

# LAS FILM COMMISSIONS EN EUROPA Y AMÉRICA

---

Influencias de los espacios y territorios cinematográficos en la cultura y el desarrollo económico y social

---

Jorge Nieto Malpica  
Marcelo Martínez Hermida  
(eds.)





# Las Film Commissions en Europa y América

---

Influencias de los espacios y territorios cinematográficos en la cultura y el desarrollo económico y social

Jorge Nieto Malpica y Marcelo Martínez Hermida (eds.)



Razón y Palabra

Sello Editorial

**Título original: Las Film Commissions en Europa y América. Influencias de los espacios y territorios cinematográficos en la cultura y el desarrollo económico y social**

2024 Jorge Nieto Malpica y Marcelo Martínez Hermida (editores)

Primera edición en Razón y Palabra, Sello Editorial, 2024.

Editor y diseño de portada e interiores: Luis A. Ogando Des

Fotografía: Cortesía de L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah.

ISBN 978-9942-45-516-1

Quito, Ecuador.

Sello Editorial Razón y Palabra. <https://razonypalabraeditorial.com>



Este libro es una publicación de acceso abierto con los principios de Creative Commons Attribution 4.0 International License que permite el uso, intercambio, adaptación, distribución y transmisión en cualquier medio o formato, siempre que dé el crédito apropiado al autor, origen y fuente del material gráfico. Si el uso del material gráfico excede el uso permitido por la normativa legal deberá obtener el permiso directamente del titular de los derechos de autor.

## CAPÍTULO 4



*Le Havre*, de Aki Kaurismäki. Imagen cedida por la productora Sputnik Oy

### **Role models en pequeñas cinematografías. Estrategias para la visibilidad y la diversidad cultural**

**Marta Pérez Pereiro | Silvia Roca Baamonde**

1. Introducción
2. De la identificación nación-autor a la designación transnacional
3. *Role models* y estrategias de visibilidad
4. Conclusiones

## 1. Introducción

En la última década, el audiovisual de los países nórdicos ha experimentado una cota de visibilidad importante para unas industrias relativamente pequeñas y periféricas. Si bien los cines sueco y danés han gozado desde las primeras décadas del cine, y de forma intermitente, de una cierta proyección internacional, los cines noruego, finlandés e islandés, más allá de autores o películas concretas, han comenzado a llamar la atención más recientemente. Tal y como argumentaremos en este trabajo, esta proyección no habría sido posible sin la interacción de dos fenómenos que se han sucedido en el tiempo: por una parte, e históricamente, el éxito de determinados cineastas que han permitido identificar cines nacionales en el espacio global y, por otra, y en el momento actual, la creación de una etiqueta transnacional que ha aglutinado los esfuerzos de visibilidad establecidos en las políticas audiovisuales de Suecia, Dinamarca, Noruega, Finlandia e Islandia. El éxito internacional de estas figuras —a las que denominaremos *role models* a lo largo de este trabajo— y la creación conjunta de una estrategia de distribución y promoción de obras cinematográficas (y televisivas) producidas en el espacio geopolítico nórdico, se presentan acompañados de otros fenómenos que, aunque relevantes, consideramos de menor calado, como la obtención de premios internacionales o la participación en festivales y la interacción, en forma de coproducciones, con otras industrias.

El cine como industria eminentemente transnacional ya desde sus inicios ha cruzado mejor las fronteras que las producciones televisivas, que suelen asociarse a audiencias y, por tanto, gustos nacionales. Sin embargo, y también de forma reciente, la demanda de ficción televisiva para las plataformas de *Video on Demand* (en adelante, VoD) ha expandido el interés casi monolítico por producciones norteamericanas a series de ficción y documentales de muy diversa procedencia. En este proceso de transnacionalización de la televisión, las industrias nórdicas juegan un papel destacado desde la explosión del denominado *Nordic Noir*, una etiqueta que ha acelerado el interés que ya despertaba la novela negra y que, como veremos, también ha podido influir en la visibilidad del cine de género.

En este trabajo analizaremos cómo distintas estrategias desarrolladas en los países nórdicos han contribuido a la visibilidad de sus cines. Estas estrategias se han ido transformando a medida que la industria del cine ha pasado de la dicotomía Hollywood-cine europeo (Elsaesser, 2002) para ir abarcando cinematografías menores, periféricas o agrupables bajo parámetros ajenos a nociones geopolíticas. En esta evolución, argumentaremos, la relación entre cine de autor y cine nacional ha ido erosionándose, dando paso a una concepción transnacional del cine, así como a un interés internacional por un cine de corte más comercial y asociado a la producción de género.

### 1.1. Los cines nórdicos como *small cinemas*

A pesar de tratarse de industrias disímiles, podemos agrupar los cines nórdicos bajo el paraguas de lo que Mette Hjort y Duncan Petrie (2007) denominaron *small cinemas* para buscar un acomodo intermedio entre los cines nacionales —de los que hablaremos en la estela de la crisis del Estado-nación desde mediados

del siglo XX—, el cine europeo —que suele asociarse al cine de autor desde la misma época—, y la designación de *World cinema* —un saco impreciso que aglutina obras, cineastas y cinematografías muy diversas. El concepto *small cinemas* designa un conjunto de cinematografías catalogadas en función de una serie de elementos de corte demográfico, lingüístico y político, así como del volumen de producción de sus industrias audiovisuales. Al teorizar este concepto, Hjort y Petrie (2007) buscaban además “identificar aquellos factores debilitadores que se ponen al nivel de dinámicas de poder cuestionables; señalar las estrategias que aseguran acceso, visibilidad y participación; y transformar esas estrategias, a través del análisis, en recursos culturales que puedan ser apropiados y adaptados a otras circunstancias” (p. 7).

En este sentido, Hjort emplea el ejemplo de Dinamarca como un modelo de cine pequeño en tanto permite identificar una serie de premisas que podrían ser exportables a otras cinematografías. Así, la autora enumera estas propuestas como un conjunto de factores que han conducido al éxito a esta cinematografía:

Diversidad en la expresión cinematográfica, asegurar una más que respetable cuota de pantalla, ganar numerosos premios en el circuito internacional de festivales, conseguir alguna medida de distribución internacional, atraer financiación de varios sectores públicos y privados a niveles nacional, supranacional e internacional, y proporcionar una plataforma para actores, directores, directores de fotografía y otros profesionales para generar oportunidades de producción dentro y fuera de la industria nacional de un modo regular, que permita desarrollar capacidades que se mantengan y desarrollen en el tiempo (Hjort, 2007, p. 26).

