circulación del cine identitario de procedencia europea.

Pues bien, en consonancia con los objetivos definidos, la premisa de partida de nuestro proyecto se concreta en lo siguiente: como característica específica, las maquinarias cinematográficas propias de aquellas entidades nacionales cultural y lingüísticamente singulares, a veces investidas del estatuto de estado y otras no, se erigen actualmente en herramientas clave en la perdurabilidad de dicha singularidad identitaria (Ledo-Andión & Castelló-Mayo, 2013), al mismo nivel que otros agentes mediáticos como la prensa (Prado, 2015). En consecuencia, resultará imprescindible interrogar a aquellas políticas públicas, relativas al cine en particular y al audiovisual en general, acerca del emplazamiento otorgado a tales singularidades identitarias.

Unas políticas que se han visto ampliamente desbordadas por el ímpetu de un entorno globalizado, en el que, en perspicua sintonía con las exigencias industriales de la digitalización, se han modificado radicalmente las pautas de producción, de circulación y de acceso al cine; y así, cabría preguntarse de qué modo estas acciones políticas podrían llegar a conciliar el nuevo modelo de crecimiento económico basado en la innovación tecnológica, con el cultivo de la diversidad cultural idiosincrática de contextos territoriales reducidos y políticamente invertebrados según un modelo estatal (Ledo-Andión, López-Gómez & Pérez-Pereiro, 2016).

Llegados a este punto, resulta obligado plantear una incógnita primordial, de formulación tan apriorística y evidente como de intrincado abordaje y resolución: ¿contribuirá el impulso digital europeo al reconocimiento o al borrado más terminante del abanico de singularidades culturales que construyen la identidad europea? O, si se prefiere, a la luz de lo aventurado en el presente trabajo: ¿Será posible una reversión de esa palmaria inercia de disolución de las identidades culturales europeas en el espacio digital a través de iniciativas culturales alternativas como las que proceden de las pequeñas cinematografías? ¿Serán parte, pues, las pequeñas cinematografías de una posible solución o contribuirán a la propensión disolutiva de las identidades culturales europeas?

Ciertamente no se trata de interrogantes baladíes, sobre todo si se formulan en un contexto tan crítico como el que actualmente sufre un proyecto europeo que acusa una

¹ Hacia el Espacio Digital Europeo. El papel de las cinematografías pequeñas en versión original, referencia CSO2012-35784, investigación financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad. I.P.: Margarita Ledo-Andión. Equipo investigador: M^a Soliña Barreiro, Demetrio Brisset, Francisco Javier Azpillaga, Enrique Castelló-Mayo, José Gabriel Ferreras, Begoña Gutiérrez, Margarita Ledo-Andión, Antía López-Gómez, Miren Manias, M^a Ángeles Martínez, Amanda Paz Alencar, Marta Pérez, Francisco Reyes, Silvia Roca-Baamonde, Ana Isabel Rodríguez, Francisco Sierra, Javier Sierra, Xosé Soengas, Mónica Valderrama y Virginia Villaplana.

alarmante extenuación (cultural, política, social...), agravada tanto por su prístina concepción de “espacio único mercantil” como por su manifiesta incapacidad para fraguar un espacio alternativo a lo económico; o, si se prefiere, su insolvencia para la forja de un entorno catalizador de la integración de su ciudadanía a través del reconocimiento efectivo y afectivo del ubérrimo mosaico de identidades europeas.

2. Antecedentes y estado de la cuestión

2.1. Las dimensiones política y comunicativa de lo identitario

En el cerne de la reflexión de corte más académico en torno a la cinematografía contemporánea se halla, por méritos propios, el enfoque cultural. Y es precisamente en el ámbito de los Cultural Studies donde el canadiense Scott Mackenzie (1999) –a través de un trabajo que hallará su continuidad en una obra mayor, realizada en coautoría con Mette Hjort (2000)– plantea una significativa paradoja con respecto al cine producido en su país: su comparecencia como hecho multicultural, en ausencia, sin embargo, de una identidad canadiense diferenciada, genuina incluso, que pudiera ser representada en su literalidad etimológica, esto es, de evocación de una presencia. De hecho, la posibilidad misma de articulación de una idea distintiva del cine canadiense se debe, en gran medida, a la implementación de políticas activas de reconocimiento de aquellos rasgos culturales que confluyen en el país en un determinado momento, en una tendencia certeramente advertida años antes por Charles Taylor (1992).

Pues bien, este trabajo pretende demostrar –entre otras conjeturas– de qué modo y hasta qué punto el caso europeo comparecería como envés paradójico del cine canadiense, esto es, el de una diversidad identitaria clara, cuya política, al menos a nivel supranacional, no garantizaría ese reconocimiento, incondicional y continuado, del mosaico de rasgos que definen la identidad europea: un concepto, el de “nacional”, que Mette Hjort (2010: 12-33) ejemplariza en su conceptualización del “cine transnacional”, como producto heteróclito de capital humano, financiero, cultural y formal.

Ahondando en la necesidad de fraguar una dimensión política de lo identitario desde una perspectiva dinámica, Flesher (2010: 4) considera la identidad colectiva como un constructo que emana de un contexto histórico particular, y fruto de un proceso de interacción en el cual los individuos reconocen, reelaboran y se apropian de los elementos culturales definitorios del grupo.

Desde la antropología cultural, Aguirre Baztán (1999: 74) define la identidad como “la nuclearidad cultural que nos cohesiona y diferencia como grupo, y que nos otorga eficacia en la consecución de los objetivos (legitimadores) del grupo al que pertenecemos, esta identidad cultural es abierta, necesita del otro y debe desarrollar comunicación, encuentro y participación con el otro”. Aguirre Baztán posiciona así la mediación comunicativa como aval último de la sostenibilidad de lo identitario.

Por su parte, a la hora de abordar la dimensión política de lo identitario en el marco cultural europeo, resulta obligado citar un documento, esta vez de carácter operativo: el *Libro Blanco del Sector Audiovisual en Euskadi* editado por el Gobierno Vasco en 2003. Se trata de un plan de intervención sistemático, amplio y, a día de hoy, totalmente vigente, destinado a acometer el devenir de una maquinaria cinematográfica atravesada por una lengua no hegemónica. En concreto, este *Libro Blanco* contiene una novedosa propuesta de ordenación sectorial, de la que destacaremos las siguientes acciones institucionales (Observatori, 2003: 88):

1. Fortalecer el sector, ampliando su número de agentes e incrementando el alineamiento coherente de las políticas públicas.
2. Mejorar su modelo de negocio, en esencia mediante el fomento del conocimiento de carácter práctico compartido (sinergias) y de proyectos I+D+i.

3. Potenciar los recursos propios del sector, a través de acciones de capacitación y mejora de las condiciones laborales de los profesionales, y favoreciendo la puesta en común de infraestructuras y rutinas de producción entre sus agentes.
4. Dinamizar el mercado a través de la creación de una marca distintiva del audiovisual vasco, incentivando la promoción internacional sin descuidar la distribución local, y fomentando la coproducción y el conocimiento de las tendencias creativas.
5. Reconocer el rol nodal del audiovisual en el desarrollo cultural de Euskadi, que se traduce en una garantía de la producción continuada y de calidad, con la que responder a las necesidades y potencialidades culturales del territorio, así como en un decidido apoyo a la producción en otros formatos y contenidos por razones culturales.

En síntesis, he aquí un planteamiento político, eminentemente pragmático, que afronta esa difícil hibridación entre la identidad cultural y la cultura cinematográfica, y que por ello aborda su propuesta de planificación del desarrollo cinematográfico desde una sólida fundamentación cultural.

