OS RETOS DOS PEQUENOS CINEMAS EN LINGUAS NON HEXEMÓNICAS

FINLANDIA, GALICIA, GALES
FINLAND, GALICIA, WALES

THE CHALLENGES OF SMALL CINEMAS IN NON HEGEMONIC LANGUAGES

Margarita Ledo Andión
(Coord.)

Margarita Ledo Andión | Jacques Guyot | Antía María López Gómez
Marta Pérez Pereiro | George Henry Bacon | Steve John Blandford
Pietari Kääpä | Virginia Villaplana Ruiz | Enrique Castelló Mayo
Silvia Roca Baamonde | Mª Soliña Barreiro González

Finlandia, Galicia, Gales. Os retos dos pequenos cinemas en linguas non hexemónicas | Finland, Galicia, Wales. The challenges of small cinemas in non hegemonic languages ; coordinado por Margarita Ledo Andión; edición técnica por Silvia Roca Baamonde.

Santiago de Compostela: GEA, 2015. p.:272 il. ; 23x15,3 cm.

Varias/os autoras/es

ISBN (papel): 978-84-16121-41-0

D.L.: C-2437-2015

1. Cinemas pequenos. 2. Linguas non hexemónicas. 3. Versión orixinal. 4. Espazo Dixital Europeo. 5. Finlandia, Galicia, Gales. I. Ledo Andión, Margarita

CDD. 302.2

Imprime: Sacaúntos

Reservados todos os dereitos de autoría. Non se permite a reprodución total ou parcial deste libro, nin o seu tratamento informático, nin a transmisión de ningunha forma ou por calquera medio, xa sexa electrónico, mecánico, por fotocopia, por rexistro ou outros medios sen o permiso escrito da Coordinadora e de Autoras e Autores

Cinema europeo en linguas de nacións sen estado e pequenas nacións[1]

Margarita Ledo Andión[2], Antía María López Gómez[3], Marta Pérez Pereiro[4]

1. Introdución

Na súa obra *Quebec National Cinema* Bill Marshall (2001) advirte que «Nation and Identity are ever provisional, historically contingent, ceaselessly elaborated constructions, and yet at some level they are inescapa-

---

[1] Este artigo é resultado do proxecto de I+D «eDCINEMA. Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en versión orixinal» financiado polo Ministerio de Economía e Competitividade (ref. CSO2012-35784) en tanto beneficiario do Programa Nacional de Proxectos de Investigación Fundamental no marco do VI Plan Nacional de Investigación Científica, Desenvolvemento e Innovación Tecnolóxica. O texto que recolle este volume é a versión galega do artigo que as autoras publicaron en *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 309-331. Dispoñible en http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1097/17es.html

[2] Doutora en Ciencias da Información pola Universitat Autònoma de Barcelona, é escritora, cineasta e Catedrática de Comunicación Audiovisual da Universidade de Santiago de Compostela. Coordina o Grupo de Estudos Audiovisuais: contidos, formatos e tecnoloxía (G.I. 1786) da USC e foi investigadora principal dos proxectos de I+D+i «Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en versión orixinal» (MINECO, ref. CSO2012-35784), «Cinema, Diversidade e Redes» (MINECO, ref. CSO2009-13702), e «Lusofonía: Interactividade e interculturalidade» (Xunta de Galicia, ref. INCITE08PXIB212124PR). Entre as súas publicacións máis recentes están os artigos «Entre-fronteiras: o cinema como lugar xeopolítico» (2015), publicado no libro *Lusofonía e interculturalidade*, editado por Moisés de Lemos Martins e «El cuerpo, esa insoportable lengua comunal», publicado en *El tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres* (2015), libro coordinado por Inmaculada Postigo e Ana Jorge Alonso na colección de Cuadernos Artesanales de Latina.

[3] Doutora en Ciencias da Comunicación pola Universidade Complutense de Madrid. Profesora titular de Comunicación Audiovisual e Publicidade da Facultade de Ciencias da Comunicación da Universidade

ble» [Nación e identidade son construcións provisionais, historicamente continxentes, continuamente reelaboradas e, ata certo punto, ineludibles] (2001, p. 2). Provisionalidade, continxencia, construción en permanente elaboración, realidade inevitable... o estudoso convócanos a descubrir as razóns polas cales o binomio «cinema nacional» —de aparencia tan paradoxal en escenarios globais —, convértese nun suxeito de especial interese. E é que lonxe de designar un obxecto de investigación estable representa un problema, un espazo para traballar en torno a novos dilemas, comezando pola súa propia pertinencia.

Así, nun escenario de transnacionalización e globalización, ten sentido —pregúntase o profesor na Universidade de Glasgow — escoller a nación (neste como noutros casos «nación sen estado») como entrada para analizar os filmes? Como teorizar a relación entre texto e contexto, entre significado ou produción simbólica e práctica material ou produción?

Para poder avanzar, Marshall detense nunha reflexión de Fredric Jameson (1986), sobre o modo no que as alegorías toman corpo na literatura do «Terceiro Mundo» onde o persoal, de forma inevitable, é o comunal, e onde a ruptura dos límites emerxe da polisemia múltiple dos soños máis que da homoxénea representación que o símbolo pecha. Ao que nós engadiriamos, abondando na notación de cinemas desprazados da maquinaria pesada do sistema, a consideración que Deleuze e Guattari (1998) observan na súa querencia por unha «literatura menor» a partir da análise programática que

---

de Santiago de Compostela. Entre as súas publicacións destacan os libros *Políticas de comunicación e identidad cultural: estrategias gubernamentales sobre la comunicación social* (2007) e *La dimensión de lo axiológico en el discurso del spot publicitario* (2003). É membro do Grupo de Estudos Audiovisuais: contidos, formatos e tecnoloxía (USC- G.I. 1786), e forma parte do equipo de investigación do proxecto de I+D+i «Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en versión orixinal» (MINECO, ref. CSO2012-35784).

[4] Doutora en Ciencias da Comunicación pola Universidade de Santiago de Compostela e graduada en Communication Studies pola University of South Wales. Profesora da Facultade de CC. da Comunicación da USC, centra a súa carreira investigadora na análise da ficción televisiva e estudos sobre o humor. Entre as súas publicacións máis recentes están «The public and the journalists' views on the humoristic treatment of religion in Spain» en *Journalism & Mass Communication Quarterly* ou «Maybe your story is not different from mine: Memory, history and progress in the Galician series Libro de Familia» na revista *International Journal of Iberian Studies*. É membro do Grupo de Estudos Audiovisuais: contidos, formatos e tecnoloxía (USC- G.I. 1786), e forma parte do equipo de investigación do proxecto de I+D+i «Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en versión orixinal» (MINECO, ref. CSO2012-35784).

realizan de Kafka, que neles todo acolle valor político e colectivo. É, dalgunha forma, o que pretendemos puntuar coa posta en relación de tres obxectos expulsados da toma de decisión sobre o seu propio rol: as pequenas nacións —con ou sen estado —, as linguas minoritarias ou minorizadas e o cinema como un ben no que a cultura se expresa.

O primeiro acto de distinción que orienta a comprensión da nosa proposta é, precisamente, o modo de nomear este peza complexa, que da man de diferentes autores e autoras recoñecemos como «cinema nacional/cinema comunal«, para abrir as ás cara un fóra de campo cuxo sentido se afasta do canon que acompañou ao cinema europeo, canon que foi motivo dun monográfico na revista *Fonseca Journal of Communication*[5], no que saíron á luz outras denominacións como as de cinema identitario ou a de sub e postnacional, a partir dunha categoría singular: o uso das linguas non hexemónicas, de linguas sen estado, de linguas en situación diglósica.

2. Cuestións de método

A nación como un espazo socio-comunicativo (Schlesinger, 2000) e a afirmación de Elsaesser «with the shift from Classical Film Studies to Cultural Studies, the idea of the «nation» once more became a focus of critical framing, almost on a par with class and gender» [«co cambio dos estudos clásicos de cinema aos cultural studies, a idea de 'nación' converteuse de novo nun enfoque dentro do marco crítico da man de clase e xénero» (2005, p. 63)] convidan a unha posta ao día da literatura académica —de Higson ata Duncan Petrie, Mette Hjort, Bergfelder, Christie ou Isabelle Le Corff — para unha aproximación crítica ao estado da arte do cinema en «minor languages» en favor de discernir a súa especificidade discursiva e xeopolítica.

Consonte ao anterior, mapear e puntuar novas visións; localizar aspectos sintomáticos das políticas recentes —a nivel europeo, estatal e local — e confrontalas coa práctica a través do análise de caso, é o obxectivo que nos propoñemos, como parte do proxecto «Cara o Espazo Dixital Europeo. O papel das cinematografías pequenas en v.o.» (MINECO ref. CSO2012-35784).

Ao traballar desde unha paisaxe en transición e sobre o sentido que acolle a visibilización dun obxecto, o cinema en linguas minoritarias e/ou minorizadas, manexamos categorías recorrentes en todos e cada un dos textos que tratan sobre políticas de diversidade, categorías que nos serven de indicador tanto para a análise de determinados documentos e pronunciamentos

[5] Véxase o número 11 da revista, un monográfico titulado «Cinema: renaming itself. Novas definicións no cinema contemporáneo».

formais como para recoñecer variables que permiten arriscar un diagnóstico prospectivo caso de moverse unha que outra peza no taboleiro.