Mientras enuncia estas necesarias condiciones, Hjort advierte de los peligros de la supervivencia de un cine pequeño en un mercado global y de competitividad creciente en términos culturales y artísticos. En este sentido, la preeminencia de objetivos económicos puede imponer condiciones a la libertad creativa y a la experimentación que no busca rendimiento económico. Los planes para la necesaria internacionalización pueden debilitar la presencia de elementos identitarios en las películas privilegiando dos estrategias alternativas: por una parte, la presencia en las historias de elementos universales y, al mismo tiempo, y de forma no contradictoria, la introducción de ciertas notas de “color local” que pueden incurrir en una tendencia a la autoexotización (Figuerola, 2001; Elsaesser, 2015). Como una suerte de profecía autocumplida, una importante parte de la producción de los países nórdicos se ha ido acomodando en esta tendencia que garantiza una visibilidad internacional al presentar una cierta línea de continuidad en líneas temáticas y géneros.

En cualquier caso, las condiciones de Hjort aseguran viabilidad (económica, productiva, cultural) y visibilidad (tanto en el mercado nacional como en el transnacional) articuladas en función de dos elementos nucleares que estructuran este trabajo: el desarrollo de políticas audiovisuales y el liderazgo artístico de los ya mencionados *role models*. Desde el punto de vista del análisis sistémico, con todas las prudencias necesarias en su aplicación a un medio tan complejo como el cinematográfico, podríamos poner en relación la viabilidad y visibilidad de las películas con los conceptos de *capital simbólico* y *autonomía del campo* desarrollados por Pierre Bourdieu (2004) para el campo literario. En este sentido, el

capital simbólico del cine nacional actuaría como un elemento legitimador para la visibilidad, al tiempo que la diversidad de la expresión cinematográfica podría ponerse en relación con la autonomía del campo, entendida esta como el estado ideal de independencia del campo de producción artístico. En línea con la advertencia de Hjort sobre una tendencia a la búsqueda de rendimiento económico, Bourdieu advierte que el éxito entendido en términos económicos supone una limitación de la autonomía. Así, tal y como explica Antón Figueroa (2001), “la valoración positiva del beneficio económico obtenido [...] es precisamente un síntoma de la falta de autonomía del campo cultural, que está preocupado por la normalización política” (p. 118). En lo que respecta a la autonomía, si esta pudiese alcanzarse sin la interferencia de la dimensión económica, garantizaría, como apunta Xoán González Millán (1996), “la delimitación de su especificidad discursiva, la eficacia de su legitimización nacional y la consolidación de su articulación como objeto de investigación y educación” (p. 17).

En los últimos años, como veremos, el discurso de la legitimización se ha desplazado del ámbito nacional al transnacional, y la recepción crítica y de público dentro del Estado-nación ha perdido fuerza en relación a otras instancias internacionales como son, principalmente, los festivales de cine. La etiqueta *cine nacional* como parte del proceso de producción de capital simbólico está siendo progresivamente sustituida por la de *cine transnacional* en el cambiante escenario global y se ve refrendada por las políticas estatales. Al tiempo, el cine como objeto de análisis también ha visto en la recepción académica el mismo proceso de desterritorialización —o mejor diríamos de reterritorialización—, que se produce en la producción y distribución de los filmes.

Estos procesos políticos y económicos, así como las políticas audiovisuales desarrolladas en los últimos años, afectan de modo directo a la visibilidad de los autores y a la conformación de nuevas estrategias de visibilización. En las siguientes páginas analizaremos las políticas desarrolladas en la última década por las instituciones dedicadas al cine de los distintos países nórdicos, así como por el Nordisk Film & TV Fond (NFTVF), una institución transnacional que financia y promociona el cine de esta área geopolítica, y los distintos posicionamientos que los *role models* de cada cinematografía han adoptado para desarrollar su obra en el cambiante escenario de la industria audiovisual.

## 2. De la identificación nación-autor a la designación transnacional

Existe un acuerdo general en la bibliografía reciente sobre cine(s) nórdico(s) en asociar los proyectos de cines nacionales a figuras destacadas de su historia fílmica (Gustafsson & Kääpä, 2015; Nestingen & Elkington, 2005); Soila, Söderbergh & Iversen, 2001; Bondebjerg & Redvall, 2013; Nestingen, 2007) particularmente, y de modo contradictorio, pues se trata de autores con más pregnancia internacional que nacional (Soila, Söderbergh & Iversen, 1998). Así, y especialmente Carl T. Dreyer, como representante del cine danés, e Ingmar Bergman, del sueco, son las figuras que crean una filiación directa entre el concepto de autor —en género masculino— y el de nación cinematográfica cuando se presentan como excepciones del paradigma de cada uno de estos cines nacionales (Soila,

Söderbergh & Iversen, 1998). Schepelern (2010) incide explícitamente en que ambos autores, “figuras magníficas pero excéntricas se convirtieron en *role models* naturales para jóvenes y ambiciosos cineastas, así como en figuras de autoridad contra las que rebelarse” (p. 90). Esa noción de excentricidad, tomada en su literalidad, abunda en la idea de que la obra de estos autores difiere sustancialmente del cine popular que era del gusto de cada nación en la época.

La literatura académica reciente revisa la equiparación de autoría y cine nacional como una “narrativa histórica” (Nestingen & Elkington, 2005, p. 10) que está siendo progresivamente sustituida por otras que incorporan otras lecturas relacionadas con el espacio transnacional nórdico y la existencia de formas fílmicas ajenas al canon autoral. Tal y como defienden Tommy Gustafsson y Pietari Kääpä (2015), este relato estrictamente nacional y restringido está “claramente mutando al tiempo que la situación contemporánea parece caracterizarse más por contribuciones nórdicas a la cultura popular en lugar de a un marco más tradicional de relevancia experimental y artística” (p. 1). El análisis de la industria cinematográfica y sus obras experimenta la misma transformación en la medida en que “críticos y académicos evitan cada vez más las distinciones entre alta y baja cultura que con anterioridad producía autores nacionales y cánones cinematográficos nacionales [...]” (Nestingen & Elkington, 2005, p.2) e incorpora elementos como el mercado global, la idea de un espacio nórdico transnacional —opuesto al análisis caso por caso de cada Estado-nación— y la posibilidad de no analizar las obras fílmicas desde la perspectiva del genio creador.