Ahora bien, esas dimensiones política y comunicativa de lo identitario deben contextualizarse en un entorno inédito de consumo, de uso y de apropiación cultural. Comencemos, a este propósito, por una reflexión de Torterola y Lobo acerca de las condiciones de acceso a la obra cinematográfica, en las que se habría producido un cambio sustancial: “en el marco del desmoronamiento de las estructuras sólidas de la primera modernidad (clase social, familia, sindicatos, partidos políticos) [...] el consumo de cine pasa a definirse por la diversificación mediática de sujetos atomizados” (2012: 3). Se apunta, pues, a una atomización del consumo, al hilo de ese tendencial desmembramiento del cuerpo social, y de la consecuente diversificación en las condiciones de acceso a los medios.

En cuanto a las condiciones de producción, es preciso afrontar, de nuevo desde la perspectiva de Torterola y Lobo (2012: 3), un segundo escenario inédito: el eclipse de un *highvolume* –entendiendo por tal la producción y comercialización a gran escala y a bajo coste– hasta ahora dominante, por un *highvalue* emergente que preconiza una producción basada en la valorización de la creatividad, del diseño e incluso de la transferencia misma del conocimiento.

Y todavía Torterola y Lobo (2012: 7) vislumbran una tercera transformación: el relevo del *studiosystem* por el *distributionsystem*, coincidente con la hegemonía de las distribuidoras en la cadena de valor de la industria de contenidos digitales. En efecto, el peso de la digitalización de los contenidos comunicativos y culturales en esa cadena de valor, con el correspondiente desarrollo a gran escala de las redes y estructuras, somete a todo tipo de contenidos –incluidos los cinematográficos– a las constricciones de un flujo digital que define nuevas condiciones de consumo representativas de los ecosistemas ubicuos.

Como corolario a lo expuesto, debemos insistir en ese incesante conflicto entre aquellas reflexiones desde los estudios culturales y aquellas formuladas desde estamentos políticos. Tal como refiere Autissier (2013), debe procurarse que la inevitable discrepancia en el debate de la génesis cultural entre aquellos criterios más funcionales y los más abstractos no degeneren en esa difusa inanición a la que, con demasiada frecuencia, se relega al ámbito cinematográfico. Identificada esa imprescindible labor de hilvanado desde la gestión política en el planteamiento del gobierno vasco, debemos preguntarnos ahora por la posición de la Comisión Europea, en tanto entidad supranacional, con respecto a este inveterado conflicto sobre lo cultural: una posición crucial que pormenorizaremos en el subepígrafe inmediato.

2.2. Intervención comunitaria sobre la cultura

Del más somero análisis de las proposiciones que la Comisión Europea viene elevando al Parlamento Europeo y al Consejo, especialmente en su *Comunicación para una Agenda Cultural Europea en la era de la universalización* (Commission Européenne, 2007: 8-12), se desprende una percepción de la perspectiva política europea no demasiado alentadora por la palmaria ajenidad demostrada con respecto al conjunto de transformaciones sintetizadas en el subepígrafe precedente. Una ajenidad de principio que se ve agravada por una errática implementación de estrategias de afrontamiento de la complejidad lingüística como hecho cultural, que van desde grandilocuentes declaraciones sobre el multilingüismo europeo a su más que modesta implementación en la práctica política europea.

En efecto, no puede soslayarse la profusa relación de informes promovidos por la Comisión Europea que vendrían a corroborar su sedicente preocupación por el hecho lingüístico minorizado –para ahondar en la diferencia sustancial entre lo “minoritario” y lo “minorizado”, remitimos al lector interesado a López-Gómez, Castelló-Mayo y Arias-Iglesias (2015)– y su inmarcesible amenaza de supervivencia, de los que cabría destacar cuatro ejemplos:

1. *Informe sobre las lenguas europeas amenazadas de desaparición y la diversidad lingüística en la Unión Europea*, presentado el 26 de junio de 2013 por François Alfonsi ante la Comisión de Cultura y Educación.
2. Resolución del Congreso de Poderes Locales y Regionales de Europa del Consejo de Europa, de 18 de marzo de 2010, significativamente titulada *Les langues minoritaires: un atout pour le développement régional*.
3. Comunicación de la Comisión, de 18 de septiembre de 2008, titulada *Multilingüismo: una ventaja para Europa y un compromiso compartido* (COM (2008)0566).
4. *Dictamen del Comité de las Regiones sobre la protección y el desarrollo de las minorías lingüísticas históricas con arreglo al Tratado de Lisboa* (DO C 259 de 2.9.2011) (Committee on Culture and Education, 2013: 3).

Por más que consideremos que todos estos informes y resoluciones evidencian un meritorio esfuerzo de elucidación y mejora del multilingüismo europeo, creemos asimismo que su operatividad se ve en buena medida limitada al arrastrar un vicio originario: su propia concepción de “lengua en peligro de extinción”. En efecto, al asumir las tesis de Moseley (2010) para Unesco en su célebre *Atlas of the World's Languages in Danger*, se considera que una lengua está amenazada de desaparición si no cumple, o apenas cumple, uno o varios de los siguientes criterios: transmisión intergeneracional, número absoluto de hablantes, proporción de hablantes en el conjunto de la población, uso de la lengua en los diferentes ámbitos públicos y privados, con una especial consideración de la respuesta evidenciada ante los nuevos medios de comunicación (Committee on Culture and Education, 2013, p. 5). En concreto, se pondera la contribución patrimonial de los medios y soportes emergentes a la protección de lenguas amenazadas de desaparición, en especial de cara a las generaciones futuras (Committee on Culture and Education, 2013: 10).

Se trata de una esperanza que apuesta por la innovación tecnológica y la descentralización que encuentra su eco en el *Dictamen del Comité de las Regiones Europeo – Hacia un enfoque integrado del patrimonio cultural europeo (2015/C 195/04)*, cuyo inicio se presenta en clave contundente al plantear que el Comité de las Regiones Europeo, en consonancia con el Foro Mundial de la UNESCO sobre la cultura y las industrias culturales, asume la necesidad de respetar, en materia de cultura y patrimonio cultural, el principio de subsidiariedad, lo que implica apoyar una gestión descentralizada de la cultura (European Committee of the Regions, 2015: 22).

No obstante, cabe preguntarse hasta qué punto el objetivo último de esta propuesta es de índole netamente económica –a partir de la acogida hecha por el Comité de la puesta en marcha del Sistema de Información del Mercado Interior (IMI), creado por el Reglamento (UE) n° 1024/2012–, aguardando el establecimiento ulterior de un módulo del Sistema IMI específicamente diseñado para bienes culturales. Para refrendar esta medida, y asumiendo implícitamente el escaso abordaje del patrimonio cultural en el marco de la Estrategia 2020, se insiste en la necesidad de profundizar en la integración en dicha estrategia del sector del patrimonio cultural, la cultura, la creatividad y las iniciativas emblemáticas conexas, y de velar porque la Estrategia tenga en cuenta elementos que demuestren la contribución del patrimonio cultural a la economía (European Committee of the Regions, 2015: 25).

Esta óptica, que refrenda palmariamente el modelo económico descentralizado que venimos de señalar, bien podría conectarse con cierta proclama, hoy vigente asimismo en el ámbito académico, que aboga por la instauración de un nuevo orden lingüístico –en el sentido planteado por Fishman (1999)–, garante de una sociedad multilingüe en plena –y funcional– armonía, si bien basada en una dominancia interlingüística análoga, de hecho, a la actual.