Situámonos, así, nun marco institucional dispar e por entre determinados vectores que se derivan da aplicación (ou omisión) de compromisos chamados a corrixir situacións de desigualdade: *1992, Carta europea de las lenguas; 2005, Convención UNESCO sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales; 2011, Declaración del Senado español sobre lenguas co-oficiales*, para achegarnos, en 2014, ao programa «Europa Creativa», escenario no que se chega a perfilar timidamente un rol específico para ese elo feble desde a dominante de mercado, o cinema de nacións pequenas e/ou sen estado.

Á hora de nos adentrar na evolución do pensamento, a primeira barreira que distingue no espazo académico é tamén a máis naturalizada e coincide con esa fronteira que, á sombra das taxonomías funcionalistas, non conduce a ningures. Por iso a unha nova investigadora, Antía Pereira (2014), determinada en facer visible ese «outro cinema», non lle foi difícil, desde a tradición dos Estudos Culturais, demostrar a súa inutilidade e confirmar que a adopción do patrón que asimila para a produción País/Estado crea un problema cando existen dúas linguas co-oficiais na que o estatuto dunha delas é o de minorizada. Simplemente porque a lingua hexemónica tende a ser a máis empregada. Nesta orde de cousas, discriminar unha lingua no cinema atopa a súa réplica non só na reivindicación da VO senón no dereito a non ser dobrada, un dereito que se pode rastrexar desde as políticas de subtitulado e no modo esquivo que adoptou ata época ben recente nos textos europeos.

3. Xenealoxía

Aínda que as aportacións académicas se afixeron a empregar como referencia o marco do estado-nación ata facer del un valor establecido, a medida que no seu interior foron aparecendo casos ou situacións difíciles de harmonizar, o tal marco —como dixera Jameson — rompeu para dar entrada polos seus intersticios a diferentes propostas de coñecemento que enriqueceron o campo do debate con outros instrumentos de análise, entre os que se conta a nación sen estado:

> [Deustch] observed that the nation-state was 'still the chief political instrument for getting things done' (...) Without expressly naming it, the theory therefore entertains an idea —that of 'the nation without state' —Which has become increasingly significant of late both as an analytical category and as a political project aimed at redefining the au-

> tonomy of national groups within the existing international system of states [(Deutsch) observou que o Estado-nación é 'aínda o instrumento político principal para conseguir facer as cousas'. Sen citalo expresamente, a teoría xoga coa idea da 'nación sen estado', que foi adquirindo relevancia progresiva como categoría analítica e como obxecto político, e que apunta cara a redefinición da autonomía de grupos nacionais dentro do sistema internacional de estados vixente] (Schlesinger, 2000, pp. 19-20).

Se os e as estudosos/as coinciden en recoñecer como punto cero o texto de Andrew Higson en *Screen*, 1989, «The Concept of National Cinema», texto no que recomenda «more inward-looking process, exploring the cinema of a nation in relation to other already existing economies and cultures of that nation state» [«mirar máis cara dentro, explorar o cinema dunha nación en relación co de distintas economías e culturas desa mesma nación-estado»] (1989, p. 38), resulta interesante prestar atención ao interrogante: para que un cinema nacional se non existe audiencia nacional? Higson, ao observar que a economía é internacional e que o cinema está sobredeterminado por Hollywood, cando volve a falar de audiencia cre necesario esquecer o monolítico *British public* para pensar en termos de clase, raza, xénero e, citamos, «regional differences».

Así, o cinema entendido como parte da expresión cultural e da engrenaxe da produción de bens, convértese nun suxeito problemático que é necesario contemplar desde a política, desde os sistemas de distribución–exhibición, así como desde a representación e a recepción, extremos que atopamos reflectidos tanto na preocupación pola audiencia como na notoriedade que se busca en festivais, por exemplo.

Higson non podía faltar, obviamente, na compilación que, co título *The Cinema of Small Nations* (Hjort & Petrie, 2007), serve para facer balance da evolución deste primeiro período e —seguindo o comentario a dita obra de Philip Meers — para reivindicar unha análise máis matizable de toda unha serie de pequenas cinematografías nacionais e propor determinados modelos que axuden, así mesmo, a comprender a persistencia da nación [convencional] en varias constelacións transnacionais, ao tempo que fan a súa aparición outras denominacións ao lado das así chamadas «internacionais», «rexional» e «global», que non acostumaban a terse en conta e que este autor denomina «subnacionais».

Antes de chegar a este punto, alén do seu valor simbólico, económico e socio-cultural, unha serie de autores e autoras analizan o cinema coma un operador identitario e, síntoma dunha nova mirada, regresan a textos como o de Colin MacArthur, «In Praise of a Poor Scottish Cinema», en *Sight & Sound*, 1993, que Duncan Petrie (2005) recuperará na introdución do espe-

cial da revista *Screen* sobre o cinema escocés. E na literatura científica fan a súa aparición outras clasificacións, como a que propón Stephen Crofts, cun epígrafe para «regional ou national cinemas whose culture and/or language take their distance from the nation-states which enclose them» [«cinemas rexionais ou nacionais cunha lingua e/ou cultura que toma distancia respecto dos estados-nación que as albergan»] (2006, p.45).

Pouco a pouco as variacións en torno á *small and stateless nation* adquiren a consideración de peza de aprendizaxe para aspectos aos que non se lle prestara atención. E para dilucidar os porqués (ideolóxicos e políticos) desta opacidade os estudosos e estudosas vense chamados a discutir a súa posición. Será o caso de Thomas Elsaesser (2013) cando advirte diferentes actitudes cara a identidade cultural, que sitúa entre a posnacional dos cineastas da Europa Central, e aqueles que prefiren re-inventar o seu cinema como «nacional». O profesor da Universidade de Amsterdam tamén observa que ese nacionalismo é altamente reflexivo e calcula como atraer 'o ollo do outro', que é comparable a diversos movementos rexionais, territoriais ou étnicos que reclaman unha identidade cinematográfica diferenciada no contexto de Europa Occidental.

Pola súa parte, Anthony Smith (2004) chama a nosa atención cara historia e memoria (mitos incluídos) e cara a súa manifestación en 1. elementos de cultura compartida, 2. territorio e 3. lingua. Ao subliñar a importancia da nación, Smith engárzaa con algunhas medidas solidarias como constitutivas da mesma que nos achegarían a Anderson (1983, p. 50) cando escribe aquela frase interminable: «It is imagined as a *community*, because regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship» [é imaxinada como comunidade porque, pese á desigualdade e a exploración que permanece en cada unha delas, a nación concíbese como unha camaradería profunda e horizontal].

4. Variables con valor realizativo

Na secuencia do anterior, tres novas variables foron gañando espazo no campo dos estudos cinematográficos: 1. as nacións sen estado e as pequenas nacións como categoría de análise e como territorio político; 2. as linguas (minoritarias ou minorizadas); 3. o cinema como un operador na re-construción das *imagined communities* (Anderson, 1983), como unha peza cun valor comunal. E esta constatación é síntoma de que, nunha paisaxe que se nos presentou como global e conectada, o desquite das culturas —dixera Armand Mattelart — reborda o pensamento universalista e transfórmase

nun acto de contra-hexemonía dentro do sistema neo-liberal. Así, á par da ampliación das taxonomías de outrora para incluír nelas o cinema nacional (non estatal), de entender a diversidade como dereito político e non só moral, é dicir, como dereito a esixir recursos para a súa posta en práctica[6], o pensamento crítico aprendeu a non baixar a garda e a vixiar a distorsión metodolóxica de certos apriorismos.

O cinema expándese, así mesmo, cara certas situacións postnacionais ou transnacionais nas que os procesos corren parellos co recoñecemento da diferenza (Bacon, 2013), sen perder de vista o que poderiamos denominar situación prenacional, en función da posibilidade de que o cinema «can also become 'national' in the sense of speaking for the nation at moments of political crisis and liberation» [«pode converterse en 'nacional' no sentido de falar por e para a nación en momentos de crise política e de liberación»] (Christie, 2013, p. 29). Tamén o texto seminal de Higson, en canto problematiza a vía pola que se conseguiu determinada hexemonía cultural no seo de cada estado-nación, ao falar de «internal cultural colonialism» [colonialismo cultural interior] (1989, p. 46) e manter que, en xeral, fíxose a expensas de reprimir as diferencias internas, as tensións e contradicións (de clase, xénero, raza, rexión, etc.) está, de forma implícita, recoñecendo o dereito á réplica que, neste caso, pasa polo cinema en VO.

Neste mesmo sentido poderiamos interpretar a Elsaesser (2015) cando apunta cara o «nacional» como relacional —dependendo de quen sexa o que observe, desde onde o faga e da institución involucrada, di — ; o nacional como parte dun proceso con obxectivos culturais e políticos, ou a Isabelle Le Corff (2013) na introdución que realiza con Martin Barnier para o especial «Le cinéma européen et les langues», ao sinalar que, se ben o impacto das linguas sobre o patrimonio se mantén como un territorio inexplorado, «une telle multiplicité est l'une des particularités de l'espace européen qui s'oppose en cela à l'autre grand centre de production cinématographique occidental, l'Amérique du Nord» [«tal multiplicidade é unha das singularidades do espazo europeo en oposición ao outro gran centro de produción cinematográfica occidental, América do Norte»] (Le Corff & Barnier, 2013).