### *2.1. El cambio del cine de autor a la película de festival en las políticas audiovisuales*

Alrededor de la década de 1960, y de modo prácticamente simultáneo, las nuevas olas europeas contribuyen al desarrollo de la política de autores (de Baecque, 2003) y los Estados comienzan a desarrollar sus políticas cinematográficas con la aprobación de leyes de protección e incentivos de la producción, al tiempo que se crean las primeras filmotecas e instituciones cinematográficas. El Norsk film-institutt fue la primera de estas instituciones al fundarse en 1955 para organizar las políticas noruegas. Le siguieron el Svenska Filminstitutet en Suecia, en 1963, y el Suomen Elokuvasäätiö en Finlandia, en 1969, y, ya en décadas posteriores, el danés Det Danske Filminstitut, concretamente en 1972, mientras que el más reciente, el Kvikmyndamiðstöð Íslands, lo hace en Islandia con un poco más de retraso, en 1979. Se trata, por obvias razones de orden socioeconómico, de la cinematografía más pequeña y periférica.

Tal y como defienden algunos de los autores citados (Bondenberg & Redvall, 2013; Gustafsson & Kääpä, 2015), en los años 60 y 70 del siglo XX las instituciones cinematográficas contribuyen al desarrollo de esa *narrativa histórica* que equipara autoría y cine nacional, promoviendo la producción de obras de corte artístico, pero las políticas van progresivamente transformándose de la mano de los cambios en los mercados y en el ámbito de la recepción, que tiende a un consumo cada vez más global. Así, “este tipo de políticas de cine nacional persistió hasta finales de la década de 1980 en el caso de Suecia, Noruega, Dinamarca y

Finlandia, pues Islandia solo desarrolló su industria nacional a finales de los años 80. Fueron produciéndose cambios a medida que estas organizaciones políticas adoptaron una visión más indulgente con la producción comercial” (Gustafsson & Kääpä, 2015, p. 4). Se produce, de este modo, un giro hacia posiciones de corte más economicista que, en cierto modo, intentan contrarrestar el peso que la cinematografía hollywoodiense tenía —y sigue teniendo— en las carteleras europeas. Así, junto con un sistema de protección del cine nacional, comienza a promoverse la producción de películas más populares, más taquilleras. En la década siguiente se empieza a consolidar en los países nórdicos una producción de género (Gustafsson & Kääpä, 2015) que da un paso decisivo a partir del año 2000, cuando se convierte en el cine de consumo masivo y los países nórdicos comienzan a tejer lazos de coproducción transnacionales estables. En este contexto surgen también obras denominadas *Nordspottation* que se crean en los márgenes de lo nacional, al no formar parte del sistema de ayudas, pero que se configuran como “un fenómeno transnacional que opera en el punto de contacto entre patrones culturales globales y estrategias de política cultural más localizadas” (Gustafsson & Kääpä 2021, p. 261).

No es casual, en este escenario, que en 1990 el Consejo de Ministros Nórdico<sup>1</sup>, junto con 22 socios de agencias nacionales y servicios de medios públicos y privados, cree el Nordisk Film & TV Fond (NFTVF), un organismo dedicado a financiar y a visibilizar el cine nórdico a través de herramientas como el Nordic Council Film Prize. El NFTVF es un instrumento absolutamente transnacional que hará más efectiva una “tradición de colaboración” (Bondebjerg & Redvall, 2013, p. 127) y una “cultura de la reciprocidad en el corazón de la cultura fílmica nórdica —esto es, la vitalidad de un flujo multidireccional con influencias internacionales hacia y desde la región nórdica” (Kääpä, 2015, p. 259).

Un análisis de los informes anuales del NFTVF desde 2013 a 2020 hace evidentes las tendencias que, siguiendo con las aportaciones de la literatura académica reciente, procura esclarecer este trabajo: de una parte, un camino hacia lo transnacional, tanto en producción como proyección, y, de otra, una evolución hacia un cine más comercial. Una tercera tendencia tiene que ver con el medio televisivo: el éxito de las series nórdicas, muchas de ellas coproducciones, es un factor que hay tener en cuenta en la proyección de lo nórdico, vendido como una etiqueta que no discrimina por formas audiovisuales.

La idea de un cine más comercial y, sobre todo, viable en circuitos internacionales, se explicita en el informe de 2013, en el que se establece como una nueva prioridad el “financiar con cantidades superiores proyectos individuales con una alta calidad y potencial de distribución” (Nordisk Film & TV Fond, 2014). Esta operación casa perfectamente con la expansión en el mercado internacional de la fórmula que Thomas Elsaesser (2015) denominara “película de festival”. Si bien el circuito internacional de festivales ha abierto:

---

<sup>1</sup> El Consejo de Ministros Nórdico es una institución puesta en marcha en 1971 por Finlandia, Suecia, Noruega, Dinamarca e Islandia que tiene como objetivo la cooperación transnacional para hacer de la región nórdica un espacio sostenible. Groenlandia, las Islas Faroe y las Åland tienen también representación en el Consejo (Nordic Co-operation, s/d).

nuevas oportunidades para cineastas de países tradicionalmente ‘pequeños’, al ‘igualar el terreno de juego’ [...] la otra cara de la moneda de esa tendencia es que en el momento actual existe un tipo genérico de ‘película de festival’, más definida por su temática y asunto que por su nacionalidad o director (Elsaesser, 2015, p.190).

La inclusión de la dimensión transnacional de las producciones va en consonancia con esta posible pérdida de identidad o, más bien, la creación de nuevas etiquetas, particularmente la de *Cine Nórdico*.