En lo que respecta al ámbito audiovisual, queda igualmente patente el carácter *pacato* del planteamiento comunitario, allí donde se reconoce que el patrimonio cinematográfico constituye una fuente de información histórica sobre la sociedad europea (European Committee of the Regions, 2015: 27), obliterando así su valor artístico intrínseco. Se trata de un planteamiento funcional de la cultura que genera abiertas discrepancias en el seno de la UE, como la manifestada por Aurélie Filippetti, Ministra de Cultura y Comunicación del gobierno francés; con motivo del 66 Festival de Cannes en mayo de 2013, la Ministra abogó por el desarrollo en el marco europeo de dispositivos concretos de educación artística y cultural en general, y de educación cinematográfica en particular (Lardoux, 2014: 7): una demanda sustanciada en un informe remitido al responsable del CNC (Centre National du Cinéma et de l'Image Animée) y a sus homólogos europeos –reunidos en Cannes un año más tarde, el 18 de mayo de 2014–, a los responsables del Programa Europa Creativa, a la Comisión Europea, al Consejo de Ministros europeos de Cultura, así como a los principales representantes de asuntos culturales en el Parlamento Europeo.

Dicho informe comienza por una declaración rotunda de la preeminencia de la condición artística del hecho cinematográfico sobre cualquier otro aspecto a considerar (Lardoux, 2014: 7), declaración difícil en un panorama audiovisual que se define en los términos de un negocio cifrado en el consumo tecnológico que multiplica exponencialmente la amplitud e intensidad del consumo de flujo digital: teléfonos móviles, ordenadores, televisores, tablets, estaciones de videojuegos...

Efectivamente, en tales circunstancias de consumo intensivo y extensivo, resulta comprometido sostener esa condición de hecho artístico a la que alude el informe: así, un joven francés de entre 13 y 19 años pasará una media diaria de 3 horas 30 minutos ante algún tipo de pantalla, lo que supone una media anual de 1.200 horas al año frente a las 900 que dedicará a su formación escolar, con un consumo audiovisual intensivo que les ha valido la denominación de *Generación YouTube* (Lardoux, 2014: 12).

Abundando en estas cifras, la base de datos comunitaria MAVISE del Observatorio Europeo del Audiovisual viene alertando en sus exhaustivos informes anuales sobre consumo audiovisual infantojuvenil, que del total de 309 cadenas orientadas al público infantil en la UE, 157 – el 50.8%– son controladas por tres grupos norteamericanos: Time Warner, The Walt Disney Company y Viacom, hecho que evidencia tanto la uniformización programática con la que se familiariza a los niños y jóvenes, como una preocupante concentración empresarial estadounidense que desplazaría a los programas europeos (Lardoux, 2014: 12).

Por otra parte, en esa omnipresencia y accesibilidad de pantallas, el Observatorio alerta de una verdadera quiebra generacional en los hábitos de consumo, especialmente evidente en la fruición compulsiva y vertiginosa de las audiencias infantojuveniles: los niños y los jóvenes metabolizan las imágenes más rápidamente que sus mayores, las captan y las olvidan inmediatamente “en un movimiento de zapping generalizado y frenético” (Lardoux, 2014: 14).

Por ello podemos concluir que, si bien la identidad económica, monetaria, e incluso democrática de la UE parece definida sobre su identidad cultural, todavía deben determinarse aspectos comunes y diferencias; en este sentido, el cine, al mismo nivel que las demás artes, es un espacio constitutivo de identidades, detonante de la evolución identitaria, constructor de distintivos y semejanzas (Lardoux, 2014: 21).

En esta línea, cabe apuntar el elogio de la socióloga e historiadora Carole Desbarats al carácter ficcional del cine: “La ficción, en un sentido amplio, cuando asume la interpretación de lo real, permite desplazar el punto de vista y a veces encontrar uno nuevo” (citado por Lardoux, 2014: 23). En otros términos, he aquí pues que el desplazamiento con respecto a los patrones de realidad que opera a través de la ficción, paradójicamente, le otorga a esta la función de fuente de racionalidad.

O, en términos más pragmáticos (los que maneja el Observatorio Europeo del Audiovisual), para un joven alemán el hecho de descubrir la riqueza del cine rumano, por ejemplo, o para un joven letón la del cine francés, amplía su cultura cinematográfica, al tiempo que le ayuda a acometer el mundo que le rodea, más allá de sus fronteras, y a saber situarse en el lugar del otro. Por tanto, como individuo le dota de moralidad, contribuyendo a su integración como ciudadano europeo: “no habrá proyecto europeo sólido sin imaginario europeo y para construirlo, es preciso inventar representaciones, quimeras colectivas y el cine, arte popular por excelencia, es sin duda el mejor instrumento a nuestra disposición para lograr este objetivo” (Lardoux, 2014: 23).

No todo son, pues, desaciertos en la acción comunitaria en materia audiovisual: debe encomiarse su apoyo a los exhibidores a través de la red “Europa Cinemas”, sostenida económicamente por Europa Creativa y por el CNC francés, cuya misión es favorecer la difusión de films europeos en 33 países y 554 ciudades. El organismo agrupa 923 establecimientos, de los cuales 615 están radicados en territorio UE. “Europa Cinemas” subsidia a dichos establecimientos para que puedan realizar una programación europea, además de acciones pedagógicas de carácter audiovisual que llegan a condicionar hasta el 20% de la subvención.

Se trata, empero, de cantidades modestas: la subvención máxima se mueve en un rango de entre los 3.000 euros por sala con una sola pantalla, a los 5.000 euros por sala con 5 pantallas o más. Cabe señalar que el poder de convocatoria de “Europa Cinemas” es elevado: en 2013, en torno a 3 millones de jóvenes, de entre 3 y 25 años, asistieron a sesiones en la red, y se destinó 1 millón de euros a esta vía de talante educativo (Lardoux, 2014: 34).

Otra de las estrategias encomiables –aunque sin duda perfectible– de la política europea se orienta al apoyo financiero a la organización de aquellos festivales cinematográficos de programación marcadamente europea a través de Europa Creativa MEDIA; se trata de paquetes de ayudas que posibilitan la exhibición de producciones procedentes de al menos 15 países de la Unión, favoreciendo sinergias potenciadoras de la audiencia incluso tras los festivales, así como acciones de alfabetización audiovisual de públicos extremadamente heteróclitos (Lardoux, 2014: 34).

Por último, cabe subrayar, a título de ejemplo, acciones acometidas en el seno de la soberanía de los estados de la UE, como la analizada por Bondebjerg y Redvall (2011: 24) en el caso de “The Public Service Fund”: una iniciativa gubernamental danesa que, desde 2007, se orienta a la promoción de formatos documentales o ficcionales de elevada calidad técnica y creativa, apoyando su distribución cinematográfica y difusión televisiva a nivel mundial.

3. Plan metodológico: sujetos, instrumental y procedimiento

Los objetivos vertebradores de nuestro Proyecto exigían el diseño de un Plan Metodológico apuntalado por una triangulación básica: análisis evolutivo de las cinematografías pequeñas en VO, escrutinio crítico de las políticas europeas para el cine y estudio sincrónico y diacrónico de las diferentes experiencias europeas VO digital. Los objetivos del Proyecto contemplaban el aislamiento y la sistematización de las principales barreras para la circulación de las cinematografías pequeñas en VO, la identificación de las claves para la mejora de su visibilidad y la accesibilidad en el espacio digital europeo y, por último, como imperativo de transferencia de resultados y conocimientos, la elaboración una propuesta de actuación “smallcinema_VO” en el marco del Plan Europa Creativa 2014-2020.