Da aceptación das culturas nacionais (teñan ou non estado) como plurais e interculturais, a contemplar a nación heteroxénea e ampliada que incorpora a diáspora, a transformación do pensamento tamén se fai notar nesta variante do cinema como patrimonial. A modo de exemplo, Belén Vi-

[6] Véxanse a *Convención UNESCO* (2005) e a *Carta Europea para as Linguas Rexionais e Minoritarias* (2001).

dal (2012), que na estela de Robert Burgoyne traballa na notación *Heritage Film Nation* na xustaposición do novo e do vello, non coma mundo imaxinario, senón como o que —nalgún momento — existiu e está en conexión coa construción da memoria colectiva e dos mitos fundacionais, ao tratar a *Englishness* como norma, recoñece de maneira explícita que o é a conta do cinema escocés, galés ou irlandés.

E se nos aproximamos ás posicións máis eclécticas, existe un terreo esvaradío do que dá conta Tim Bergfelder (2005) en «National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies», artigo desde o que o profesor da Universidade de Southhampton avoga por unha lectura relacional entre centros xeográficos-culturais e marxes á vez que traza os movementos migratorios entre ambos polos. A través das interaccións, Bergfelder defende unha historia do cinema europeo en lugar dunha historia dos cinemas de Europa, pero —e aquí aparece a area no zapato — non deixa de sinalar que

> The affirmation of the national appears to be more pronounced and urgent in countries which feel beleaguered in their political or cultural identity, and in countries which see themselves as either economically excluded or culturally independent from the developments of central and Western Europe [a afirmación do nacional parece máis marcada e urxente en países que se senten acosados nas súas identidades políticas ou culturais e en países que se ven a si mesmos como economicamente excluídos ou culturalmente independentes do desenvolvemento da Europa central e occidental] (2005, p. 319).

Mesmo desde unha perspectiva convencional e desde o interrogante-tipo que presenta un texto como o de Christie «Where is national cinema today (and we still need it)?» (2013), aínda mantendo no horizonte o espazo europeo e as nación-estado establecidas, o autor vai a procurar exemplos a unha institución como o Festival de Cannes para advertir o que denomina a mensaxe complexa que chega dos países pequenos, e faino en termos como estes:

> We belong to a wider production and exhibition community, which is resisting the bland global culture delivered everywhere in multiplexes. And to do so, we assert local specificity, while entering into coproduction treaties and participating in such multinational initiatives as the MEDIA Programme and Euroimages. [Pertencemos a unha comunidade de exhibición e produción que resiste fronte á insípida cultura global difundida en todos lados por medio dos multiplexes (...) Aínda así, afirmamos a especificidade local, tamén cando se é partícipe de coproducións e de iniciativas multinacionais como o Programa MEDIA e Euroimages] (2013, p. 28).

Por fin, en resposta á súa cuestión inicial, Christie afirmará que as nacións seguen a ser o primeiro marco de referencia e cando a «produción

indíxena» sexa significativa, tanto desde o punto económico como político, débeselle outorgar o peso que merece.

Se desprazamos o mesmo interrogante cara as nacións pequenas, das que Uruguai se converteu o caso de estudo a causa de Control Z, a súa produtora independente máis coñecida a nivel internacional, o país suramericano converteuse en protagonista dunha interesante operación de auto-borrado de calquera sinal de identidade a través da película *Gigante* (A. Biniez, 2009), operación que foi obxecto da ponencia «Uruguay disappears: Small cinemas, Control Z Films and the aesthetics and politics of auto-erasure», presentada por Montañez e Martin-Jones no Coloquio Internacional «Nuevas perspectivas sobre la trasnacionalidad del cinema hispánico», e publicada en *Cinema Journal* en 2013. Control Z Films permítenos demostrar —aseguran autora e autor — a forma en que os mercados internacionais poden impactar ou certamente impactan nos chamados pequenos cinemas nacionais, en particular aqueles que non teñen unha iconografía nacional inmediatamente recoñecible internacionalmente (ata o grao no que nación efectivamente «desaparece» da imaxe).

Con esta paisaxe en tránsito pola(s) literatura(s) do pensamento académico en torno ao controvertido binomio «cinema nacional», achegámonos a determinados modos de aplicación práctica, tanto a nivel da política europea como local, coa presentación de tres variantes de *small cinemas*: Finlandia, Gales e Galicia.

5. A diversidade como estratexia

De seguido, o noso cometido será abordar, no marco da estratexia comunitaria máis recente, a confluencia das cuestións cinematográfica e lingüística. Cabe determinar para esta confluencia un posible principio, e isto nun dobre sentido: unha certa orixe e un ideario de índole político-económica mobilizado pola Comisión Europea, a cal define, en esencia, un modelo de desenvolvemento centrífugo para a Unión, en tanto protagonizado por sistemas económicos e socioculturais periféricos. O modelo leva, pois, aparellada unha concepción da diversidade —social, cultural, lingüística — funcional ao mesmo. Todo isto recóllese no estudo: *Euromosaic. The Production and Reproduction of the Minority Language Groups in the European Union,* financiado pola Comisión Europea, que viu a luz hai xustamente dúas décadas, en 1996, e cuxos obxectivos patentes serán a descrición do panorama lingüístico europeo, a sensibilización sobre a existencia de linguas minoritarias, o impulso da súa ensinanza e conseguinte aprendizaxe; todas estas condicións de supervivencia das mesmas. Non obstante, alén deste carácter

operativo, recoñecible na superficie do Informe: identificar, ensinar e aprender outras linguas, en Euromosaic expoñíase, na súa estrutura profunda, un ideario revelador do proxecto de unidade comunitario, unha retícula desprovista de centro de control, operada por redes periféricas.

Velaquí un punto de partida explícito:

> The essential issue that we are addressing in this section is one of establishing the relevance of a diversity that is based upon language, for the process of European development and integration without falling into the trap of the modernist thrust of development through cultural homogeneity« [A cuestión esencial que se formula neste capítulo é a de determinar a importancia da diversidade lingüística para o proceso de desenvolvemento e integración europeos, sen caer na trampa da modernidade, consistente en entender o desenvolvemento a través da homoxeneidade cultural.] (Euromosaic, 1996).

E ben, en que se concreta esta consigna de partida? O informe presenta a permanencia incuestionable dun mercado único, ese será o contexto de referencia, un contexto integrado sobre cuxa base se propón un novo modelo de desenvolvemento, o que se traduce nunha economía de rede descentralizada, baseada en iniciativas locais que aproveitan os recursos da diversidade sociocultural, así como a cooperación transnacional. Trátase, pois, dun modelo de crecemento integral europeo, dado que implica aos distintos compoñentes da economía local na súa totalidade. Estes compoñentes non estarían constituídos tanto por recursos materiais, como por recursos humanos, *verbigracia*: o coñecemento, a creatividade, a innovación, as organizacións, etc. Velaquí que neste modelo de sistemas, a existencia de pequenas redes socioculturais constitúe, á súa vez, o alicerce de transaccións económicas multidireccionais, que se alimentan —e que á vez o incentivan — do sistema de innovación.

Advírtase que a adopción do modelo de redes exclúe o mantemento das fronteiras tradicionais, garantía outrora das condicións de permanencia xeográfica dos estados-nación europeos; antes ben, toda iniciativa orixinada no seu seo e ao seu amparo, requirirá asumir un principio político-económico de integración e unha sistemática de relación entre unha comunidade diversa, baseada nos principios básicos da comunicación. «Different skills and cognitive frames» [Diferentes destrezas e marcos cognitivos] (Euromosaic, 1996), isto é, moi precisamente, o concepto de diversidade auspiciado no seo deste modelo. Trátase, ao sumo, de conciliar a dimensión sociocultural da rede e a dimensión económica, nun sentido amplo. E isto na medida na que a calidade dos vínculos internos, as estruturas de cooperación atravesadas polo feito lingüístico, entre axentes lo-

cais, recoñécense como esenciais para a innovación e o desenvolvemento (Hingel, 1993). Velaquí, pois, o modo no que se prevé aproveitar a diversidade de competencias e iniciativas para a innovación, o cal nega, á súa vez, a posibilidade dun sistema único, universal, de innovación. Trátase, para rematar, dun modelo de desenvolvemento sustentado na integración orientada desde as propias redes, directamente vinculado á capacidade de innovación das rexións e das comunidades locais, en cuxo caso podemos concluír: «What achieves priority in this part of the argument is the importance of Diversity» [nesta parte do argumento, é prioritaria a importancia da diversidade] (Euromosaic, 1996), na proposta comunitaria.

6. A política audiovisual comunitaria (2014-2019)

Esbozada a estratexia xeral de desenvolvemento europeo, cabe a continuación preguntármonos sobre o modo no que viu determinando, en tanto modelo aínda vixente, a política cinematográfica, noso obxecto de estudo en particular. Pois ben, a Comisión de Cultura e Educación presentaba o día 1 de abril do 2015 ante o Parlamento Europeo, o *Informe* (2014/2148(INI)) *sobre o cinema europeo na era dixital*, un dos últimos documentos derivados da Axenda Dixital Europea, enmarcado así mesmo en Europa Creativa, e que nos permitirá advertir na actual política cinematográfica, reiteramos, un modelo de desenvolvemento aínda vixente. Así, o Programa Europa Creativa preséntase neste Informe, destacando a súa dotación orzamentaria: 1.500 millóns de euros para o período 2014-2020, do cal máis da metade destínase ao subprograma MEDIA, encargado especificamente de subsidiar o desenvolvemento do cinema nun sentido amplo, a súa distribución en particular, así coma seminarios de formación e a innovación; todo co obxectivo último de preservar a diversidade cultural e lingüística europea.