Desde 2017, el Nordisk Film & TV Fond menciona explícitamente tanto la idea del mercado y modelo de producción transnacional como la de un desarrollo de la etiqueta *Cine Nórdico* que va progresivamente sustituyendo a la de los cines nacionales. En este sentido, el director ejecutivo del NFTVF en 2018, Petri Kempinen, sostenía que:

los largometrajes parecen tener algunos problemas de identidad. Por esto entiendo que algunos de ellos siguen siendo muy nacionales. Especialmente los denominados ‘filmes medianos’ están sufriendo para alcanzar su audiencia. Enfocamos nuestra financiación en distribución precisamente para esos proyectos, para asegurar la difusión cultural de los filmes nórdicos en la región (Kemppinen, en Nordisk Film und TV Fond, 2018).

En el informe del mismo año, el NFTVF defendía la necesidad de apoyar la “marca nórdica en el mercado global” (Nordisk Film & TV Fond, 2018).

Al tiempo que la marca transnacional se está convirtiendo en la narrativa contemporánea, la financiación ha evolucionado desde el ya mencionado apoyo financiero de proyectos más grandes a la inclusión de dos nuevos parámetros: la financiación de cine de género y de ficción televisiva. Por una parte, el NFTVF lanza en esta década la línea de financiación Nordic Genre Boost, una iniciativa “creada para poner un foco específico en los filmes de género cuyo *target* son las audiencias jóvenes” (Nordisk Film & TV Fond, 2015). Esta política no es, sin embargo, nueva, ya que “a inicios de los 2000 las producciones de género de varios tipos se volvieron *mainstream* en todos los países nórdicos” (Gustafsson & Käätä, 2015, p. 4). En la última década, cine de acción, terror o ciencia ficción producido en los países nórdicos ha traspasado sus fronteras gracias a estos programas de apoyo de las agencias nacionales y transnacionales. Resulta interesante que esta producción de género tenga distintas lecturas en los países de origen y en el mercado global. Si bien películas como la comedia noruega *Elling* (Petter Naess, 2001) se vendió como cine de género en el mercado nacional, “se transformó en un filme artístico cuando dejó la esfera nacional noruega” (Gustafsson & Käätä, 2015, p.7).

La segunda transformación relevante en las políticas audiovisuales conjuntas de los países nórdicos tiene que ver con la importancia creciente de la ficción televisiva. El éxito de series transnacionales como *Forbrydelsen* (Søren Sveistrup, 2007-2012), con producción danesa, sueca, noruega y alemana, y *Bron/Broen* (Hans Rosenfeldt, 2011-2015), serie danesa, sueca y alemana, abrieron las puertas del audiovisual nórdico a las plataformas de VoD. Aprovechando la marca preexistente de novela negra nórdica, el éxito de las series sobre crímenes, el reverso ficcionado de la sociedad del bienestar, generó una sub-

etiqueta, el *Nordic Noir*. El NFTVF indica en 2017 que “ha incrementado su atención a la ficción televisiva” (Nordisk Film & TV Fond, 2017), aunque esto no suponga una disminución de la inversión en cine. Si el cine de género y de corte más comercial eludían la idea de autoría, la producción televisiva lo hace aún más y, tal como veíamos con la “película de festival”, temas y asuntos son los elementos más relevantes a la hora de posicionar las producciones en el mercado global.

Aunque los informes de cada uno de los Estados nórdicos son, en general, más escuetos y estadísticos, ratifican algunas de las posiciones del NFTVF. Tal y como menciona el informe del Svenska Filminstitutet correspondiente al año 2010, en palabras de su director ejecutivo Bengt Toll, desde 2007 la política nacional busca financiar menos proyectos pero que estos alcancen una mayor dotación presupuestaria. Así,

el antiguo enfoque —una financiación para distribución demasiado amplia para muchos filmes— implicaba que virtualmente todos los filmes estaban infradotados, lo que se hacía evidente en la calidad. El reverso de esta política es que, en la actualidad, menos filmes reciben financiamiento a la producción por parte de los comisarios que hace apenas unos años, pero los proyectos que reciben apoyo tienen un mayor potencial a la hora de alcanzar calidad y llegar a la audiencia (Toll en Svenska Filminstitutet, 2010).

Cinco años más tarde, la institución sueca se hace eco del éxito internacional del audiovisual nórdico y lo atribuye a una producción fácilmente exportable: “Las películas nórdicas y las series televisivas se han posicionado en un lugar central en la cultura popular global. Una explicación de esto es el incremento de enfoques de género internacional en la producción audiovisual nórdica” (Svenska Filminstitutet, 2015). Además, se reconoce de forma explícita un cambio cultural desde el cine a la ficción televisiva (Svenska Filminstitutet, 2014) que afecta a la propia industria pues

con talentos moviéndose desde el cine a las series de televisión, la financiación del largometraje como modelo de negocio se ha debilitado. El descenso de la venta de DVD combinado con una mayor competición por el espacio en los cines ha causado que muchas empresas productoras hayan desviado la atención del largometraje a las series (Svenska Filminstitutet, 2015).

Esta misma percepción se extrae de los informes del Norsk filminstitutt que destaca, en su informe de 2018, que “las series noruegas han crecido enormemente en popularidad, alineándose con el ascenso de los servicios de *streaming* en los últimos años. Así, no resulta sorprendente que las series tengan los presupuestos más elevados comparados con otros formatos” (Norsk filminstitutt, 2018).

Con todo, y posiblemente debido a su fuerte tradición en el cine de autor, el Svenska Filminstitutet reconoce también la importancia de la autoría como un posible atractivo para el público internacional, lo que vendría a ratificar la idea de que los autores funcionan mejor globalmente, impulsados por la red de festivales, que para un público nacional. Además, las adaptaciones literarias y los dramas históricos se presentan como los géneros que también viajan mejor a

carteleras extranjeras, lo que redundaría en la idea de que la exportación del cine nórdico tiene más que ver con la calidad que con lo comercial<sup>2</sup>.

Otra de las áreas en las que persiste una cierta idea relacionada con la autoría, aunque se exprese como un modo de integración de jóvenes cineastas en la industria, son los programas de promoción y financiación del talento. Desde el año 2000, el Nordisk Film & TV Fond presenta Nordic Talents, un programa transnacional en el que compiten alumnos de escuelas de cine de los cinco países nórdicos por obtener financiación para sus primeros proyectos y tener impresiones de profesionales más veteranos. Por su parte, las autoridades sueca y noruega tienen también programas para el talento, Rookie Project y New Ways, respectivamente. Este último financia “proyectos innovadores de bajo presupuesto con un alto grado de libertad creativa para los directores y los productores implicados” (Norsk filminstitutt, 2016) en la misma línea en la que Dinamarca consiguió, en la década de 1990 gracias a sus ayudas al talento, poner en el mapa a autores cuya obra presentaremos en la siguiente sección de este trabajo. Este sistema de ayudas se ha replicado en otros sistemas audiovisuales y ha demostrado su eficacia a la hora de promover nuevas olas<sup>3</sup>, que triunfan en festivales de todo el mundo.