Pues bien, habida cuenta de lo anterior, procedimos al diseño de un Plan Metodológico y su implementación instrumental como un pautado polietápico de carácter cuatripartito, que sintetizaremos seguidamente:

- I Fase: el escrutinio de aquella literatura ensayística, técnica y jurídica (normativas, informes, programas marco y subprogramas) directa o indirectamente vinculada a la temática objeto de nuestro estudio, se reveló imprescindible a los efectos de dotar de contenido inicial y dialéctico a la celebración de un Seminario Internacional de Expertos celebrado en París (Francia) que habría de servirnos para ratificar, refutar o aquilatar los tópicos resultantes de la fase de escrutinio, así como para incorporar otros inadvertidos. El diseño y pautado temporal de nuestra prospección documental, es deudor de las aportaciones hermenéuticas de Bardin (2013), Krippendorff (2013) y López-Noguero (2002).
- II Fase: sustentada metodológicamente por la técnica de “Entrevistas en Profundidad” y más concretamente de las “Entrevistas a Élite”, se inició con el proceso mismo de diseño del cuestionario (a partir de los tópicos escrutados en la Fase I y su contraste en el Foro de Expertos), así como con un esmerado triaje de la población de expertas/os susceptible de ser entrevistada. Una población que entendimos, a la manera de Meuser y Nagel (1991), como un elenco de actores sociales que, a la hora de perquirir cualquier manifestación social compleja, deben aislarse como fuentes primarias de información en base a sus contribuciones al fenómeno objeto de estudio. Por otra parte, fue necesaria una intensa capacitación de los entrevistadores, apoyados por una “Guía de Entrevista” diseñada ad hoc (Ruiz-Olabuénaga, 2007) y de sucesivas verificaciones del cuestionario general antes de acometer el proceso definitivo de la entrevista. Para el diseño del cuestionario inicial se optó por un tipo de entrevistas enfocadas de carácter semiestructurado, a fin de orientar el vasto bagaje de conocimientos de los expertos hacia los objetivos de nuestra investigación, sin coartar por ello la emergencia de temáticas o enfoques a priori no contemplados: en este sentido, cabe subrayar la imprescindible colaboración en la mejora del diseño del cuestionario (tanto a nivel estructural como de contenidos) por parte de la población de expertas/os, usufructuando su competencia en la temática de nuestro estudio. Superada la etapa de diseño y verificación, y una vez definido el listado definitivo de sujetos a entrevistar, se acometió el ulterior proceso de entrevistas, grabadas en audio o vídeo en pos de garantizar la comodidad o naturalidad de la persona entrevistada: en este sentido, se concienció al equipo entrevistador de su papel crucial en la calidad de la información obtenida, transmitiendo a su entrevistada/o la confianza y la motivación necesarias (Sierra, 2000: 317). Los “contenidos brutos” derivados de las numerosas entrevistas fueron sometidos a un exhaustivo análisis cualitativo mediante el software Atlas.ti (versión 7.5.11 Qualitative Data Analysis) resultando una

batería de temáticas y tópicos de análisis ordenados jerárquicamente en función de su grado de presencia en cada entrevista y de iteración en el total de las declaraciones de la población de expertas/os (Martínez, 2001).

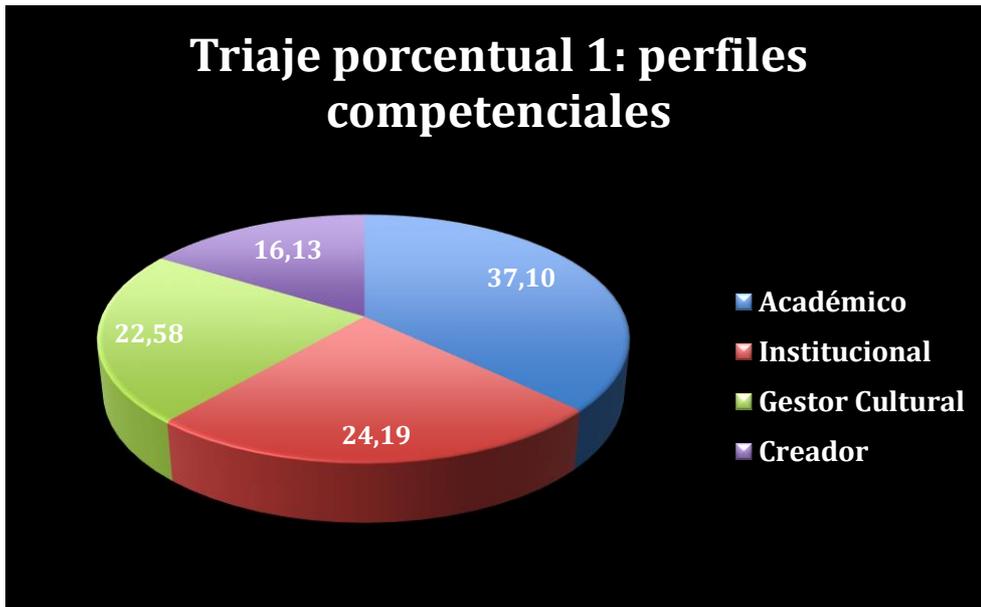
- III Fase: orientada a la selección de los tópicos que habrían de dotar de contenido al diseño de un cuestionario Delphi, así como del propio WCMS (Web Content Management System) online ubicuo, cuya validez sería contrastada a través de la aplicación de un Pretest como ineludible proemio a su aplicación sobre la muestra de expertos. En paralelo, se procedió a la selección de un “Panel de Expertos” entre la muestra total de entrevistadas/os, en base a la elocuencia y proactividad demostradas durante la primera fase. El diseño del cuestionario Delphi se apoyó en una profusa literatura metodológica de la que destacaremos las aportaciones de Mohedano (2013), Riaño y Palomino (2015) y San-Eugenio, Fernández y Jiménez (2013).
- IV Fase: esta última fase se dedicó a la aplicación de la versión definitiva del cuestionario Delphi sobre nuestro “Panel de Expertos”, el análisis y el cruce de los datos resultantes, su reduplicación y la consiguiente elaboración de conclusiones. Así, la aplicación de la técnica Delphi exigió de dos rondas sucesivas de aplicación sobre nuestro “Panel” (a efectos de obtener ese grado de unanimidad que acredita el potencial prospectivo de esta metodología), tras las cuales se procedió al análisis cuantitativo de los datos mediante el software Pasw 19 (IBM SPSS Statistics) y a su consiguiente reduplicación. Por último, las conclusiones resultantes fueron objeto de discusión y verificación en un segundo Foro Internacional de Expertos que, con sede en Cardiff (Reino Unido) y análogo al Foro Internacional referido en la primera fase, constituye la mejor adveración del seguimiento y contraste de las categorías aplicadas y los resultados obtenidos con la comunidad internacional de expertos a lo largo de todo el proceso.

En cuanto a la representatividad del Panel finalmente seleccionado, permítasenos apuntar que el triaje competencial de expertas/os aconsejó una configuración final de un total de 62 integrantes, cuya representatividad muestral se fundamentaba más en la competencia de las/os especialistas que en el tamaño muestral, de cara a la consecución, en sucesivas oleadas, del grado de consenso preciso para garantizar el carácter prospectivo de sus afirmaciones.

