

S

¿EXISTEN LOS CINES NACIONALES?

PIERRE SORLIN

Hablar de «cines nacionales» en Europa a finales del siglo XX no es una simple apuesta; más bien se trata de una provocación. Desde los inicios del espectáculo cinematográfico, Hollywood ha logrado establecerse sólidamente en los mercados exteriores y compite, en su propio terreno, con los estudios europeos o asiáticos. Sin embargo, hasta los años 60 se mantuvo cierto equilibrio entre las producciones locales y las importaciones americanas. Como señala Peter Lev (1), desde entonces ha tenido lugar un cambio radical. Enfrentados al desarrollo de la televisión y a la transformación de los hábitos de ocio en los Estados Unidos, los productores americanos, preocupados por renovarse, han buscado ingresos en Europa, donde movimientos cinematográficos como la *Nouvelle Vague*, los *Angry Young Men* británicos o el nuevo cine alemán marcaban el inicio de un viraje decisivo. Hollywood financió producciones euroamericanas que, más allá de las diferencias de estilo, tenían como puntos en común el uso de considerables medios técnicos, el rodaje en inglés, un reparto internacional y el contar con un realizador europeo. Basta citar *Le mépris*, *Blow-up* o *I racconti di Canterbury* para ver que la operación no fue en balde. Pero también permitió a Hollywood que reforzara su hegemonía: convenció a numerosos actores, directores y técnicos europeos de que se trabajaba mejor en los Estados Unidos y, sobre todo, estimuló a jóvenes cineastas americanos que, frente a las superproducciones de las *majors*, comenzaron a desarrollar un «cine independiente» de gran calidad. Omnipresente en las pantallas de televisión, en los grandes círculos comerciales y en las salas de arte y ensayo, la expansión americana parece haber reducido a la nada las producciones nacionales.

Y, sin embargo, la noción de cine nacional resiste con fuerza. Primeramente se hace ver en festivales, retrospectivas o en ciclos organizados por las cadenas de televisión. En Francia cada año el cine americano, inglés, italiano y español son homenajeados al menos durante una semana y el Centre Beaubourg dedica más de un mes a la India, Turquía, China e incluso a Suiza. En Alemania la tercera cadena pública de televisión, ARD 3, y la cadena privada SAT 1 emiten regularmente ciclos consagrados al cine de un país extranjero. La investigación y la enseñanza continúan dominadas por la clasificación en unidades nacionales; los programas universitarios están salpicados de estudios monográficos sobre distintos países. Tampoco las instancias políticas permanecen al margen y, antes al contrario, subrayan la vitalidad de sus cinematografías. La Unión Europea ha tomado el relevo de los distintos gobiernos europeos en las discusiones que condujeron a la ampliación de los acuerdos internacionales de comercio. Así, en 1994, defendió vigorosamente los derechos de los distintos estudios europeos y cada año, en su recuento de los productos de origen europeo, señala la modesta parte de las coproducciones (alrededor de las tres quintas partes de los films rodados en Europa) en oposición a la considerable proporción de films «nacionales». Es decir, que la idea de un cine nacional está firmemente anclada y merecería ser revisada (2).

(1) Peter Lev, *The Euro-American Cinema* (Austin, University of Texas Press, 1993).

(2) A. van Hemel, H. Mommas y C. Smithuijzen (eds.), *Trading Culture. GATT, European Cultural Politics and the Transatlantic Market* (Amsterdam, Boekman Foundation, 1996).

Si cada año aparece un impresionante número de obras que tratan la cinematografía de un país en concreto, por el contrario son muy escasos los trabajos que abordan de manera crítica la noción misma de cine nacional. Sólo haré referencia a dos reflexiones sobre este tema. La primera se debe a Philip Rosen. Comparando la obra de Kracauer sobre el cine de la República de Weimar con la de Noël Burch sobre el cine japonés (3), Rosen muestra los peligros de la utilización simplista de conceptos psicoanalíticos en la definición del carácter de una nación: el expresionismo alemán no revela un «inconsciente nacional», el cine japonés manifiesta una fuerte resistencia a los modelos de Hollywood, pero se trata de un elemento negativo que no aclara la psicología japonesa. Estas observaciones han sido sistematizadas por Michèle Lagny, quien ha puesto de relieve la fragilidad de los llamados caracteres nacionales que marcarían el cine y que, sobre todo, se emplearían de forma puramente metafórica. Se podría establecer un vínculo entre los rasgos estilísticos y los temas narrativos del film y su contexto nacional (4).