Do Informe destacaremos, así mesmo, o seu primeiro considerando pois, na liña de Europa Creativa, atribúe ao feito fílmico o dobre estatuto de ben económico e ben cultural, por conseguinte, un ben adscribible ao dobre marco das redes comerciais e socioculturais, outrora definido. En tanto tal, o cinema terá que contribuír ao crecemento e ao emprego, ao tempo que a conformar e consolidar as identidades europeas:

> Whereas films are goods that are both cultural and economic and contribute greatly to the European economy in terms of growth and employment whilst helping shape European identities by reflecting cultural and linguistic diversity, promoting European cultures across borders and facilitating cultural exchange and mutual understanding among citizens, as well as contributing to the formation and development of critical thinking.

> [Considerando que as películas son bens ao mesmo tempo económicos e culturais que contribúen enormemente á economía europea en termos de crecemento e emprego á vez que axudan a conformar as identidades europeas reflexando a diversidade cultural e lingüística, promovendo as culturas europeas alén das fronteiras e facilitando o intercambio cultural e entendemento mutuo entre cidadáns, e que así mesmo contribúen á formación e ao desenvolvemento dun pensamento crítico] (Committee on Culture and Education, 2015).

Agora ben, aínda cando a cuestión cinematográfica respondería plenamente ás expectativas do xa citado modelo de desenvolvemento, toda unha serie de circunstancias excepcionais parecerían impedir o seu funcionamento satisfactorio en termos económicos e, desde a perspectiva da totalidade da Unión cando menos, en termos socioculturais. Isto concrétase nunha distribución limitada do cinema europeo no seo da Unión, o que se reflicte nuns niveis de audiencia comparativamente baixos fronte á intensa competencia internacional. Este limitación apréciase, así mesmo, fóra de Europa. E, por último, unha promoción escasa, se ben moi relevante para os Estados membros que contan con linguas minoritarias. A solución proposta pasa por financiar a distribución e a circulación de películas procedentes doutros países europeos, o incremento de audiencias e a alfabetización mediática, e incrementar a accesibilidade aos contidos audiovisuais legais, feito que se enmarca no obxectivo de xerar confianza respecto de Internet, peza fundamental na sostenibilidade do mercado único dixital. Aquí pois, a sutil deriva do modelo en rede de sistemas periféricos interconectados, cara este novo modelo de afluentes que nutren unha arteria central europea, e é probablemente nesta variación de modelo, onde podemos atopar resposta á disfuncionalidade comercial do cinema distribuído e exhibido en VO procedente de pequenos e medianos países, empregando a expresión comunitaria.

Neste sentido, retomando o Informe de referencia, no marco da proposta de solucións, proponse desenvolver, máis se cabe, a portabilidade transfronteiriza dos servizos audiovisuais, considerando o rápido crecemento das transaccións en liña, o cal permite ter acceso aos filmes con independencia de onde se atope o espectador. Pero ao mesmo tempo fálase da necesidade de dirixir esta comercialización tendo en conta as especificidades culturais das audiencias europeas. Así, establécese un sesgo de carácter cultural na circulación transfronteiriza, o que remite, en realidade, ao modelo de desenvolvemento feito patente en 1996; velaquí unha boa proba do carácter apresurado, en moitos casos, á par de que provisional, noutros, da política europea. En todo caso, nesta proposta comunitaria —debe engadirse — a dispoñibilidade de películas en versión orixinal

(VO) e en versión orixinal subtitulada (VOS), constitúese nunha opción irrenunciable e insubstuíble, en tanto garantía de éxito dunha circulación transfronteiriza que se quere provista, ademais, dun obxectivo cultural, pois trátase da única vía de coñecemento da diversidade cultural e lingüística europea *de facto*. Agora ben, a propia concepción do subprograma MEDIA, desde o que se presta apoio tanto ao subtitulado como á dobraxe, permite recoñecer —como xa adiantamos — que a política comunitaria actúa nun dobre sentido, ao subsidiar o uso de linguas minoritarias como linguas vehiculares, ao mesmo tempo que incentiva a plena dispoñibilidade de filmes europeos, asumindo para isto a peaxe de dobralas. E aínda, a acción preparatoria *Subtitulado por medio da financiamento participativa (crowdsourcing)*, tamén contida neste Informe, que a Comisión se propón executar nun futuro próximo, permite adiviñar a retirada de financiamento comunitaria total ou parcialmente. Porén, a continuación pondérase a permanencia do Premio LUX do Parlamento Europeo, de grande relevancia na promoción de filmes europeos mediante a tradución dos subtítulos da película gañadora ás 24 linguas oficiais da Unión.

Para rematar, desde a nosa perspectiva, o motivo de que nas múltiples reflexións comunitarias se denuncien disfuncións na industria cinematográfica, e ao mesmo tempo non haxa ningún paliativo que funcionara con rotundidade, débese ao feito de que non incorporar ao discurso político a perspectiva cultural como elemento central —non único, pero si central —, alén de mencións estritamente operativas. Un último exemplo ilustrativo da nosa denuncia: a Comisión de Educación e Cultura aborda a cuestión da alfabetización cinematográfica, destacando a importancia das salas de exhibición en tanto nelas se materializa certo *topos*, un que alberga e dá continuidade á aprendizaxe interxeracional. Pero acto seguido o lamento comunitario tradúcese no seguinte: 2014 foi o ano máis destacado en canto a filmes distribuídos en Europa, 1.500, unha cifra que dobra o número de filmes estadounidenses. Porén, o número de espectadores de películas europeas terá sido inversamente proporcional ao anterior —dobre número de películas, metade de público. Este é o desfase que as autoridades comunitarias problematizan. A razón disto non será, porén, para a Comisión de índole cultural — o que amosa que o argumento do *topos* non ten continuidade nin peso real no discurso europeo —, senón industrial, en concreto: en Europa os fondos destinados á comercialización e promoción de películas sitúase en torno ao 1% do total de costes de produción, mentres que as películas estadounidenses dispoñen dun orzamento para isto equiparable aos costes de produción.

7. A política lingüística comunitaria (2016)

Ao fío das anteriores consideracións pódese acometer, así mesmo, a reflexión sobre a política lingüística comunitaria, en cuxo seo se enmarca, en boa lóxica, a política de subtitulado. Como parte dos esforzos europeos por promover a mobilidade e o entendemento intercultural, a aprendizaxe de linguas constitúe unha prioridade, o que xustifica o financiamento do subtitulado, por exemplo. Ademais do cal, o multilingüismo resulta ser unha peza fundamental da competitividade europea. Pois ben, dispoñémonos a examinar un feito concreto, de cara a recoñecer como operan as institucións europeas con eses dous *considerandos* dependentes da diversidade lingüística: entendemento intercultural e competitividade.

O 22 de xaneiro de 2016, a Real Academia Galega (RAG), nun comunicado[7], facíase eco do contido do último Informe do Consello de Europa, sobre o desenvolvemento recente da *Carta Europea das Linguas Rexionais e Minoritarias* en España. En particular, a RAG destacaba a denunciaba a chamada de atención da institución europea sobre a redución gradual da ensinanza en lingua galega e, en xeral, das ensinanzas en galego, a raíz da aplicación do Decreto 79/2010 da Xunta de Galicia. En efecto, o 21 de xaneiro de 2016 o Consello de Europa publicaba un informe titulado *Charte Européen des langues regionales ou minoritaires. Application de la chartre en Espagne. 4e cycle de suivi. Rapport du Comité d'Experts de la Charte. Recommandation du Comité des Ministres du Conseil de l'Europe sur l'application de la Charte par l'Espagne.* Velaquí a situación que retrata o Informe, no epígrafe Galicien en Galice indícase: «D'après les informations fournies dans le quatrième rapport, les pourcentages de personnes qui déclarent avoir une (bonne/très bonne) connaissance du galicien sont les suivants»: [De acordo coa información proporcionada polo cuarto informe, a porcentaxe de persoas que declaran ter un (bo/moi bo) coñecemento do galego é o seguinte:]

Táboa 1. Coñecemento do galego

Personnes qui le comprennent [persoas que o comprenden]	95%
Personnes qui le parlent [persoas que o falan]	89%
Personnes qui le lisent [persoas que o len]	83%
Personnes qui l'écrivent [persoas que o escriben]	58%

(Conseil de l'Europe, 2016)

[7] http://academia.gal/novas. Consultado o día 11 de febreiro de 2016.