Por otra parte, a la luz de lo postulado por Meuser y Nagel (1991: 449-450), en la aplicación de las entrevistas semiestructuradas a expertas/os, cada integrante debe renunciar a su individualidad a la hora de incorporarse a la dinámica de la investigación, para transformarse en un caso representativo de cierta agrupación de acreditada competencia. O, si se prefiere, el interés metodológico debe trascender a la experta o experto *per se*, a diferencia de los objetivos consuetudinarios a los cuestionarios biográficos, para focalizarse exclusivamente sobre su competencia en cierto campo disciplinar.

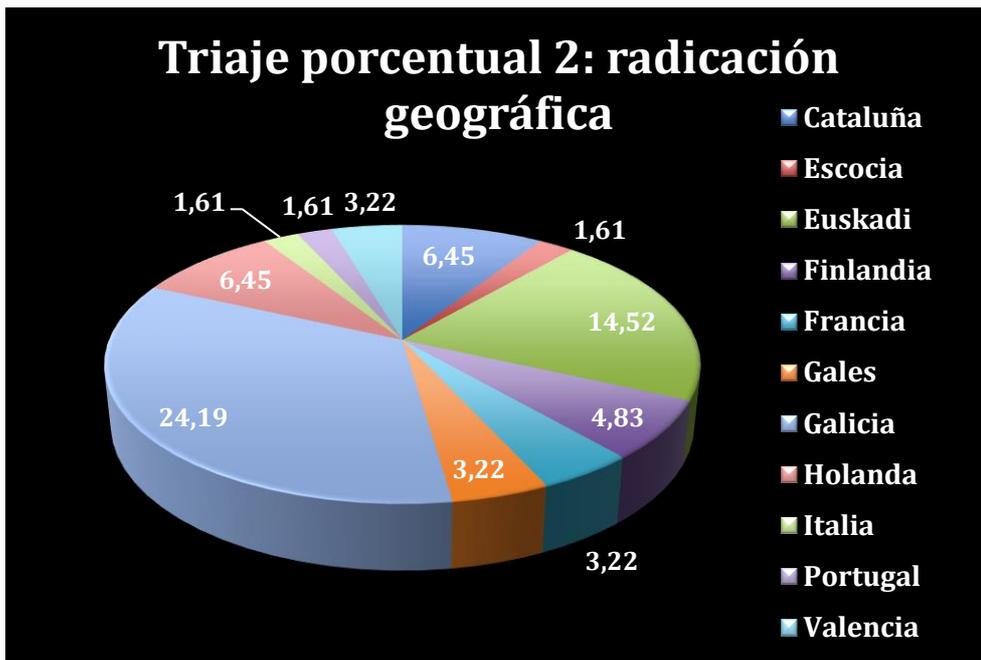
Consecuentemente, la representatividad de nuestro panel se fundamentó en dos características idiosincráticas: su perfil competencial y su radicación geográfica. Comenzando por el primero, se contemplaron hasta cuatro perfiles de individuos determinados por su estatuto profesional y su ámbito competencial en el ámbito del audiovisual europeo: perfil académico, creadoras/es, responsables de instituciones públicas y gestoras/es culturales, según el triaje porcentual que ilustra el gráfico inmediato (Fig. 1):

Figura 1. Triaje porcentual 1: Perfiles competenciales



En cuanto a la procedencia geográfica de nuestro Panel, tal como puede advertirse en el gráfico inmediato (Fig. 2), pese a que en el equipo investigador se aprecia una significativa prevalencia de personas radicadas en Galicia *–fons et origo* del Proyecto que aquí presentamos, en tanto sede del grupo tractor–, Euskadi y Cataluña (45,16%), se procuró potenciar una radicación diversificada y representativa que abarcase una nutrida muestra de aquellos territorios europeos que contasen con nítidos esfuerzos de normalización de sus respectivas lenguas minorizadas, especialmente orientados al ámbito de la difusión cinematográfica:

Figura 2. Triaje porcentual 2: radicación geográfica



Como conclusión a este apartado metodológico, y como validación objetiva y externa de nuestro trabajo, permítasenos aportar, en su literalidad, la evaluación del proyecto de investigación que da contenido y fuste metodológico al presente trabajo, remitida por la Subdivisión de Programas Temáticos Científico-Técnicos del Ministerio de Economía y Competitividad: «En contestación al informe de seguimiento científico-técnico remitido por su organismo el pasado 11/04/2016, del proyecto de referencia CSO2012-35784 y de título “Hacia el Espacio Digital Europeo: el papel de las Cinematografías Pequeñas en Versión Original”, del que es usted investigador principal, le informo de que ha sido valorado con la calificación: *Muy Satisfactorio*». En consecuencia, aportamos la categórica valoración del Ministerio como la adverbación más objetiva de la idoneidad del proyecto, de la elección y aplicación de la metodología de entrevistas enfocadas de carácter semiestructurado, de la técnica Delphi y de las conclusiones y recomendaciones finales alcanzadas por el mismo.

4. Análisis y resultados de la investigación

Considerando lo anteriormente señalado en lo tocante al diseño metodológico, dedicaremos este epígrafe a la exposición estructurada de la batería de afirmaciones que han acusado un mayor grado de coincidencia entre los miembros del Panel: todas ellas han sido seleccionadas en tanto representativas de tópicos (en su sentido etimológico, “topoi” o “lugares comunes”) y líneas de opinión análogas en los diferentes perfiles:

1. *Concepto operativo de cine identitario*: los entrevistados lo reconocen, en su conjunto, como un ámbito de representación de esferas de realidad diversas y, como tal, acreedor de un estatuto de patrimonio cultural inmaterial sujeto a protección. Este carácter representacional está vinculado, muy estrechamente, a su condición de hecho multilingüístico, en referencia concreta a las lenguas no hegemónicas, en el sentido planteado por Roca-Baamonde, Pérez-Pereiro y Rodríguez-Vázquez (2016). Su carácter refractario a los imperativos del cine *Mainstream* y al uso del inglés como lengua franca explica tanto la excepcionalidad del cine identitario en las salas cinematográficas europeas, *per se* de vocación comercial, como el carácter endeble de la dimensión cultural de la Europa comunitaria en este momento.
2. *Incidencia de la innovación tecnológica y la digitalización en el desarrollo del cine identitario*: se trata de una reflexión acerca de las consecuencias, para las pequeñas cinematografías, de su incorporación al nuevo espacio digital europeo. En este sentido, uno de los tópicos con mayor grado de concordancia apunta a que la digitalización ha constituido un paliativo a la concentración de los sistemas de producción y distribución europeos. No obstante, este aspecto emancipador de la digitalización no se orientaría tanto a la capacidad de la tecnología digital para hacer del cine una actividad cultural sostenible, como al hecho de comparecer como alternativa presupuestaria a las producciones de calidad profesional. Se pondera, pues, que la digitalización, incorporada al proceso de producción, abarata costes y facilita la inmediatez de acceso a los resultados del rodaje, si bien la reflexión no se hace extensiva al proceso de exhibición, a la versatilidad tecnológica para incorporar VO y VOS múltiples.
3. *Especificidades, en cuanto a su problemática, del cine identitario europeo*: se advierte que la mayor parte de los productores, o bien explicitan su apoyo o no se muestran reticentes, al cine en lenguas vernáculas. De hecho, identifican como principales impedimentos de la producción de cine en lenguas no hegemónicas, los requerimientos de mercado, la reciente reducción de producciones de presupuesto medio (entre 2’5 y 4’5 millones de euros), otrora características del tejido industrial

europeo. En el ámbito exhibidor se advierte una escasa generalización de la VOS motivada por la escasa respuesta comercial a la utilización de lenguas no hegemónicas, al tiempo que, en un movimiento de retroalimentación, la exigua tarea de promoción de este cine agravaría su ya menguada capacidad competitiva. Planteado lo anterior, se incurre de nuevo en una contradicción al afirmar que, sin embargo, no sería la lengua un factor determinante en la insuficiente movilidad del cine europeo, sino la calidad misma de las obras y su modelo narrativo; como tampoco la fragmentación del mercado, derivada a todas luces de una geografía lingüística y cultural diversas, se entiende que vaya en detrimento del interés y la demanda de cine de factoría europea. Por último, el Panel identifica en las salas de exhibición europeas otro de los escollos al cine de corte identitario, por su servidumbre a los intereses de las *majors* estadounidenses; en términos generales, la competitividad del cine europeo se ve limitada por los oligopolios que las mismas *majors* crearon y que les aseguran el control, a gran escala, de toda la escala de valor del contenido cinematográfico –producción, distribución y exhibición–, lo que a su vez va en detrimento de la libre competencia.