Desearía comenzar allí donde Rosen y Lagny se han detenido y, aceptando sus reservas, examinar si la noción puesta en duda no debería ser definitivamente enterrada. En sus inicios y durante al menos dos décadas, el cine fue un campo de actividad internacional: las innovaciones técnicas eran instantáneamente conocidas y empleadas en todo el mundo; los recursos narrativos, los efectos cómicos, las invenciones estilísticas eran copiadas en todas partes; realizadores, técnicos y actores viajaban para aprender y para informar de las novedades. En el mundo de antes de 1914, un mundo de libre comercio, el cine circulaba sin restricciones. La única forma de proteccionismo era la censura que, con la excusa de proteger las buenas costumbres, hipócritamente prohibía la competencia comercial venida del exterior, aunque sin ninguna pretensión de defender los productos nacionales sobre los extranjeros. Los films eran considerados como mercancías, sin estimar que sus valores culturales pudieran estar amenazados por lo que no era «nacional».

¿En qué momento se impone la idea de los cines nacionales? En el momento en que empezó a escribirse la historia del cine. La literatura sobre el cine existe desde 1897, pero durante mucho tiempo fue puramente técnica. Los pioneros del género (5), escribiendo durante la Primera Guerra Mundial o poco después, siguieron el modelo entonces dominante, a saber, el de la historia nacional, erigiendo fronteras e identificando a los «héroes». Con ocasión del centenario del cine algunos libros, en particular el de Laurent Mannoni (6), han luchado contra la leyenda de los Lumière como «inventores» del cine. Pero la sobrestimación del papel jugado por los lioneses, por lo demás semejante a la sobrevaloración de la labor realizada por Edison, es un efecto de esa clase de historia del cine que, al igual que las obras históricas de aquella época, se estructura a partir de los grandes hombres y de sus iniciativas.

El cine no fue más que una de las parcelas en las que se manifestó la explosión de *chauvinismo* y de recelo hacia los extranjeros que caracteriza a la Europa de entreguerras. El miedo a una nueva guerra y, con la crisis mundial, el temor a la competencia externa indujo a todos los países a parapetarse. Después de medio siglo de libre comercio la tarea no era sencilla y se hacía necesario buscar justificaciones. La defensa de la cultura y de los valores nacionales fue uno de los pretextos más invocados. En todos los parlamentos europeos se organizaron debates sobre el porvenir del cine. En términos que se han repetido casi sin variación durante las discusiones del GATT se denunciaba el peligro que América suponía para las tradiciones nacionales. Un aspecto particularmente significativo es el hecho de que todos los estratos sociales participaron en esta cruzada. En Alemania los sindicatos, que realizaban un considerable esfuerzo de educación por medio del cine, se mostraron tan hostiles a Hollywood como los propietarios de los estudios. Sus ataques contra el capitalismo americano disimulaban un reflejo nacionalista que compartían la derecha y la izquierda.

(3) Philip Rosen, «History, Textuality, Nation» (*Iris*, vol. II, nº 2, 1984), pp. 69-84.

(4) Michèle Lagny, *Méthode historique et histoire du cinéma* (París, Armand Colin, 1992), pp. 91-95.

(5) Robert Grau, *The History of Motion Picture* (Nueva York, Broadway Publishing, 1915); Georges Michel Coissac, *Histoire du ciné-*

matographie des origines à nos jours (París, Gauthier-Villars, 1925); Terry Ramsaye, *A Million and One Nights* (Nueva York, Simon & Schuster, 1926).

(6) Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'obscure*. *Archéologie du cinéma* (París, Nathan, 1994).



Rufufú (I soliti ignoti), Mario Monicelli, 1958.