### 3. *Role models* y estrategias de visibilidad

El talento y la creatividad, individual y colectiva, han sido mantras invocados en las políticas audiovisuales del ámbito nórdico. A pesar de la deriva hacia estrategias de marketing de carácter más global como las ya apuntadas, buena parte de ellas se alimentan de aquellas, sin duda menos planificadas, que se sustentaban en el binomio autor-cine nacional. En este sentido, Kääpä (2015) alude a que la estrategia en el mercado global refuerza las industrias culturales de las pequeñas naciones “utilizando recursos domésticos y la reputación en forma de capital cultural” (p. 246). Si los recursos domésticos provienen de las políticas audiovisuales que han financiado durante décadas, siguiendo, tal y como hemos visto, las transformaciones del mercado, *el capital cultural*<sup>4</sup>, otro término derivado de teoría del campo de Bourdieu, proviene del talento de los autores que han actuado como *role models* para las siguientes generaciones, no solo como modelos de

<sup>2</sup> La etiqueta del cine de época o, en su acepción anglosajona *costume drama*, es una marca que funciona en el cine nórdico ya desde la década de 1990 (Nestingen, Elkington, 2005) tras el éxito internacional de dos películas danesas, *Babettes gæstebud* [*El festín de Babette*] (Gabriel Axel, 1987) y *Pelle erobreren* [*Pelle el conquistador*] (Billie August, 1987). Ambas ganaron el Oscar a mejor película extranjera en años consecutivos, 1987 y 1988, respectivamente, y la Palma de Oro de Cannes en el caso de August, lo que reubicó el cine danés en el mapa y contribuyó a que las adaptaciones literarias en producciones de calidad se convirtieran en una seña de identidad del cine nórdico en la época.

<sup>3</sup> Un ejemplo paradigmático del éxito de este sistema de ayudas podemos encontrarlo en el caso de una nación sin Estado como Galicia. La introducción de ayudas al talento audiovisual, un programa que lleva funcionando desde 2007, ha sido un factor imprescindible para la creación de la etiqueta Novo Cinema Galego, un conjunto de autores cuya obra ha sido reconocida en festivales como Cannes, Rotterdam o Locarno (Pérez Pereiro, 2014).

<sup>4</sup> Quizás el término más adecuado en este contexto sería el de capital simbólico, pues el valor que genera el cine de los autores pasa de ser un simple bagaje cultural a adquirir un valor extra en el espacio social, esto es, a encarnar una serie de valores relativos a la definición del gusto nacional que sirve también como representación en la esfera internacional.

producción sino, y de forma no menor, como fuentes de inspiración y de confianza colectiva.

Al defender la pervivencia de la influencia de la autoría, no ya ligada al cine nacional sino a la potencialidad de la existencia de una economía del don, que investigadoras como Hjort (2007) relacionan directamente con la obra de autores como Lars von Trier, sería del todo incoherente no defender la singularidad de cada una de estas carreras. Sin embargo, las trayectorias internacionales de muchos de estos autores, iniciadas en un primer éxodo nórdico a Hollywood en las décadas de 1920 y 1930, permiten trazar una suerte de estrategias comunes que pueden resumirse en tres posiciones: una migración, más o menos exitosa, al cine comercial de corte hollywoodiense; una resistencia en modelos experimentales o de vanguardia, que será analizada siguiendo la evolución de algunos autores asociados al movimiento Dogma95; y, finalmente, una posición que, siguiendo a Nestigen (2007), podría calificarse de contranacional, al presentar posiciones que desafían el paradigma del cine nacional popular.

### 3.1. *El camino a Hollywood*

Desde pioneros en la industria americana como el finlandés Mauritz Stiller o el sueco Victor Sjöström, muchos autores nórdicos han participado, la mayoría con billete de regreso, en el modelo estandarizado de Hollywood. A partir de la década de 1990 se produce un trasvase más frecuente de directores que, tras uno o varios éxitos internacionales, son contratados por las *majors* americanas. Arne Lunde (2015) establece dentro de este conjunto de autores nórdicos que se acercan a Hollywood tres categorías según su grado de implicación dentro de este modelo productivo. Así, “el primer grupo está constituido por directores nórdicos [...] que han asimilado un modelo de cine popular de género sin complicaciones. El segundo grupo [...] ha tomado una posición menos flexible y más resistente con respecto a los géneros del cine de Hollywood. Los miembros del tercer grupo [...] han realizado un único filme con financiación hollywoodiense, habitualmente bajo circunstancias artísticas comprometidas” (Lunde, 2015, p. 233).

Una de las figuras más prominentes de este segundo éxodo a Hollywood es el danés Billie August quien, tras ganar el Oscar con *Pelle erobreren* [Pele el conquistador] (1987), se convirtió en uno de los directores nórdicos con más presencia internacional. Su internacionalización —término que en la actualidad sería sin duda transnacionalización— no solo se traduce a equipos de trabajo o financiación con procedencia cada vez más variada, sino a lo que el mismo August denomina una “expresión nórdica” (Hjort & Bondebjerg, 2001) para referirse a ciertos elementos comunes que se traducen, en términos de producción, en coproducciones entre países nórdicos. Ya entonces, y con el giro hacia un tipo de cine más comercial en marcha, “incluso en filmes pensados únicamente para mercados nacionales, la adopción de fórmulas de Hollywood es aparentemente una estrategia competitiva” (Nestigen & Elkington, 2005, p. 7). Así, películas de “trasfondo histórico, narrativas épicas y contextos míticos” (Hjort & Bondebjerg, 2003, p. 180) abren las puertas del mercado internacional a un autor cuya marca de identidad serán adaptaciones literarias, como su película más hollywoodiense,

*The house of the spirits* [*La casa de los espíritus*] (1993), adaptación de la novela de Isabel Allende; *Jerusalem* (1996), basada en una novela de la sueca Selma Lagerlöf; la obra de memorias de Ingmar Bergman *Den goda viljan* [*Las mejores intenciones*] (1992), o la más reciente *Pagten* [*The pact*]<sup>5</sup> (2021), en este caso las memorias de Thorkild Bjørnvig sobre su amistad con la escritora danesa Karen Blixen.