4. *Especificidades del cine en lenguas no hegemónicas en el marco español*: el dominio del doblaje al español se aísla como la principal amenaza para la aceptación del cine producido y exhibido en las lenguas vernáculas cooficiales. Una amenaza agravada por políticas educativas realmente pacatas en lo tocante a la enseñanza de lenguas extranjeras, además de políticas audiovisuales que fijan insuficientes cuotas de pantalla para el cine identitario. Consecuentemente, el propio entramado cinematográfico español –desde la ideación de la obra a su apropiación por los espectadores–, manifiesta una creciente resistencia al cine de corte identitario. Vinculado a ello, los especialistas autóctonos subrayan en el caso específico del cine catalán la clamorosa ausencia de estrategias estables de promoción, que ha conducido a que el cine subtulado en esta lengua no haya suscitado un interés del público equivalente al esfuerzo subvencionador desarrollado por parte de la administración autonómica y de las instituciones comunitarias.
5. *El rol promotor de las televisiones públicas autonómicas*: otro de los tópicos con mayor grado de concordancia y distribución altamente homogénea, otorga a las televisiones públicas autonómicas un rol tractor de las cinematografías en lenguas vernáculas, aunque apuntan discretos logros tanto en su consolidación a nivel local como en la sensibilización de audiencias exógenas. Así pues y aunque se reconoce plenamente su condición de promotores financieros y de nichos de difusión, las televisiones públicas autonómicas no habrían conseguido el arraigo efectivo de la concepción sociocultural del cine identitario. Existe un significativo consenso de la exigua implicación de las teledifusoras locales en la promoción del cine identitario en VO, y ello a pesar de que, por su condición de medios de proximidad, parecerían nichos naturales para su difusión: una postura coincidente con la interesante reflexión de Marzal y Zallo (2016) a este propósito.
6. *Los festivales como canal de distribución alternativo para el cine de pequeña escala*: se considera la opción más efectiva para el acceso ulterior del cine de pequeña escala a las salas comerciales, otorgando para ello la mayor efectividad a los festivales de tipo C. No obstante, a modo de matización, se considera que la mayor parte de los festivales no estarían tan destinados a una visibilización militante del cine identitario –al menos no como objetivo constituyente– como a la promoción de aquel cine que responde a los parámetros –genéricos o temáticos– del festival, sean cuales fueren. En términos generales, se reconoce como valor diferencial de este tipo de eventos su contribución a la forja de un criterio cinematográfico en el espectador, que podría verse fortalecido mediante la cooperación institucional entre

los festivales, las filmotecas y las universidades. Por último, con respecto al cine producido y exhibido en lenguas no hegemónicas, se considera que su efectividad aumentaría de manera directamente proporcional a la proliferación de aquellos festivales que les dan cabida, favoreciendo la agregación de marcas emergentes a otras ya consolidadas, como Sundance, Tribeca, Eikon o Südwest.

7. *Otros marcos de visibilización del cine identitario:* dado que instituciones como el Instituto Cervantes, el Institut Ramon Llull y el Etxepare Euskal Institutua resultan idóneas, por igual, para dar a conocer las realidades culturales de las que se nutren, las dos últimas deberían tener una proyección equiparable a la primera. En esta misma línea de actuación, la Xunta de Galicia debería impulsar la creación de un Instituto análogo a los citados, con labores específicas en lo relativo a la cinematografía; de hecho, una institución ya existente y de reconocido prestigio como el Consello da Cultura Galega, podría asumir tal empeño.
8. *Líneas de acción futuras para la supervivencia del cine identitario:* tal y como se ha referido anteriormente, la maquinaria distribuidora se erige como un ámbito preferente de actuación, toda vez que se demandan sistemas de incentivos que posicionen las producciones de carácter identitario en el catálogo general de la oferta cinematográfica. De igual modo, los especialistas ponderan la utilización de sistemas de explotación combinada, esto es, modalidades de negocio que involucren múltiples y variopintos canales de distribución y nichos de consumo: un modelo innovador que apueste por el potencial de las tecnologías ubicuas, el desarrollo de plataformas digitales con una vasta oferta de cine producido en lenguas no hegemónicas y el desarrollo de campañas de promociones cinematográficas de proximidad al socaire de una marca representativa del cine identitario europeo. Nuestros panelistas insisten, asimismo, en que, particularmente en el caso español, resulta trascendental la implicación de las administraciones públicas autonómicas –incluyendo a sus entes públicos radiotelevisivos– de cara a incentivar las coproducciones, los acuerdos de distribución y las redes de exhibición entre las industrias cinematográficas autóctonas. Así mismo, se plantea la naturalización de la práctica del subtítulo en varias lenguas en los filmes resultantes, de cara a acrecentar y diversificar su mercado de explotación, en un primer movimiento, y con el objetivo de modificar los hábitos de consumo mediáticos, tanto del público en general como del público infantojuvenil en particular, que minimizase el rechazo a las producciones en VO. En este sentido, una decidida apuesta institucional por la proliferación de portales europeos análogos al modelo de negocio Filmin –de pago y de acceso a través de Internet–, contribuiría decisivamente a la generación y consolidación de audiencias emergentes susceptibles de interesarse por el cine europeo en VO.
9. *Política audiovisual comunitaria, presente y futura:* la importancia de reorientar las líneas de acción comunitaria merece una consideración aparte, dada la proliferación e intensidad de los comentarios del Panel al respecto. Se concuerda en que el interés comunitario se circunscribe obstinadamente al ámbito de la circulación cinematográfica, interna y externa, extremo que revela, por lo demás, su visión estrictamente comercial del hecho fílmico. Por otra parte, se advierte que *Europa Creativa*, pese a comparecer como el programa de referencia en la política audiovisual comunitaria, ha tenido una difusión más bien escasa o incluso nula entre las entidades territoriales subestatales; como mejor adveración de ello, se han advertido opiniones entre las y los panelistas abismalmente disímiles en lo tocante a los objetivos que animan el programa: mientras que algunos lo consideran un programa destinado a fomentar el cine procedente de los grandes países–mercados europeos, otros, paradójicamente, afirman su vocación de fomento del cine

procedente de pequeños países-mercados europeos. Aunque se trata de divergencias de matiz –que, es preciso recordarlo, no comprometen en absoluto la unanimidad que es garante del potencial prospectivo de los resultados del Panel–, advertimos, asimismo, cierta deriva en la consideración de la orientación difusora del subprograma MEDIA, ponderando su contribución a la circulación del cine identitario de pequeña escala más allá de sus fronteras. Algunas otras consideraciones, de modo más general, sobre la Agenda Digital –planteamiento marco comunitario donde se imbrica el programa Europa Creativa–, se concretan en la necesidad de incentivar, desde este marco, la creación de plataformas digitales (en streaming y HD) para ofrecer, específicamente, cine en VO en lenguas no hegemónicas.