Someramente una nación podría definirse como un espacio comercial en el interior del cual se imponen reglas de intercambio y mecanismos de equilibrio. La penosa puesta en marcha de una unión europea muestra lo difícil que es modificar estos equilibrios. Las naciones existen allí donde se circunscribe un lugar de intercambio económico. Pero la paradoja de las naciones es que no se definen sino en un clima de nacionalismo, es decir, en un contexto conflictivo como lo fue el de entreguerras, una época en la que nadie se fiaba de su vecino.

Fuera de los períodos de tensión en los que todo se convierte en pretexto para celebrar la nación, los caracteres nacionales son difíciles de comprender (al menos si no nos contentamos con vacías generalidades). En particular, resulta sorprendente constatar cuán pocas son las investigaciones emprendidas sobre la autodefinition de los cines nacionales: no sabemos cómo los italianos, los franceses o los alemanes sienten y juzgan sus respectivos «cines». La única tentativa de exploración sistemática que yo conozco es la realizada por Valeria Camporesi al explorar la visión que tienen los españoles de su cine (7). De creer los sondeos, los españoles hablan con orgullo de las producciones realizadas en la Península Ibérica. Pero en lo que se refiere a la asistencia a las salas, los filmes españoles —excepto en los años setenta— nunca han supuesto más que una quinta parte de la programación y frecuentemente están por debajo de la décima parte. La paradoja es fácil de explicar y proviene de un fallo bien conocido del método de sondeos: las personas encuestadas no dicen lo que piensan sino que ofrecen lo que creen que es la respuesta correcta, como, por ejemplo, que les gusta el cine de su país. La misma confusión se encuentra en otros casos, cuando los espectadores adulan, por principio, un cine que no conocen más que de oídas.

(7) Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles* (Madrid, Turfán, 1994).

A falta de datos estadísticos, Valeria Camporesi ha tenido que prestar atención a la prensa, donde el cine nacional es continuamente alabado sin ser jamás definido. Es español lo que habla de tradiciones y del folclore, de fandangos y corridas de toros. En numerosos críticos se añade además una fuerte insistencia en el «realismo», que se presenta contradictoriamente tanto como una visión directa, dramática y sin concesiones, como una visión dócil, sin exceso y desdramatizada. Al margen de cómo se la sazone, la palabra «realismo» es un comodín que se aplica sin importar a qué y que esconde la incapacidad para definir lo que es un cine nacional español más allá del hecho de que se haya producido en España...

Hay que rendirse a la evidencia: la noción de cine nacional se siente más que se teoriza y, si queremos ir más lejos, debemos, arbitrariamente, intentar emplear criterios discriminantes. Propongo cuatro que serían la lengua de los diálogos, el contexto social escenificado en los filmes, los «géneros» y los actores. Se trata de una elección limitada y a buen seguro podría proponerse otros parámetros.

El papel jugado por la lengua parece evidente: el cine turco es un cine en turco. Pero, en el fondo, ¿es esto cierto? ¿Un filme turco no podría estar rodado en un dialecto anatolio? ¿Y qué sabemos nosotros, que comprendemos el diálogo sólo gracias a los subtítulos? La idea de la lengua como rasgo revelador es una ilusión típicamente francesa que no tiene mayor sentido en la mayoría del resto de los países. La lengua empleada en los filmes es generalmente una lengua escrita, literaria, incluso cuando imita un habla popular: es una convención aceptada por el público como parte del espectáculo. Las películas más populares en el Magreb son las producciones egipcias en árabe clásico. A los espectadores, que se expresan en variedades dialectales, no les molesta la distancia que separa la lengua que ellos emplean y la que les ofrece el cine y lo mismo ocurre cuando aparecen distintos registros idiomáticos. Basta pensar que un filme en inglés puede no ser ni americano ni inglés para ver que la lengua no identifica nunca irrefutablemente la nacionalidad de un filme.