Se aos datos precedentes engadimos a detección de numerosos galego-falantes en Estremadura, Castela e León, e Asturias, tal e como reflicte o Informe, poderíase dicir que se trata dunha lingua utilizada con profusión, se ben a distintos niveis, nunha demarcación xeográfica que transcende o propio territorio. Lingua, pois, non exactamente minoritaria, se ben, dependente dunha xestión política catastrófica, xa que, prescindindo das obrigas derivadas da adhesión á *Carta Europea das Linguas*, realzada polo goberno español: «L'Espagne a signé la Charte (...) le 5 novembre 1992 et l'a ratifiée le 9 avril 2001. La charte est entrée en vigueur le 1er août 2001» [España firmou a Carta (...) o 5 de novembro de 1992 e ratificouna o 9 de abril de 2001. A carta entrou en vigor o 1 de agosto de 2001] (Conseil de l'Europe, 2016), relegou deliberadamente esta lingua no ámbito da ensinanza: en primaria, a lingua castelá deberá ser empregada na ensinanza das matemáticas, e o galego na ensinanza de coñecemento do medio, disciplina que ata o de agora englobaba a xeografía, a historia e as ciencias naturais. A prohibición expresa da ensinanza en galego amplíase en Secundaria á tecnoloxía, física e química:

> D'après les informations fournies par les locuteurs durant le quatrième cycle de suivi, le décret 79/2010 a eu un impact très négatif car il fixait un seuil maximum de 50 % d'enseignement en galicien avec l'objectif final de le ramener à un tiers tout en interdisant expressément l'enseignement, en galicien, des mathématiques dans l'enseignement primaire, et des mathématiques, de la technologie, de la physique et de la chimie dans l'enseignement secondaire. [De acordo coa información proporcionada polos falantes de 4º ciclo de supervisión, o decreto 79/2010 tivo un impacto moi negativo pois establecía un limiar máximo do 50% da ensinanza en galego co obxectivo final de reducilo a 1/3 prohibindo expresamente a ensinanza, en galego, das matemáticas na ensinanza primaria, e das matemáticas, a tecnoloxía, a física e a química na ensinanza secundaria] (Conseil de l'Europe, 2016).

Agora ben, a tentativa de postergación do galego no tecido social debe ser observada, así mesmo, á luz da súa presenza nos hábitos lingüísticos dos medios de comunicación[8] . É particularmente no marco televisivo onde os emisores comunitarios localizaron un déficit significativo, e así:

---

[8] Sobre a necesidade de reformar a televisión rexional europea e particularmente, a española, véxase: Azurmendi, Ana (2013). Reformas de la televisión regional europea con lengua propia en el contexto actual de crisis. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68. En línea en: http://www.revistalatinacs.org/068/paper/981_Navarra/15_Azurmendi.html

> Pendant la visite sur place, les représentants des locuteurs ont déclaré que le galicien n'était jamais utilisé concrètement dans les chaînes privées de télévision espagnoles et que le nombre de programmes en galicien était très limité dans la seule chaîne de télévision privée galicienne. Le gouvernement galicien ne semblait pas faire tout son possible pour respecter le seuil minimum de 50 % fixé dans la licence« [Durante a visita, os representantes dos falantes declararon que o galego nunca era empregado nas canles privadas de televisión españolas e que o número de programas en galego era moi limitado na única canle de televisión privada galega. Semellaba que o goberno galego non facía todo o posible para facer respetar o límite mínimo do 50% fixado na licencia] (Conseil de l'Europe, 2016).

Como se aprecia, o incumprimento televisivo concrétase no abandono desta lingua por parte das canles privadas españolas e a única canle privada galega (Correo TV), o seu uso é enormemente restrinxido. En ningún caso, porén, o goberno galego instou ao medio en cuestión a que cumpra do 50% mínimo de uso desta lingua, tal como contemplan as licencias de emisión.

Por outra parte, se ben Galicia é territorio de dobraxe, o Informe do Consello expón aínda as seguintes cuestións: primeiramente, que o orzamento, en particular, da Compañía de Radio Televisión de Galicia (CRTVG) —radio e televisión públicas netamente galegas — adicado á dobraxe se reduciu de 3,3 millóns de euros en 2012, a 1,5 millóns de euros en 2013, e que ningunha película foi dobrada en 2014, e moito menos subtitulada —debemos engadir. En segundo lugar, expóñense as limitacións orzamentarias, en xeral, do sector audiovisual, o que se traduciu nunha redución importante das tarefas de promoción do cinema de marca galega, véxase como mostra: «Des films galiciens tels que *Vilamor* et *O Apostolo* ont eu de gros problèmes de distribution dans les cinémas commerciaux» [Filmes galegos como *Vilamor* ou *O Apóstolo* tiveron importantes dificultades da distribución nas salas comerciais] (Conseil de l'Europe, 2016). Pese ao exposto, porén, o Informe conclúe a este respecto o seguinte: «Compte tenu des informations complémentaires fournies, le comité d'experts considère que cet engagement est toujours respecté et demande aux autorités espagnoles de formuler des observations sur cet engagement dans le prochain rapport périodique» [Considerando as informacións complementarias proporcionadas, o comité de expertos considera que este compromiso foi respectado e solicita ás autoridades españolas facer observacións sobre este compromiso no seguinte informe periódico] (Conseil de l'Europe, 2016).

De novo, debemos inferir de tal conclusión que, en efecto, a cuestión cultural e, polo tanto, a cuestión lingüística ocupan unha parcela semántica

no discurso comunitario, pero non constitúen pezas estruturais do mesmo, como tampouco o son da súa acción política.

En calquera caso, alén dos paradoxos políticos comunitarios dos que temos dado conta, propiciatorios en certo modo de intersticios nos cales se instalan accións políticas como as do goberno galego, que identificamos a través do citado Decreto de 2010, outros movementos políticos deben ser destacados, polo oportuno dos mesmos e, sen dúbida, polo seu carácter insólito. Así, un feito sen precedentes tiña lugar en outubro de 2010, no marco da política española: o Consello de Ministros[9] aprobaba o *Programa Integral de Aprendizaxe das Linguas Estranxeiras*, un de cuxos propósitos consistía en fomentar o acceso a contidos audiovisuais en VO, como prioridade de cara a mellorar a capacidade multilingüística do alumnado. Derivado disto, en xullo de 2011, o ICAA e a Secretaría de Estado de Educación e Formación Profesional do Ministerio de Educación, auspiciaban a constitución dunha Comisión de Expertos, co obxectivo de elaborar propostas e recomendacións dirixidas ao Goberno para o desenvolvemento de políticas públicas ao respecto. Por último, ese mes, o 12 de xullo de 2011, o Senado acordaba, co apoio de todos os grupos parlamentarios, agás o Grupo Popular, parapetado na abstención, fomentar a diversidade cultural mediante o impulso das linguas oficiais nas Comunidades Autónomas, e garantir o dereito de acceso aos contidos audiovisuais no idioma que os cidadáns determinasen, adoptando para isto medidas de desenvolvemento da oferta de contidos cinematográficos e audiovisuais en VO, en concreto, mediante o subtitulado de copias nas *outras* linguas oficiais, tanto na exhibición cinematográfica como na difusión televisiva. Así mesmo, o acordo afectaba á posta en marcha desde os Ministerios de Educación e Cultura, de acordo coas Comunidades Autónomas, de políticas e accións encamiñadas a introducir contidos cinematográficos e audiovisuais en VO no ámbito educativo, como medida de mellora da aprendizaxe de idiomas, que se inclúe nesta pedagoxía as linguas oficiais das Comunidades Autónomas.

Para rematar, unicamente unha breve referencia ao Manifesto *Glocal cinemas: big stories, small countries. Outras filmografías europeas: cinema en linguas non hexemónicas*, auspiciado polo Departamento de Educación, Política Lingüística e Cultura do Goberno Vasco, unha comunidade cuxo

---

[9] Porén, debe advertirse que, en termos xerais, a política do goberno socialista non tería destacado polo seu compromiso cultural. Véxase a este respecto o artigo de Ramón Zallo (2010). La política de Comunicación Audiovisual del gobierno socialista (2004-2009): un giro neoliberal. Revista Latina de Comunicación Social, 65. En línea en: http://www.revistalatinacs.org/10/art/880_UPV/02_Zallo.html

goberno é, sen dúbida, máis sensible que o galego ás cuestións lingüísticas, en particular, e culturais en xeral. O Manifesto permitiranos recolocar algunhas cuestións de cara á política comunitaria anteriormente exposta, e representada no, xa abordado, Informe do Consello de Europa. Así, no marco da 63 edición do Festival de Cinema de San Sebastián, e co obxectivo de fomentar o cinema que se produce en linguas non hexemónicas, reuníanse nesta cidade, en setembro de 2015, representantes institucionais e sectoriais, de 15 rexións e países europeos, entre outros: Noruega, Estonia, Letonia, Finlandia, Dinamarca, Polonia, Suíza, Gales, Eslovenia, Irlanda e Euskadi. Produto desta unión, un propósito común: defender un mapa cultural europeo diferente, con filmografías en idiomas diferentes ás grandes linguas europeas. Fronte a isto, algúns datos inquietantes: a cota de mercado das películas europeas foi, en 2014, un 33,6%, a máis alta desde 1996, segundo o Observatorio Audiovisual Europeo; porén, das 20 películas máis vistas en Europa, 18 producíronse en inglés, francés, alemán ou español. Disto infírese a estreiteza do mercado interior no que se poden mover, a priori, as películas en linguas minoritarias e/ou minorizadas, de aí que os asinantes do manifesto propoñan traballar conxuntamente para crear novas oportunidades, para eses cineastas decididos e comprometidos coa recuperación das súas linguas de orixe; ao tempo que crear conciencia sobre estas filmografías para que a audiencia as coñeza e as demande. Neste sentido último, poderíase dicir que o disfuncional da maquinaria cinematográfica europea non radicaría tanto, ou só, nun problema de promoción, isto é, de visibilización, como de concienciación, por isto, a labor de alfabetización deberá concretarse na conformación dun criterio cultural, culturalmente fundado, para que o cinema europeo en linguas pequenas e medianas sexa unha prioridade e unha necesidade irrenunciables para o público.