10. *Cambio de los sistemas de programación en sala*: todo lo referido a lo largo de este epígrafe debería contribuir, como es lógico, al debate abierto en torno a la urgente transformación de los sistemas de programación en sala. Se trata de sistemas obsoletos, tanto en relación con la tecnología disponible como con respecto a su público potencial, generalmente basados en la exhibición de una única versión –en el caso de España, siempre doblada–, durante una franja semanal dada, pese a que, como se ha apuntado ya, la innovación tecnológica posibilita desde hace tiempo la incorporación de múltiples pistas para subtítulos opcionales en varias lenguas. De ahí que las y los panelistas aventuren una conclusión de índole estrictamente cultural –que adelantamos en este punto, como proemio a su pormenorización en el epígrafe inmediato– por la que se considera que el discurso comunitario moviliza un concepto político de pluralidad lingüística –el de las grandes declaraciones institucionales– que, sin embargo, no se traduce en estrategias concretas destinadas a su materialización.

5. Conclusiones y recomendaciones

A la hora de desgranar las conclusiones dimanantes del análisis de los tópicos aflorados –a veces de modo totalmente espontáneo y otras bajo inducción temática–, en las distintas entrevistas aplicadas sobre el Panel de Expertos, evidenciamos un altísimo grado de coincidencia entre las recomendaciones de las y los panelistas –a pesar de sus perfiles heteroclitos–, y las reflejadas por la literatura académica, especialmente por Lardoux (2014), un autor profusamente citado a lo largo de este trabajo, principalmente en los siguientes aspectos:

1. La creación de un Fondo europeo para la educación cinematográfica.
2. La creación de un servicio de oferta cinematográfica europea para público joven; contenidos accesibles a través de canales televisivos clásicos y de canales llamados *Over the top* (Apple TV, Google Chromecast...).
3. El desarrollo masivo de acciones educativas cinematográficas que hagan converger de modo sinérgico aproximaciones de carácter artístico y lingüístico.
4. La creación de un catálogo y de un sitio web de vídeo bajo demanda editorializado de, al menos, 20 films europeos del pasado y actuales de cara a permitir su circulación a través de Europa en época escolar, tanto en las salas de exhibición al uso como en los espacios estrictamente escolares.
5. El desarrollo, a nivel nacional y europeo, de acciones de formación en materia cinematográfica y multimedia orientadas a docentes, discentes y animadores socioculturales, a través de una sede web pedagógica.
6. Una reorientación de las ayudas europeas a la distribución y a la exhibición, contemplando en ellas las acciones de educación cinematográfica referidas en el punto anterior.

La (di)solución de las identidades culturales europeas en el espacio digital: una reflexión crítica en torno a las pequeñas cinematografías

7. El fomento y la consolidación de redes y hermanamientos entre asociaciones, ciudades y regiones europeas alrededor del cine y de su abordaje didáctico.
8. La creación de un Festival de Cine Europeo en línea para niños.
9. La creación de un auténtico *Premio Cinematográfico Europeo de Liceos*.
10. La adjudicación de un papel protagonista y con una marcada dimensión educativa a la presencia de la cinematografía de corte identitario en las Capitales Europeas de la Cultura.

Así pues, cimentados en la profusa literatura académica, técnica e institucional consultada en torno a nuestro objeto de análisis, convenientemente contrastada con las aportaciones de nuestro Panel de Expertos –ya que, aunque vocacionalmente del lado de la *Diánoia* y la razón discursiva, no hemos dejado de orientarnos asimismo por el *Nous* más intuitivo–, hemos elaborado un decálogo de recomendaciones a trasladar a las instituciones competentes a nivel europeo, con las que favorecer la circulación del cine identitario de factura europea, que pormenorizaremos a continuación a fin de imbricarse como propuesta de actuación “smallcinema_VO” en el marco de Europa Creativa 2014–2020:

- I. En primer lugar, como principio inalienable y memorando ante las instancias legislativas y ejecutivas competentes, es preciso recordar que sin voluntad política no es posible mantener una industria cinematográfica europea con una dimensión y actividad regulares.
- II. Insistimos en la importancia de un reconocimiento institucional europeo hacia el cine como un operador al servicio de la cultura, y más concretamente en la dimensión más propinqua a la conformación del individuo, ergo: en su dimensión identitaria.
- III. La tercera recomendación alude a la reclamación de un proyecto político comunitario, coherente y compartido, que involucre tanto a instancias supranacionales como nacionales, y en cierto modo dirigista: con capacidad ejecutiva de intervención sobre la maquinaria industrial responsable de materializar el acervo fílmico. Y, permítasenos añadir, es precisamente esa contumaz negativa a abandonar dicha maquinaria al albur de las inercias del mercado digital, la que constituye uno de los tópicos omnipresentes en las entrevistas analizadas en el epígrafe precedente.
- IV. Hemos identificado, asimismo, como uno de los principales déficits de la política audiovisual comunitaria, la injustificable postergación de la educación cinematográfica, otrora uno de los principales acicates del programa MEDIA: la educación entendida como un dispositivo transformador del presente, en tanto catalizador de la circulación contemporánea de cine europeo, y también de futuro, como garante de la asistencia del público a las salas de exhibición o de su acceso a las plataformas de video a la carta. Una educación, en suma, entendida como derecho inalienable universal o bien, en su vertiente más funcional, como medio operativo para desarrollar consumidores o audiencias de cine (Reia, Burn, Reid, & Cannon, 2014). Se trata, en palabras de Lardoux, de “hacer concreta y sostenible la excepción cultural europea” (2014: 35).
- V. Con una intención más constructiva que subsidiadora, proponemos asimismo la reconversión de las *salas de exhibición* en *salas de proximidad*, a efectos de naturalizar la percepción del cine identitario, transfigurando su inveterada consideración de hecho cultural excepcional por la de hábito de fruición expectable y absolutamente cotidiano.
- VI. Nuestra sexta recomendación alude a la tan controvertida como imprescindible reforma de las cuotas de pantalla, que concretamos en la imperiosa y urgente

- necesidad de acrecentar la cuota de exhibición de cine europeo en VO hasta alcanzar un rango mínimo del 50% en el conjunto de las proyecciones diarias.
- VII. Incidimos, asimismo, en la necesidad de favorecer una línea de ayudas específica para la producción en lenguas no hegemónicas, así como la coproducción en dichas lenguas, excluyendo explícitamente la coproducción en inglés como objeto de subsidio por su condición dominante y omnipresente.
- VIII. La octava recomendación se orienta a la mejora de la eficacia en uno de los aspectos que ha suscitado el mayor interés entre nuestros panelistas: la distribución. Se plantea, a este propósito, pasar de la situación actual de mera subsistencia de los escasos y dispersos distribuidores específicos de cine identitario, a una estructura que, usufructuando el potencial divulgador de los festivales especializados y teledifusoras de proximidad, actúe como agente paliativo frente a la escasa circulación del cine de pequeña escala. En este sentido, consideramos más que probado el hecho de que la deriva del negocio televisivo hacia una desenfadada e irreflexiva competencia por la audiencia, habría producido un efecto disuasorio sobre la normalización del subtítulo en sus emisiones.
- IX. Nuestra novena recomendación refuerza esa urgente transformación del modelo de distribución del cine de pequeña escala, esta vez concretada en el acompañamiento de la directora o director de la obra en el proceso de circulación del film, materializando de este modo una dinámica de distribución-exhibición de proximidad.
- X. Como décima y última recomendación, aludimos a la pertinencia de abordar la distribución-exhibición de cine identitario desde un modelo de red de salas con un estatuto cultural predefinido: centros de arte contemporáneo, salas de teatro convertidas en salas de exhibición, etc. La efectividad de las redes de salas existentes acredita su capacidad de generación de una demanda local para el cine de corte identitario.