El contexto, es decir, el conjunto de lugares, personajes y circunstancias típicas de un país, ¿es un criterio más satisfactorio? Michèle Lagny nos ha puesto en guardia contra los caracteres que se suponen típicos y, de hecho, nosotros no osaríamos decir qué es un francés o un español. No obstante, existen para cada nación una serie de elementos convencionales y de estereotipos que todo el mundo puede reconocer. Pero, precisamente porque están codificados, estos rasgos pueden extrapolarse más allá de los límites nacionales. Las películas más famosas sobre la colonización británica en la India y África, aquéllas que mejor muestran la grandeza y la fragilidad del sueño imperial, fueron producidas en Hollywood. Durante varios años Gian Piero Brunetta ha dirigido un equipo de investigadores que pretendían delimitar la imagen de *la italianidad* en las películas italianas y su trabajo ha mostrado los rasgos recurrentes, pero lo cierto es que estos rasgos han sido creados por el mismo cine: el cine ha construido estereotipos que luego se han perpetuado (8).

Intentar definir un «género» es siempre peligroso, por lo que sería mejor hablar de series temáticas. Con el transcurso del tiempo las preferencias «nacionales» aparecen claramente en los gustos del público. Así, en los años cincuenta vemos a los estudios alemanes realizar cientos de *heimatfilme*, «filmes de (o sobre) el país», a los estudios londinenses de la Ealing especializarse en comedia satírica o a los italianos prodigarse en melodramas. Se trata de producciones semiindustriales, rodadas en escenarios repetitivos por equipos muy compenetrados, cargados de alusiones a los problemas locales, lo que generalmente hace que tales filmes sean inexportables más allá de sus fronteras nacionales. Algunas series se prolongan a lo largo del tiempo. En un seminario celebrado en Trento, Valeria Camporesi mostró cómo la figura del *bandolero* reaparece regularmente en el cine español. En los casos aquí examinados (*Heimatfilme*, comedias de la Ealing, melodramas italianos y cine de *bandoleros*) el carácter nacional es indiscutible: queda apuntado en la insistencia en los paisajes conocidos, en las repeticiones narrativas y, sobre todo, en su estrecha relación con tradiciones literarias anteriores, situaciones, personajes, costumbres y mecanismos de ficción que se convierten en citas

(8) Gian Piero Brunetta, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano del 1945 al miracolo economico* (Turín, Fondazione Agnelli, 1996).

directas o implícitas. El recurso a convenciones que no pueden calificarse de otra forma más que nacionales es esencial en este tipo de productos. Aunque la India sea, cuantitativamente, el primer productor mundial, Sumita Chakravarty ha podido reagrupar la mayor parte de los filmes indios bajo el signo de la metáfora y el disfraz; increíbles melodramas ilustran el hecho de que todo individuo tiene una personalidad cambiante y así se invierten los problemas de identidad, ya se trate de identidad nacional o de identidad personal, poniendo en duda, por ejemplo, la distinción habitual entre hombres y mujeres y los distintos papeles que se les atribuye a cada uno (9). Arquetipos un tanto vagos sirven también para replantear, en los términos más variados, esos problemas permanentes e insolubles. Así el *bandolero*, bandido o rebelde según el caso, remite a los viejos conflictos entre el estado central y las libertades locales, entre agricultores y ganaderos, entre propietarios y arrendatarios, y su final (ejecutado o, por el contrario, viendo reconocidos sus derechos) cambia según el período. Indudablemente existen en la mayor parte de los países series fílmicas que se repiten, ligadas a tradiciones locales y muy apreciadas en el contexto particular en el que son producidas.