8. Políticas institucionais en Finlandia, Gales e Galicia

Tal e como enuncia Mette Hjort (2007), a sostenibilidade de calquera cinema pequeno baséase en dous factores que van irremisiblemente da man: política institucionais e liderado artístico. No caso que Hjort analiza, o cinema danés, os incentivos ao talento feitos desde as institucións adicadas ao audiovisual contribuíu de forma substancial á aparición de creadores que xeran unha industria alén das súas propias producións e, sobre todo, visibilidade para o cinema nacional. Analizaremos aquí as políticas específicas para tres cinemas pequenos europeos, que necesitan dunha importante e constante incentivación e apoio do audiovisual, non só no ámbito da produción, senón tamén da súa difusión posterior. A distribución e promoción

de películas realizadas no marco de cinemas pequenos, aínda máis no caso de culturas minoritarias, é esencial para salvalas da invisiblidade ás que as condena o sistema de distribución e exhibición vixente.

Finlandia, Gales e Galicia contan cun sistema de financiamento e promoción de proxectos audiovisuais que analizaremos á luz de tres conceptos que organizan as liñas reitoras da súa actividade: creatividade, visibilidade e diversidade. Estes tres valores implícitos nas políticas audiovisuais non adoitan presentar a mesma dotación no orzamento, senón que serven para escenificar a dificultade para atopar un equilibrio entre o investimento público en produción, a promoción e distribución dos produtos audiovisuais, en educación fílmica e no apoio explícito á preservación da diferenza e a diversidade na expresión artística.

A propia organización das institucións dedicadas á creación e desenvolvemento de políticas audiovisuais nos tres países xa bota algunha luz sobre o valor que se concede ao audiovisual como motor cultural e económico. Convén facer notar neste punto que tanto Gales coma Galicia son nacións con políticas culturais subsidiarias do estado que as contén, ao tempo que teñen unha cultura minorizada que require dunha protección específica. Os distintos graos de autonomía das nacións sen estado determinan, deste xeito, a capacidade para tomar decisións ao respecto das políticas culturais. A situación de Gales e Galicia é disimilar e as súas diferencias derivan das características dos distintos réximes de autonomía e da histórica loita pola adquisición desta relativa independencia con respecto do desenvolvemento de certas políticas.

Gales crea no 2006 a denominada Ffilm Cymru Wales, a axencia audiovisual co obxectivo de «help to develop a film sector in Wales and maximise the economic, educational and cultural benefits of film» [axudar ao desenvolvemento do sector audiovisual en Gales e maximizar os beneficios económicos, educativos e culturais do cinema] (Ffilm Cymry Wales, 2015). Esta institución substitúe a Sgrîn, a anterior axencia para o cinema, televisión e novos medios establecida en 1997. O cinema, deste xeito, cobra autonomía no programa financiador do goberno autónomo galés ao contar cunha institución propia que desenvolve políticas específicas.

As institucións galegas, pola súa parte, percorren o camiño contrario no período analizado: da existencia de órganos específicos para a xestión, financiamento e promoción do audiovisual pásase á integración deste sector na Axencia Galega das Industrias Culturais (Agadic), unha institución que desde o 2008 engloba as políticas de varios ámbitos da cultura nacional e que «ten por obxecto o impulso e a consolidación do tecido empresarial

no sector cultural galego» (Agadic, 2015). A Agadic substituía á Axencia Galega do Audiovisual e ao Consorcio do Audiovisual, dous organismos que mostraban a bicefalia do goberno bipartito anterior (2005–2009), e que, á súa vez, suplantaban á Dirección Xeral de Comunicación e Audiovisual. Pese a ser considerado un sector estratéxico desde a primeira Lei do Audiovisual de 1999, a independencia do audiovisual no ámbito institucional viuse reducida debido a esta integración das políticas culturais nun único organismo. En canto a Finlandia, a Finnish Film Foundation é a institución reitora das políticas audiovisuais do país, nunha labor que se remonta a 1969, o que permite unha estabilidade no sector da que carecen os outros dous países analizados. No caso de Gales, a constitución da súa Asemblea Nacional en 1998, dentro do proceso de Devolución no Reino Unido, propiciou unha articulación serodia de políticas nas industrias culturais, pese á existencia dunha defensa previa da cultura nacional. En Galicia, pese a ter obtido a súa autonomía política en 1981, os cambios políticos xeran descontinuidade nas políticas levadas a cabo polas institucións xa citadas, o que implica alteracións entre a produción e a promoción do sector, que ve como nos períodos de transición entre gobernos as axudas deixan de convocarse para reformularse a posteriori cun articulado diferente.

Aínda que imos centrarnos nestas institucións específicas adicadas ao audiovisual, convén considerar o traballo doutros entes públicos como as televisións, que reservan por lei parte do seu orzamento para financiamento audiovisual, ademais de comprometerse a emitir os filmes que financian para garantir a súa visibilidade, así coma os clústeres ou mesmo organismos adicados ás industrias culturais que se ocupan transversalmente da cinematografía.

No que respecta á incentivación da produción nos tres territorios, —a que adoita ser a área máis coidada, polo menos desde o punto de vista económico — as diferenzas de investimento son notables. No trienio de 2012-2014, Finlandia dedica algo máis de 20 millóns de euros á produción de audiovisual, divididos en capítulos de axudas a guión, desenvolvemento e produción. Pola súa parte, o goberno galego dedica axudas que oscilan entre algo máis de 1.300.000 e os case 3 millóns de euros en convocatorias ao desenvolvemento de proxectos en lingua galega, produción e coprodución en lingua galega ou contido cultural galego e axudas ao talento audiovisual galego. Por último, a Ffilm Cymru Wales aporta para a súa produción nacional, dividida entre axudas ao desenvolvemento e á produción, unha cantidade significativamente inferior respecto dos outros dous territorios, entre algo menos do medio millón de euros e arredor de 1.200.000 euros (ver táboa 2).

Táboa 2. Axudas á produción audiovisual

	Finlandia	Galicia	Gales[10]
2012	22.487.339	2.900.000	425.475
2013	20.463.181	1.316.000	1.244.191
2014	21.014.389	2.175.145	818.716

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

Dentro do capítulo dedicado á produción convén sinalar un tipo particular de subvencións, ás axudas ao talento, que buscan crear condicións para que os novos realizadores poidan ter acceso aos medios necesarios para as súas primeiras obras. Mentres que en Finlandia, unha cinematografía consolidada, non existe unha división explícita deste tipo de financiamento —aínda que hai proxectos concretos en anos anteriores para subvencionar mediometraxes de novos autores — , tanto Galicia como Gales presentan a través das súas institucións específicas programas para incentivar o talento audiovisual. A Ffilm Cymry Wales indica nos seus principios que o seu labor consiste en crear unha «canteira de talentos» e, para este fin, dedica as súas axudas ao desenvolvemento. Ademais, no bienio 2013-2014, desenvolve o programa NET.WORK do British Film Institute para formar a talentos e realizar actividades de networking para nacidos ou residentes en Gales. Pola súa parte, o sistema galego de apoio á produción especifica un tipo de axudas particular, «para o desenvolvemento e promoción do talento audiovisual galego»[11] cunha dotación máxima de 30.000 euros por longametraxe de directores noveis.

A coincidencia entre as políticas de financiamento á produción nos tres países é a porcentaxe dedicada a este capítulo dentro do programa global

[10] A Ffilm Cumry Wales presenta os seus datos por bienios. Os datos presentados nesta táboa responden aos bienios 2012-2013 e 2013-2014. Para un cálculo aproximado, dividimos a dotación de cada bienio entre dous e sumamos para o ano 2013 os datos de ambos bienios. Así mesmo, as axudas en libras convertéronse a euros seguindo a cotización da moeda a día 10 de febreiro de 2016.

[11] Agadic retoma en 2013 as «Subvencións de creación audiovisual para o desenvolvemento e promoción do talento audiovisual galego» que creara o anterior goberno en 2009. Estas axudas, na súa formulación orixinal, financiaban a persoas físicas, o que permitía que autores noveis, sen o apoio dunha empresa produtora, puideran optar a unha especie de «bolsas de creación». Estas axudas ven reducida a súa contía de forma considerable co cambio de goberno e chegan a desaparecer no ano 2012, tal e como recolle o «Informe #2 — Axudas de Talento» (Observatorio Audiovisual de Galicia, 2015).

destinado ao audiovisual, que é algo superior ao 80%. As substanciais diferencias económicas provocan que a cantidade de filmes producidos en cada territorio sexan tamén moi distintas. Mentres que no período analizado Finlandia presta apoio económico a unha media de 70 a 80 filmes, Gales e Galicia dotan de axudas a arredor dunha ducia de filmes ao ano.

A visibilidade é o segundo dos aspectos que as institucións dedicadas ao audiovisual coidan como parte da aposta estratéxica do sector. Con todo, cada país analizado presenta unha aposta diferente para o coidado da distribución e a exhibición, enfocadas á internacionalización dos filmes, e a educación fílmica e a exhibición, que buscan visibilizar o cinema nacional dentro do seu propio territorio, co seu público natural.