Llegados a este punto, creemos estar en disposición de responder a las incógnitas planteadas desde la rúbrica con la que principiábamos el decurso del presente trabajo:

Sí, una estrategia meditada y coordinada que pauté el impulso digital europeo puede y debe evitar el borrado del abanico de singularidades culturales que amalgaman, enriquecen y hacen único el ubérrimo mosaico de identidades europeas.

Sí, las industrias culturales propias de aquellas entidades nacionales cultural y lingüísticamente singulares, a veces investidas con el estatuto de estado y otras no, se erigen actualmente en herramientas clave, con indiscutible prevalencia, en la perdurabilidad de dicha singularidad identitaria.

Sí, es posible abordar un modelo alternativo de crecimiento económico que, basado en la innovación tecnológica, se oriente al cultivo de la diversidad cultural idiosincrática de contextos territoriales reducidos y políticamente invertebrados según un modelo estatal.

Y, finalmente, sí, existen soluciones con las que atajar la dinámica de disolución de las identidades culturales europeas por la vía de la resistencia al imperativo de un *Mainstream* homogeneizado y homogeneizador: soluciones en las que unas pequeñas cinematografías consolidadas podrían jugar un papel trascendental –por su demostrado potencial cultural alternativo, creativo y diferencial– como catalizadoras de la integración sociocultural de su ciudadanía.

Referencias

- Aguirre Baztán, Á. (1999). La identidad cultural. *Anthropológica, Revista de Etnopsicología y Etnopsiquiatría* 3, 1-77.
- Autissier, A.-M. (2013). Las políticas culturales en Europa: desafíos sociales e identitarios. *Amnis*. Recuperado de <http://amnis.revues.org/2050>.
- Bardin, L. (2013). *L'analyse de contenu*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bondebjerg, I. & Redvall, E.N. (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.
- Celli, C. (2011). *National identity in global cinema. How movies explain the world*. New York: Palgrave Macmillan.
- Commission Européenne (2007). *Communication de la Commission au Parlement européen, au Conseil, Comité économique et social européen et au Comité des régions relative á un agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation. SEC (2007) 570*. Recuperada de <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/ALL/?uri=CELEX%3A52007DC0242>.
- European Committee of the Regions (2015). *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions – Towards an Integrated Approach to Cultural Heritage for Europe (2015/C 195/04)*. Recuperada de <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52014IR5515&from=EN>.
- European Committee on Culture and Education (2013). *On endangered European languages and linguistic Diversity in the European Union (2013/2007 (INI))*. Recuperada de <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A7-2013-0239+0+DOC+XML+V0//EN>.
- Fishman, J. A. (1999). The new linguistic order. *Foreign Policy* 1(113), 26.
- Flesher, C. (2010). Collective Identity in Social Movements: Central Concepts and Debates. *Sociology Compass* 4/6, 393-404. Recuperada de <http://courses.arch.vt.edu/courses/wdunaway/gia5274/fominaya.pdf>.
- Hjort, M. (2010). On the Plurality of Cinematic Transnationalism. En N. Durovicová & K. Newman (Eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London: Taylor & Francis.
- Hjort, M. & Mackenzie, S. (2000). *Cinema & Nation*. New York: Routledge.
- Krippendorff, K. (2013). *Content Analysis: An Introducing to its Methodology*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Lardoux, X. (2014). *Pour une politique européenne d'éducation au cinéma*. Paris: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.
- Ledo-Andión, M., & Castelló-Mayo, E. (2013). Cultural Diversity across the Networks: The Case of National Cinema. *Comunicar*, 20(40), 183-191.
- Ledo-Andión, M., López-Gómez, A.M., & Pérez-Pereiro, M. (2016). Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 309-331.
- López-Gómez, A.M., Castelló-Mayo, E., & Arias-Iglesias, I. (2015). Las cinematografías minoritarias y minorizadas en la política cultural de la Unión Europea: la alternativa danesa. *Fonseca, Journal of Communication*, 11(11), 32-59.
- López-Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI, Revista de educación*, 4, 167-179.
- Mackenzie, S. (1999). National Identity, Canadian Cinema, and Multiculturalism. *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique* 4. Recuperada de http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/index.htm.
- Martínez, M. (2001). Uso del programa computacional Atlas/ti de Thomas Mühr en la estructura teórica de datos cualitativos. *Argos*, 34, 139-156.

- Marzal Felici, J. & ZalloElguezábal, R. (2016). Las televisiones públicas de proximidad ante los retos de la sociedad digital. *Communication & Society* 29(4), 1-7.
- Meuser, M., & Nagel, U. (1991). ExpertInneninterviews - vielfach erprobt, wenig bedacht : ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion. En D. Garz & K. Kraimer (Eds), *Qualitativ-empirische Sozialforschung Konzepte, Methoden, Analysen*. Opladen : Westdt. Verl, 441-471. Recuperado de <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ss0ar-24025>.
- Mohedano, F.O. (2013). El método Delphi, prospectiva en Ciencias Sociales a través del análisis de un caso práctico. *Revista EAN*, 64, 31-54.
- Moseley, C. (2010). *Atlas of the World's Languages in Danger*. UNESCO Publishing.
- Observatori (2003). Com impulsar l'audiovisual basc: el Llibre Blanc del sector a Euskadi. *Quaderns del CAC* 17, 83-92. Recuperado de http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q17euskadi.pdf
- Prado, E. (2015). The press in Catalonia: between the digital challenge and nation building. *Media, Culture & Society*, 37(1), 134-143.
- Reia-Baptista, V., Burn, A., Reid, M. & Cannon, M (2014). Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe. *Revista Latina de comunicación social*, 69, 354-367.
- Riaño, C. E., & Palomino, M. (2015). Design and preparation of a questionnaire according to Delphi method to select virtual laboratories (VL). *Sophia*, 11(2), 129-141.
- Roca-Baamonde, S., Pérez-Pereiro, M. & Rodríguez-Vázquez, A. I. (2016). National Cinemas and Non-Hegemonic Languages. The Invisibility of Galician Language Facing the Policies for Cultural Diversity. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 21, 157.
- Ruiz-Olabuénaga, J.I. (2007). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- San-Eugenio, J., Fernández, J., & Jiménez, M. (2013). Características y funciones para marcas de lugar a partir de un método Delphi. *Revista Latina de Comunicación Social*, 656-675.
- Sierra Caballero, F. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación educativa*. Sevilla: MAD.
- Taylor, Ch. (1992). *Multiculturalism and The Politics of Recognition: An Essay by Charles Taylor*. Princeton University Press
- Torterola, E., & Lobo, A.L. (2012). El cine en la cultura digital. Reconfiguración del séptimo arte en el cambio de siglo. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación) oct.-dic.*, 1-11. Recuperado de <https://telos.fundaciontelefonica.com/url-direct/pdf-generator?tipoContenido=articuloTelos&idContenido=2012102312170001&idioma=es>.