Estas series temáticas están, por otra parte, fuertemente limitadas y tienen escaso peso en el panorama cinematográfico. Serían, en definitiva, los actores los que ofrecen el criterio más incontestable de identificación nacional. Por regla general, un actor no logra el éxito más que en un contexto nacional y, una vez consagrado, aparece a los ojos de los extranjeros como un típico representante de su país. Los actores más «populares», tanto por el número de películas que han protagonizado como por la huella que han dejado (pensemos en Hans Albers, Emil Jannings o Jean Gabin), apenas han trabajado fuera de sus países. Se podría aducir el problema de la lengua, que les habría impedido marcharse a Hollywood, pero esta apreciación sería errónea, como lo muestra el caso de la principal estrella inglesa de los años treinta y cuarenta, Gracie Fields, una angloparlante pura que los americanos nunca trataron de atraer porque, desde su punto de vista, era demasiado británica. Hay otros casos emblemáticos. En primer lugar Catherine Deneuve, artista de renombre internacional, que no ha rodado más que cinco filmes no franceses con realizadores que conocían bien Francia (Buñuel y Polanski) y que la llamaban cuando necesitaban un personaje extranjero. Otro caso es el de Stanley Baker, el típico hombre británico, brutal y atormentado, violento y sentimental, a primera vista ideal para los estudios americanos pero donde no logró más que un intento fallido. Los europeos parece que se adaptan mal a Hollywood: Julie Christie o Ursula Andress no han encontrado más que pequeños papeles; Antonio Banderas (*Philadelphia*, *Interview with the Vampire*) ha hecho su carrera aceptando ser el protegido español de las estrellas americanas. Depardieu ha rodado casi al mismo tiempo *Cyrano de Bergerac* y *The Green Card*: magnífico en la primera película, que llega a dominar perfectamente, no es más que un bufón en la segunda, donde es evidente que no encuentra nunca el tono justo entre los demás actores y un equipo del que no conoce ni sus costumbres ni sus convenciones. Algunos actores, como Fernando Rey, extraídos tempranamente de su lugar de origen, se adaptan fácilmente a otros países, pero su caso es muy raro. Más allá de los problemas del medio puestos en evidencia por la experiencia de Depardieu, es necesario tener en cuenta la fuerza de los estereotipos: Hollywood nunca requiere a un extranjero más que cuando éste ya es conocido y, en ese momento, ya está tipificado y tiene pocas oportunidades de satisfacer las necesidades de los estudios americanos. En resumen, cada cine crea sus actores que, por fuerza, se convierten en estrellas nacionales.

En el punto al que hemos llegado sería tentador decir, a título provisional, que existe, en cada país, un sector nacional que descansa, bien en una serialización, bien en la reutilización sistemática de la imagen creada por actores como Bourvil o Alec Guinness. Esta conclusión, ¿no recuperaría la tradicional división entre cine de diversión destinado a un público local y el cine de autor que busca un público internacional? Basta escribir la frase para ver que es insostenible: ¿cómo considerar a actrices como Bibi Andersson o Monica Vitti, que nunca han representado más que papeles nacionales en filmes nacionales pero que han construido imágenes mundialmente reconocidas en filmes de «qualité»?

(9) Sumita Chakravarty, *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987* (Austin, University of Texas Press, 1993).

Los mismos actores, en el sentido en que la crítica emplea el término, quieren ser nacionales. Ello se aprecia claramente observando los inicios del nuevo cine alemán. El Manifiesto de Oberhausen (1962), que estuvo en el origen del renacimiento de los años sesenta, era un llamamiento a Alemania en el que los jóvenes cineastas exigían que se definiera una política cinematográfica alemana en contra de Hollywood y del cine internacional. Alemania no es más que el último y extremo exponente de una reivindicación que, después de la irrupción del neorrealismo italiano en los primeros años de la posguerra, se abre paso en todos los países europeos y en cierto número de países asiáticos. Ahora se trata, en gran medida, de una reacción contra Hollywood o, más precisamente, contra una imagen de Hollywood, contra el *studio system* que se presenta como una pesada e inhumana maquinaria a la que los cines nacionales habrían respondido con la espontaneidad de sus producciones, su carácter artesanal, la improvisación, el uso de pocos medios y, sobre todo, el genio de sus realizadores-guionistas.