Mentres que Finlandia ten un modelo consolidado de axudas especificamente adicadas á distribución cinematográfica, Galicia e Gales van incorporando progresivamente programas exclusivos adicados á distribución e promoción do audiovisual. De novo, as cifras son moi distintas, pero non así as proporcións de investimento público nos tres países dedicadas a este capítulo, moi inferiores ás que incentivan a creación. Finlandia presenta cifras entre os catro e os tres millóns de euros para a visibilidade do seu cinema divididas en catro áreas: apoio á promoción internacional, exhibición, distribución e apoio a festivais de cinema. Destes apartados financiados, a exhibición, que apoia a dixitalización de salas de todo o país, é o mellor dotado economicamente, sobre todo no ano 2012, no que recibe preto de 2 millóns e medio de euros. Esta aposta, xunto coa de festivais de cinema, amosa o interese especial que o país nórdico ten porque os seus habitantes se convertan nunha audiencia activa. A proba do éxito deste apoio ao cinema nacional é a súa porcentaxe de billeteira no país, dun 28% no 2014, só superado en Europa polo do cinema francés, cun 44%. No caso galés non existe un programa de financiamento dedicado á promoción internacional ou á distribución, ao tempo que, no período estudado, a Agadic galega só incorpora axudas á promoción, comercialización e exhibición en 2014, cun orzamento total de 120.000 euros. Estas axudas subdivídense en dúas modalidades: unha dedicada á participación en festivais, á que se poden acoller autores e empresas produtoras que vaian a presentar filmes nun evento internacional, e outra, á que se destinan 105.000 euros, para a comercialización e distribución de filmes. Á vista das políticas destas dúas nacións sen estado, podemos interpretar que non se entendeu a importancia de levar o cinema nacional alén das fronteiras e de crear etiquetas que o distingan dos seus cinemas estatais. Isto é singularmente notorio no caso de Gales, onde non parece terse aplicado unha marca clara de «Cinema galés» senón que

se integra aparentemente sen conflito na promoción do cinema británico, que conta cunha visibilidade internacional garantida. Un exemplo, aínda que tomado do ámbito da produción televisiva[12], serve para ilustrar esta posición subsidiaria. A serie policial *Hinterland / Y Gwyl* (2013-...) foi rodada en dobre versión en galés, para a súa emisión na canle SC4, e en inglés, para a BBC4, pero a súa venda internacional, destinada á subtitulación fíxose coa versión en inglés. Un dos compradores da ficción é DR, canle danesa responsable de *The Killing* (2007-2012) (Moss, 2013), o que supuxo unha inxección de autoestima para os produtores locais, que seguen sen se atrever a vender os seus produtos na súa lingua orixinal. En Galicia, a promoción máis exitosa do cinema nacional deriva non tanto de accións institucionais —desde 2013 Agadic publica o catálogo Films from Galicia para levar aos mercados de cinema — como da acción dos líderes creativos aos que alude Hjort. A creación da etiqueta Novo Cinema Galego, que agrupa a un grupo de cineastas mozos que obtiveron premios dedicados a novas miradas ou talentos en festivais coma Cannes, Rotterdan ou Locarno, contribuíu á visibilidade dun cinema distinto do español, tal e como consigna o artigo de *Cahiers du Cinéma* «Loin de Madrid» (Azalbert, 2013).

No que respecta á visibilización do cinema dentro do propio territorio, existen certas coincidencias nas políticas dos tres países, provocadas polas transformacións tecnolóxicas e os cambios nos modos de exhibición cinematográfica. Así, Finlandia, Gales e Galicia destinan un esforzo importante de financiamento ás salas de cinema locais, sobre todo no caso do país nórdico, onde se busca dixitalizar e modernizar os cinemas de todo o territorio. En 2012 destínanse preto de dous millóns e medio de euros a estas labores, mentres que, unha vez cumprido o obxectivo de dixitalizar todas as salas do país, en 2014 xa non hai dotación para este cometido. Gales destina arredor de 100.000 libras —uns 128.000 euros — para a financiamento de 13 salas de cinema independentes no bienio 2012-2013 e 22 no 2013-2014 coa intención de que proxecten filmes galeses, pero non destina axudas á dixitalización das salas. Finalmente, a institución reitora galega desenvolve en 2014 e 2015 a rede de salas públicas Cinemas de Galicia, que leva a aquelas localidades que

[12] En 2012, a BBC abre en Cardiff os estudios Roath Lock orientado ao desenvolvemento de dramas televisivos, como parte dun proceso de descentralización da televisión británica. Desde o aumento da produción de series, a academia tamén desprazou o seu foco de atención cara este medio en lugar do cinema. Pese a esa mellora estrutural, McElroy, Noonan e Blandford (2015) sosteñen que a BBC proporcionou traballo localmente e conseguíu inversións foráneas, pero non aumentou a cantidade de produtos baseados na cultura galesa.

perderon os seus cinemas nos últimos anos un catálogo de películas, galegas e europeas independentes, que non poden verse nos multiplexes. Unha aposta clara e coincidente nos tres territorios é a subvención de festivais de cinema, un dos ámbitos nos que poden circular os filmes de pequenos cinemas, e que crean un sentido de comunidade e encontro informal que propicia a creación. No período estudado, Finlandia apoia a celebración de sete festivais de cinema estables con algo máis de medio millón de euros por ano; a Ffilm Cymru Wales financia seis eventos cinematográficos cuns 80.000 euros por ano no bienio 2012-2013 e arredor de 100.000 no 2013-2014; pola súa parte, o goberno galego só inclúe na súa oferta de axudas unha subvención específica a festivais na convocatoria 2014, na que concede financiamento por un total de 90.000 euros a cinco eventos. No capítulo dedicado á visibilización é interesante tamén aludir aos proxectos de educación fílmica na infancia e a adolescencia. Mentres que as institucións de Galicia e Finlandia non presentan axudas neste ámbito, a Ffilm Cymry Wales entende que a educación e a creación do gusto cinematográfico é unha das misións básicas da súa competencia. Para este fin, dedica uns 64.000, no primeiro bienio, e arredor de 77.000 euros, no segundo, a proxectos educativos.

Finalmente, a diversidade é o terceiro principio que aparece nas políticas institucionais analizadas. Se ben este concepto se relaciona nos tres países coa dispoñibilidade de distintos xéneros cinematográficos e modalidades expresivas para a audiencia, non sempre o fai coas cuestións cultural e lingüística, que son básicas nun sistema de protección dunha cultura minoritaria. É nese aspecto no que atopamos maiores diverxencias entre os tres territorios. A consciencia de producir nunha lingua cun número reducido de falantes no mundo e as limitacións para distribución e exhibición que sofren os pequenos cinemas xeran estratexias antagónicas, nas que a referencia é o mercado como elemento regulador.

Finlandia recoñece a co-oficialidade do finés e do sueco, que coexisten con outras linguas como o romaní e o sami. Ademais é un dos estados subscritores da *Carta europea das linguas rexionais e minoritarias* xa mencionada, coa que ofrecen protección todas as linguas nacionais menos o finés. Porén, non aparecen nas políticas audiovisuais finesas alusións a unha protección especial das linguas no terreo fílmico, senón que se antepoñen criterios comerciais aos culturais ou identitarios. Neste sentido, a financiamento a coproducións con socios doutros países non inclúe criterios sobre o uso do idioma finés ou sueco como parte da versión orixinal dos filmes, o que non impide que a maior parte deles se roden na lingua maioritaria e se comercialicen internacionalmente con subtítulos.

O tratamento do galés como idioma maioritario nas políticas audiovisuais do país revela tamén unha defensa de criterios económicos por enriba dos culturais e lingüísticos. Neste sentido, faise explícito que se empregará o galés se isto redunda no beneficio económico. Así, no seu «Welsh Language Scheme» [Plan para o idioma galés] —redactado, de maneira significativa, en inglés e non nos dous idiomas — anímase a artistas e produtores a enviar proxectos na lingua que escollan pero «coa debida consideración das circunstancias do mercado» (Ffilm Cymry Wales, 2015). Aínda que hai tímidas iniciativas como o obradoiro de guión en galés Y Labordy [O Laboratorio], creada polo programa Creative SkillSet, a propia axencia audiovisual non proporciona axudas específicas para a produción cinematográfica na lingua minoritaria. Froito da inexistencia dunha protección específica, a cantidade de películas rodadas na lingua local é singularmente escasa.

A política audiovisual galega ten aparentemente un interese específico en que se produzan filmes en galego. Con este fin convócanse dous tipos de axudas: aquelas específicas para a produción en galego, que se dotan con 150.000 euros en 2013 e 175.000 en 2014[13] e as que se dedican a «producións e coproducións audiovisuais de contido cultural galego« que, a pesar de ter matices nos tres anos analizados, non inclúen o idioma galego como condición *sine qua non* para a súa concesión. O importe destas axudas é significativamente superior: concedéronse a través delas case tres millóns de euros en 2012, algo máis dun en 2013 e dous millóns en 2014. Aplícase á produción en lingua vernácula unha certa axuda «cosmética», de boas intencións, e que, polo seu limitado orzamento, só pode dar lugar a proxectos máis pequenos, mentres que se entende que en producións e coproducións máis grandes o español é a lingua comercial, mentres que o galego se somete a unha posición secundaria, en dobres versións non destinadas, polo xeral, a salas de cinema senón a emisións televisivas.