Desde un tipo de obra radicalmente distinta, el también danés Nicholas Winding Refn adoptará la posición de resistencia del segundo tipo de autores enunciada por Lunde (2015), a pesar de ser uno de los directores nórdicos que ha trabajado de forma más intensa dentro de Hollywood, esto es, con financiación y equipo artístico y técnico americano. En su obra se produce, además, el corte más radical entre la producción nacional, realizada en Dinamarca, y la producida posteriormente con capital norteamericano. Si bien buena parte de sus filmes pueden ubicarse dentro de lo que podríamos denominar un *noir* contemporáneo, sus primeras obras, los thrillers *Pusher* (1996) y *Bleeder* [*Fuera de sí*] (1999), así como sus secuelas *Pusher II* (2004) y *Pusher III* (2005) presentan “un naturalismo estilizado pero realista, una autenticidad de alto voltaje localizada en las calles malas de la capital danesa” (Lunde, 2015, p. 238). Este *noir* se convierte en sus filmes americanos en un conjunto de “películas de género con cualidades comerciales y convertidas en una ficción de flujo de conciencia ligada al mundo psicológico fantástico del personaje principal” (Lunde, 2015, p. 238). El salto a Hollywood con *Drive* (2011) representa bien esa transformación manierista de su cine posterior. Winding Refn abrazaba en este filme, premiado con la Palma de Oro en el Festival de Cannes, un estilo propio que se mantiene en sus producciones cinematográficas posteriores, que han tenido una peor recepción crítica, y en la miniserie de televisión para la plataforma Amazon Prime Video *Too old to die young* (2019) creada con el dibujante de cómics Ed Brubaker. Las adaptaciones de la obra de Winding Refn a un gusto transnacional, y su paso del cine a la televisión, escenifican la pérdida de la identidad nacional en el cine nórdico y, en este caso de forma singular, la pervivencia de la marca autoral que, al contrario de otros contemporáneos, presenta una “postura oposicional e independiente” (Lunde, 2015 p. 239).

### 3.2. Auge y declive de Dogma95

Un proceso similar puede observarse en la evolución de algunos de los autores más destacados del movimiento Dogma95, una de las pocas vanguardias cinematográficas genuinas del fin de siglo XX. El voto de castidad de sus componentes, comprometidos con una forma fílmica descrita en el manifiesto que Lars von Trier y Thomas Vintenberg presentaron con el nombre Dogma95, implicaba una aproximación a la realidad que rechazaba de forma rotunda cualquier elemento artificial en la puesta en escena, en una suerte de *cinéma vérité* que expidió certificados a cineastas de todo el mundo a lo largo de los siguientes diez años. Bajo los preceptos de esta orden profana se producen en 1998 las primeras películas

<sup>5</sup> Incluimos el título oficial en inglés pues, en el momento de la redacción de este trabajo, la película no tiene todavía su traducción al español.

con el sello Dogma, *Festen* [La celebración], de Thomas Vintenber, y *Idioterne* [Los idiotas], de Lars von Trier. Este modelo de bajo presupuesto y rechazo de lo comercial va de la mano de una política audiovisual que, por vez primera, se orienta a autores particulares y sin necesidad de retorno. De estas ayudas al talento será beneficiario von Trier (el “von” una *boutade* con voluntad provocadora) que con *Forbrydelsens element* [El elemento del crimen] (1984) muestra en Cannes la vitalidad de los jóvenes autores daneses. Si bien von Trier consideraba que las ayudas públicas limitaban su libertad creativa<sup>6</sup>, no se acogió a lo que Hjort (2010) denominó una “estrategia de salida”, es decir, su cine, en producciones posteriores a Dogma95, de corte comercial y de grandes presupuestos para la escala del cine europeo, mantuvo un retorno constante hacia Dinamarca como cine pequeño (Hjort, 2010). Así, la creación de la productora Zentropa, fundada por el productor de *Europe* [Europa] (von Trier, 1992) Peter Aalbaek Jensen y por el propio Lars von Trier, forma parte de esa idea de un retorno creativo y económico desde el éxito, creando un modelo que se ha extendido a través de sucursales de la productora en otros países europeos. En las primeras décadas de su actividad, von Trier se refería tanto en entrevistas como en sus obras audiovisuales al hecho de ser danés y, preguntado por su egocentrismo, se declaraba “danocéntrico” (Rose, 2003). Es posible que, tras sus declaraciones en Cannes en 2011<sup>7</sup>, su filiación nacional haya sido problematizada y pueda encajar dentro de un contracine nacional, categoría que será objeto del siguiente epígrafe de este trabajo.

Otros de los autores que iniciaron su carrera bajo los parámetros del movimiento Dogma95 son Thomas Vintenber y Susanne Bier. La trayectoria de ambos se caracteriza por un paso progresivo de lo experimental hacia un cine más estandarizado, pero que sigue capitalizando la idea de autoría. De este modo, desde películas como la ya mencionada *Festen* o la obra que le dio a Bier su primer certificado Dogma, *Elsker dig for evigt* [A corazón abierto] (2002), ambos directores han ido internacionalizando más sus producciones y elevado sus presupuestos. En 2010, Bier estrena *Hævnen* [En un mundo mejor] una coproducción danesa-sueca que encarna a la perfección los valores de la “película de festival”: su contenido humanista y la exploración de un tema complejo como la violencia adolescente le valieron una amplia circulación por festivales y la obtención del Oscar y el Globo de Oro a la mejor película de habla no inglesa en 2011. El filme presenta además una “visión global, combinando localizaciones entre un campo de refugiados en un Sudán infernal controlado por señores de la guerra y la violencia y *bullying* bajo la superficie en un pueblo pequeño y tranquilo de Dinamarca” (Lunde, 2015, p. 237). La exploración de conflictos

<sup>6</sup> El propio autor defendía en una entrevista con Lars Schwander (2003) que “los mandamases son primero y sobre todo muy maleducados, pero, más allá de eso, impiden la creatividad al estar simplemente en contra del arte. Y esta es la razón por la que los considero primariamente empresarios: ilas cosas solo pueden ir a mejor! Prefiero empresarios a moralistas. Uno de nuestros enfoques a *Forbrydelsens element* era que tenía que ser comercial, sin duda. Esto no es un hobby. Pero, además de eso, espero que sea mucho más...” (en Lumholdt, 2003, p. 15).

<sup>7</sup> En la rueda de prensa de presentación de su película *Melancholia*, von Trier declaró sentir cierta simpatía por Hitler y fue posteriormente declarado persona non grata por el festival. Siete años más tarde, el director volvía a Cannes con la presentación fuera de concurso de *The house that Jack built* [La casa de Jack]. Esta actitud ambivalente por parte del festival revela que, a pesar de las nuevas etiquetas de marketing, sigue existiendo una fuerte dependencia de los autores como atractivos para la visibilización de eventos.

contemporáneos está también en el origen de otra cinta paradigmática de Thomas Vinterberg, *Jagten [La caza]* (2012). Producida por Zentropa, la película, con una factura técnica muy distante de las primeras obras de Vinterberg, presenta el conflicto alrededor de una denuncia falsa de abuso a una menor, una temática que funciona también dentro del marco de filmes pensados para una gran circulación internacional. Estos filmes, a pesar de generar preguntas en el espectador y presentar una indudable calidad filmica con la preservación de un estilo Dogma depurado, no permiten una fácil identificación de marcas autorales, en la medida en que identificamos su autoría por las temáticas exploradas, pero no en base a elementos de estilo, que los hacían más reconocibles en sus producciones tempranas realizadas bajo el paraguas de Dogma95. La búsqueda en este caso de un estilo transnacional diluye en cierta medida elementos que permitirían, en el caso de otros autores, un reconocimiento inequívoco de sus marcas de identidad. Así, a pesar de que tanto Vinterberg como Bier mantengan una postura oposicional con respecto a los estándares hollywoodienses (Lunde, 2015), parte de su otrora fuerza autoral pierde potencia en función de la búsqueda en sus producciones de una serie de elementos transnacionales que facilitan su entrada en el circuito de festivales y de premios internacionales.

### 3.3. *Un cine contra el cine nacional*

El reconocimiento de un estilo, de una serie de trazos autorales, es sin duda una tarea fácil en el caso del finlandés Aki Kaurismäki. Este estilo se ve reflejado no solo en sus personajes, una galería de gente solitaria, derrotados del sistema que vagan en los márgenes del capitalismo en la búsqueda de un humanismo pasado de moda (von Bagh, 2000a), sino por una persistente puesta en escena, elección de historias de solidaridad obrera y ética en un sentido marcadamente político. Autores como Nestingen (2007) defienden que el cine de Kaurismäki se caracteriza por su carácter “contestatario” al rechazar una filiación con los valores que encarnan tanto Finlandia como proyecto nacional como los valores que representa su cine nacional. Nestingen explica, en este sentido, que el autor aprovecha buena parte de sus manifestaciones públicas, hechas al hilo de presentaciones de películas o presencia en festivales, para mostrar una actitud cuando menos crítica con respecto al cine nacional finlandés, aunque ha demostrado especial sensibilidad con los proyectos emancipatorios de otras cinematografías nacionales.

Además de no identificarse con los elementos que constituyen el valor de un cine nacional popular, Kaurismäki rechaza la idea de reflejar en imágenes una Finlandia turística (o, mejor dicho, turistificada) de “azules lagos lapones, nieve blanca y renos” (Carrera, 2011, p. 80) y construye en sus películas un escenario a medio camino entre la ciudad y el campo (von Bagh, 2000a) lejos del ideal de sociedad tecnológica representado por Nokia. Kaurismäki conoce por experiencia propia la Finlandia reflejada en su “Trilogía proletaria” lugares como las salas de baile, “dolorosamente familiares para todos los finlandeses, [...] muestran una experiencia compartida en la búsqueda de la felicidad. Las emociones son

siempre las mismas: melancolía, trágicamente insatisfecha, curiosamente imaginaria” (von Vagh, 2000b, pp. 80-81).

Esta es una Finlandia que, en cierta medida, tiene algo que ver con la crisis del estado de bienestar, con la mostración de sus grietas, que también intentan retratar autores como Vintenberg o Bier, pero el proyecto de Kaurismäki se radicaliza al presentar su particular *Internacional* cinematográfica. Lejos de las estrategias de transnacionalización de otros cineastas nórdicos como los mencionados, el director extiende su proyecto a otros lugares, identificados ya no de forma nacional sino local como *Le Havre* (2011) o, en su pieza para el filme colectivo *Centro histórico* (VVAA, 2012) localizado en Guimarães, manteniendo en estas localizaciones las señas de identidad de su singular puesta en escena. Es precisamente cerca de esta ciudad portuguesa donde Kaurismäki fija su residencia para hacer películas y producir su propio vino en un proyecto vital alejado del imperativo del éxito que propician las agencias audiovisuales nacionales y transnacionales y traspasado por una identificación con la clase obrera que parece haber desaparecido en la representación del presente de buena parte de las obras de autores aquí mencionados. Para Nestingen, en definitiva, “el cine contestatario de Kaurismäki se resiste a las categorizaciones en términos de nación y autoría al crear un conflicto de códigos que no se acomodan a las expectativas asociadas con estas categorías. Estos múltiples niveles de conflicto y contradicción son, de hecho, lo que hace el cine de Kaurismäki fascinante e interesante para los investigadores” (Nestingén, 2007).

#### 4. Conclusiones

En este trabajo hemos analizado las políticas audiovisuales de los países nórdicos con la intención de trazar las transformaciones en la forma de presentar sus cines en los mercados internacionales, desde los cines nacionales, asociados a la figura del autor, a una etiqueta transnacional, más centrada en temas y motivos nórdicos. A pesar del debilitamiento tanto de la idea del Estado-nación como del autor como la forma de identificar las producciones, “al poner atención a las múltiples significaciones de la autoría y del cine nacional, podremos desentrañar la transformación del cine nórdico desde la década de 1980 de forma más completa” (Nestingén, 2007). Las políticas audiovisuales y la visibilidad de autores nacionales siguen funcionando como vasos comunicantes en la medida en que el apoyo público puede incentivar el talento, como así hacen los países nórdicos a través de programas específicos, y el éxito de uno o varios autores puede animar a las instituciones a generar nuevos modos de financiación y apoyo para el cine que está por venir.