9. Conclusións

A constatación, desde diferentes orixes, dunha lingua continuada de traballo sobre as características, o estatuto e a función do cinema adxectivado de nacional, sen que esta connotación responda ao vello esquema de cinema-estatal, así como a súa posta en relación coa produción pequena, permite agrupar baixo este enunciado aportacións académicas nas que, xunto co rigor, podemos destacar o seu papel seminal. A

[13] Esta axuda non se convoca no ano 2012.

partir da consideración do cinema como un obxecto múltiple e coma un campo dilemático para o pensamento, unha serie de autores e autoras analizan de forma sistemática aspectos e universos escasamente explorados para, por primeira vez, pólos en relación coas políticas do cinema e constituír un corpus teórico que poida servir de referencia. A nación como variable socio-cultural e non só como espazo de mercado, ademais da decisión de incorporar á análise as linguas non hexemónicas, achégannos propostas de coñecemento que amosan a necesidade de traballar de forma crítica definicións e clasificacións que adoitan manterse opacas a calquera cambio de perspectiva. Ao tempo que indican unha serie de aspectos a desenvolver, entre eles os da dialéctica identidade/diversidade como territorio material no que se aplican os programas institucionais, os textos incorporan, a nivel teórico e metodolóxico, o concepto do cinema coma un activo en modo de manifestarse determinadas «comunidades imaxinarias» en situación subalterna, extremo que trae a primeiro plano o dereito das audiencias a acceder a películas na súa propia lingua.

Entre 1996 e 2016 apréciase unha certa deriva do modelo en rede de sistemas periféricos interconectados, un modelo de desenvolvemento económico subscrito polas autoridades comunitarias ao inicio do período sinalado; cara un novo modelo de afluentes, dúas décadas máis tarde, destinadas a nutrir unha arteria central europea de corte comercial. E é nesta variación de modelo, e no conseguinte cambio de perspectiva: da conciliación de intereses de desenvolvemento económico con intereses de desenvolvemento socio-cultural, á instalación nunha perspectiva netamente económica; onde podemos atopar unha resposta á disfuncionalidade comercial —expresada en termos comunitarios — do cinema distribuído e exhibido en VO procedente de pequenos e medianos países.

Desde a nosa perspectiva, a razón pola cal en múltiples documentos comunitarios se denuncian disfuncións na industria cinematográfica, e ao mesmo tempo ningún paliativo funcionou con rotundidade, débese ao feito de non incorporar ao discurso político a perspectiva cultural como elemento central —non único, pero si central —, alén de mencións estritamente operativas.

A dispoñibilidade de películas en versión orixinal (VO) e en versión orixinal subtitulada (VOS), constitúese nunha opción irrenunciable e insubstituíble no actual mapa cultural europeo, en tanto a garantía do éxito da circulación transfronteiriza, tal como pretenden as autoridades comunitarias, no marco do programa Europa Creativa; pois trátase da única vía de

coñecemento da diversidade cultural e lingüística europea, de facto, a través do feito audiovisual.

Poderíase dicir que o disfuncional da maquinaria cinematográfica europea non radicaría, unicamente, nun problema de promoción, isto é, de visibilización, como de concienciación, por isto, a labor de alfabetización deberá concretarse na conformación dun criterio culturalmente fundado, para que o cinema europeo producido en linguas pequenas e medianas sexa unha prioridade e unha necesidade irrenunciables para o público.

As políticas audiovisuais das pequenas nacións, que combinan, polo xeral, apoios á creatividade, visibilidade e diversidade do cinema, determinan en grande medida o destino das súas cinematografías, da súa capacidade para producir e facerse visibles nun mercado altamente competitivo. Os tres casos analizados, finés, galés e galego, permiten comprobar que unha aposta decidida pola creación de estruturas estables de financiamento do audiovisual, sobre todo da súa promoción e distribución, axuda a desenvolver estratexias para visibilizar os pequenos cinemas.

As políticas audiovisuais analizadas en Finlandia, Gales e Galicia amosan que as nacións sen estado teñen máis dificultades para crear a etiqueta «cinema nacional» asociada ao seu territorio, debido a orzamentos significativamente inferiores e á dependencia de políticas estatais. Así mesmo, constatamos que existe unha relación directa entre a inversión institucional en promoción e distribución e o impacto desta inversión nas billeteiras, particulamente a nacional. Deste modo, o esforzo de Finlandia por reforzar estes elementos da cadea produtiva do cinema reflíctese no éxito da súa cinematografía, mentres que, nos casos de Gales e Galicia, a pouca atención prestada a estes factores condena aos seus cinemas á invisiblidade dentro e fóra das súas fronteiras. Por outra parte, a ausencia de políticas de diversidade cultural e lingüística decididas nos tres países favorece a produción en linguas hexemónicas e complica a supervivencia da produción cinematográfica en idiomas como o galés ou o galego.

10. Referencias

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.

Azalbert, N. (2013). Loin de Madrid: le Cinéma Galicien. *Cahiers du cinema*, 693, 58-59.

Bacon, H. (2013). A Transnational History of Finnish Cinema, *Journal of Scandinavian Cinema*, 3 (1), 7-14.

Bergfelder, T. (2005). National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies. *Media, Culture & Society*, 27 (3), 315-331.

Christie, I. (2013). Where is National Cinema Today (and We still need it?). *Film History*, 25 (Issue ½,), 19-30.

Comisión de Expertos para el Fomento de la Versión Original en la Exhibición de Obras Audiovisuales (2011). *Conclusiones, propuestas y recomendaciones.* Dispoñible en: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cinema/novedades/BORRAR-informes-icaa/COMISION_FOMENTO_VO.pdf http://www.mcu.es/cinema/docs/Novedades/Miembros_comite_expertos.pdf

Committee on Culture and Education (2015). *Report on European Film in the Digital Era* (2014/2148 (INI)). Dispoñible en: http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A8-2015-0123+0+DOC+XML+V0//EN

Conseil de l'Europe (2016). *Charte Européenne des Langues Regionales ou Minoritaires. Application de la Charte en Espagne.* Dispoñible en: http://www.coe.int/t/dg4/education/minlang/default_en.asp

Crofts, S. (2006). *Reconceptualising National Cinema.* En V. Vitali & P. Willemen (Eds.), *Theorising National Cinema.* Londres: Palgrave McMillan.

Cubbit, S. (1989). Introduction: Over the borderlines. *Over the Borderlines: Questioning National Identities.* Número especial de *Screen*, Otoño, 30 (4), 36- 44.

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

Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura (2015). *Glocal Cinema: Big Stories, Small Countries.* Otras filmografías europeas: cinema en lenguas no hegemónicas. Dispoñible en: http://www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/6938/Manifestua_gaztelaniaz_.pdf?1442915013

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

Elsaesser, T. (2013). ImpersoNations: National Cinema, Historical Imagineries and New Cinema Europe. *Mise au Point*, 5. Dispoñible en http://map.revues.org/1480

Elsaesser, T. (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital, *Fonseca, Journal of Communication*, 11. Dispoñible en: http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13440

Euromosaic (1996). *The production and reproduction of the minority language groups in the European Union.* Dispoñible en: http://www.lavplu.eu/central/bibliografie/euromosaic1.pdf

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

Hingel, A. J. (1993). *'A New Model of European Development': Innovation. Technological Development and Network-led Integration.* Bruxelas; Commission of the European Communities.

Hjort, M. (2007). Denmark, en M. Hjort & D. Petrie (Eds.), *The Cinema of Small Nations.* Edimburgo: Edinburgh University Press.

Hjort, M. & Petrie, D. (2007): *The Cinema of Small Nations.* Edimburgo: Edinburgh University Press.

Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, 15 (Autumn, 1986), 65-88.

Le Corff, I. (2014). *Le Cinéma Irlandais. Une Expression Postcolonial Europeénne.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Le Corff, I. & Barnier, M. (2013). Le Cinéma Européen et les Langues. *Mise au point*, 5. Dispoñible en http://map.revues.org/1277

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

Martin-Jones, D. & Montáñez, M. S. (2013). Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films, ans the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure. *Cinema Journal*, 53(1), 26-5.

Meers, P. (2011). The cinema of small nations. *Historical Journal of Film, Radio & TV,* 31(1), 147-149.

Moss, S. (2013, 30 de xullo). Hinterland —the TV noir so good they made it twice. *The Guardian.* Dispoñible en: http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/jul/30/hinterland-tv-noir-wales.

Observatorio Audiovisual de Galicia (2015). Informe *#2* —Axudas de Talento, Observatorio Audiovisual de Galicia. Dispoñible en https://observatorioag.wordpress.com/2015/01/14/informe-2-talento/ Data de acceso: 4 de febreiro de 2016.

Pereira, A. (2014). *Constructing National Cinemas in Minoritized Language Context: The Case of Wales and Galicia.* Cardiff: MPhil. University of Wales.

Petrie, D. (2005). Scottish Cinema Dossier. *Screen*, 46 (2).

Schlesinger, P. (2000). The Sociological Scope of 'Nacional Cinema'. En M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.). *Cinema and nation.* Londres & Nueva York: Routledge.

Smith, A. D. (2004). *The Antiquity of Nations.* Cambridge: Polity.

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

11. Recursos electrónicos

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

Finnish Film Foundation: http://ses.fi

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