Así, la idea del autor sigue siendo un poderoso motor de confianza necesario para los talentos que siguen la estela de determinadas figuras cuyo cine ha creado un impacto, sobre todo, en el contexto internacional. Estas figuras, como hemos visto a lo largo de este trabajo, han desarrollado diversas estrategias para realizar sus filmes después de un primer éxito con cierta resonancia en los circuitos de festivales y las carteleras. Así, algunos como Billie August, desde la década de 1990, Nicholas Winding Refn, ya en la primera década del presente siglo, han

seguido lo que Hjort denominaba una estrategia de salida, al comenzar a realizar sus filmes a escala Hollywood; otros, como el caso de Lars von Trier, Susanne Bier o Thomas Vinterberg, han transitado desde las fórmulas experimentales de Dogma95 hasta fórmulas más estandarizadas pero casi siempre producidas desde el espacio nórdico; y, finalmente, casos singulares como el de Aki Kaurismäki presentan una estrategia que cuestiona tanto los valores asociados a la nación como el cine nacional y asocia sus producciones a una posición contestataria, basada en valores como la defensa de los desfavorecidos en el capitalismo avanzado y el gusto por producciones pequeñas, en las que la dimensión local adquiere protagonismo.

La deriva hacia estrategias de branding en las que temas y géneros configuran etiquetas de posicionamiento en los mercados internacionales, como la idea del *Nordic Noir* recogida en este trabajo, parecen haber dejado atrás el culto a las singularidades que propiciaba la política de autores, pero, en cierta medida, siguen haciendo uso del capital cultural que proporciona el cine pretérito. Con todo, los *role models* han de diversificarse para abarcar todo tipo de expresiones artísticas que inspiren el trabajo de los cineastas del futuro.

## Referencias bibliográficas

- de Baecque, A. (comp.) (2003). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Paidós.
- von Bagh, P. (2000a). A comédia dos vencidos. En P. von Bagh (Ed.), *Aki Kaurismäki* (pp. 13-36) Cinemateca Portuguesa.
- von Bagh, P. (2000b). Nascimento de um cineasta. En P. von Bagh (Ed.), *Aki Kaurismäki* (pp. 73-87) Cinemateca Portuguesa.
- Bondenberg, I.; Redvall, E. N. (2013). Transnational Scandinavia? Scandinavian film culture in a European and global context. En M. Palacio y J. Türschmann (Eds.), *Transnational cinema in Europe* (pp. 127-146). LIT Verlag Münster.
- Bourdieu, P. (2004). *O campo literario*. Laiovento.
- Carrera, P. (2012). *Aki Kaurismäki*. Cátedra.
- Elsaesser, T. (2002). *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca Journal of Communication*, (11). <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13440>
- Figueroa, A. (2001). *Nación, literatura, identidade: comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Xerais.
- González-Millán, X. (1996). *A narrativa galega actual (1975-1984). Unha historia social*. Xerais.
- Gustafsson, T. & Kääpä, P. (2015). *Nordic genre film. Small nation film cultures in the global marketplace*. Edinburgh University Press.

- Gustafsson, T. & Kääpä, P. (2021). *The politics of Nordsploitation*. Bloomsbury.
- Hjort, M. & Bondebjerg, I. (2001). *The Danish directors: dialogues on a contemporary national cinema*. Intellect Press.
- Hjort, M. & Petrie, D. (Eds.) (2007). *The cinema of small nations*. Edinburgh University Press.
- Hjort, M. (2007). Denmark. En M. Hjort y D. Petrie (Eds.), *The cinema of small nations*. Edinburgh University Press.
- Hjort, M. (2010). On the plurality of cinematic translationalism. En N. Durovicová & K. E. Newman (Eds.), *World cinemas, transnational perspectives* (pp. 22-33). Routledge.
- Kääpä, P. (2015). A culture of reciprocity: the politics of cultural exchange in contemporary Nordic genre film. En T. Gustafsson & P. Kääpä (Eds.), *Nordic genre film. Small nation film cultures in the global marketplace* (pp. 244-261). Edinburgh University Press.
- Lumholdt, J. (2003). *Lars von Trier: Interviews*. University Press of Mississippi.
- Lunde, A. (2015). Going Hollywood: Nordic directors in American cinema En T. Gustafsson & P. Kääpä (Eds.), *Nordic genre film. Small nation film cultures in the global marketplace* (pp. 230-243). Edinburgh University Press.
- Nestigen, A. & Elkington, T. (2005). *Transnational cinema in a global North*. Wayne University Press.
- Nestigen, A. (2007). Aki Kaurismaki and nation: the contrarian cinema. *Wider Screen*, 2.  
[http://widerscreen.fi/2007/2/print/aki\\_kaurismaki\\_and\\_nation.pdf](http://widerscreen.fi/2007/2/print/aki_kaurismaki_and_nation.pdf)
- Nordic Co-operation (2021). Welcome to Nordic Co-operation.  
<https://www.norden.org/en>
- Nordisk Film & TV Fond (2014). *Årsrapport 2014. Annual Report 2014*.  
<https://cdn.nordiskfilmogtvfond.com/assets/download/NFTF-Annual-Report-2014.pdf>
- Nordisk Film & TV Fond (2015). *Årsrapport 2015. Annual Report 2015*.  
<https://cdn.nordiskfilmogtvfond.com/assets/download/NFTF-Annual-Report-2015.pdf>
- Nordisk Film & TV Fond (2017). *Årsrapport 2017. Annual Report 2017*.  
<https://cdn.nordiskfilmogtvfond.com/assets/download/NFTVF Annual Report 2017.pdf>
- Nordisk Film & TV Fond (2018). *Årsrapport 2018. Annual Report 2018*.  
<https://cdn.nordiskfilmogtvfond.com/assets/download/NFTVF Annual Report 2018.pdf>
- Norsk filminstitutt (2016). *Facts and Figures 2016*.  
<https://www.nfi.no/eng/about-us/facts-figures>