Las muestras de apego nacional han sido, para gran número de «autores», una estrategia publicitaria para dirigir hacia ellos la atención de un público amplio más sensible al renombre de los actores que a la procedencia geográfica del filme. La maniobra ha servido, al mismo tiempo, para hacer presión a los poderes públicos que, con la opinión pública alertada, no se atreven a mostrar indiferencia hacia los realizadores locales. Pero, más allá de estos cálculos, el cine de autor también se enfrenta a serios problemas nacionales, y mucho más que las producciones de serie. El único período en el que el cine español atrajo un 40% de público en la Península, la década 1965-1975, es aquél en el que los filmes abordaban la situación contemporánea: el aislamiento de España, el peso de la dictadura, las perspectivas del postfranquismo. Del mismo modo, las cinematografías checa, húngara, polaca, brasileña e, incluso, australiana han conocido un rápido desarrollo y en ellas se han realizado obras de «autor» cuando han tratado cuestiones sociales o políticas candentes. Además, ha sido en estos períodos cuando las películas que tocaban únicamente asuntos de carácter nacional han conocido los mayores éxitos en el extranjero, descubriendo generaciones enteras de cineastas.

Con todo lo diferentes que han sido, los «nuevos» cines de los años sesenta han mostrado dos aspectos relativamente contradictorios sobre esos cines nacionales. En primer lugar, tal y como lo muestran las consecuencias de Oberhausen, un cine nacional es en cierto sentido una producción oficializada, reconocida y subvencionada por los poderes públicos; empleando otros términos, se trata de una institución. Lo nacional debe entenderse en este caso en el sentido en que se habla de actividades nacionalizadas, es decir, a cuenta de la comunidad. El ferrocarril se nacionaliza cuando sus propietarios socializan su déficit y el cine es nacional en aquellos lugares en que los grupos de presión han logrado imponer su voluntad a los gobiernos. No obstante, y simultáneamente, el cine nacional funciona como expresión de la nación. En situaciones de crisis, como las vividas en España a finales del franquismo o en la Europa del Este después de Budapest, las películas han mostrado claramente los temores y esperanzas de la nación. Los filmes nacionales, en estos casos diferentes, arrastran una carga crítica que motiva su éxito en el mercado interior y exterior.

Sería necesario revisar y completar las proposiciones iniciales una vez examinados los cuatro criterios de nacionalidad propuestos. Hasta finales de los años sesenta han circulado, en la mayor parte de los países, cuatro tipos diferentes de cines nacionales:

- a) series temáticas repetitivas destinadas únicamente al consumo local;
- b) films al servicio de las distintas estrellas que se identifican como nacionales, bien de tipos esquemáticos, casi mecánicos (Totò, Louis de Funès), o de tipos ligados a una cierta movilidad geográfica (Bibi Andersson);
- c) los filmes «nacionalizados», producidos exclusivamente gracias al dinero público y generalmente privados de difusión;
- d) los filmes de protesta nacional, autóctonos o extranjeros.

A todo lo cual hay que añadir, por encima de cualesquiera distinciones nacionales, el cine americano. Curiosamente, para los americanos este cine no es nacional, es cine a secas, lo que no impide que muestre tres de las características que hemos mencionado: en efecto, se hallan series temáticas recurrentes, actores representativos y, de vez en cuando, el plantea-

miento de causas políticas (Vietnam entre otras). ¿Por qué este cine que muestra las principales características de las producciones nacionales es recibido como *el* cine? Sin duda porque, a diferencia de la mayoría de los otros cines, no es una institución oficial y no tiene la marca particular que confiere la ayuda de los poderes públicos. No significa que Washington sea indiferente a la suerte de Hollywood: el Departamento de Estado siempre ha apoyado a los grandes estudios, como se ha visto en las negociaciones del GATT, y ha sabido multiplicar las presiones para que los films americanos se vendieran por todo el mundo. Pero, a diferencia de los otros países, los Estados Unidos nunca han presentado la defensa de su cine como una causa nacional, necesaria para el mantenimiento de los valores tradicionales: es, simplemente, un asunto comercial.

La causa del cine, allí donde es sostenida con tenacidad, como es el caso de Francia, contiene una afirmación más o menos acentuada de nacionalismo y esto nos obliga a intentar ofrecer una definición (hasta ahora demorada) de lo que llamamos nación. Numerosos textos, que se remontan generalmente hasta el siglo XIX y que son muy empleados en los exámenes escolares, presentan la nación como una comunidad de lengua y tradiciones y como una voluntad de vivir en común. A esta visión le falta una referencia a la realidad (10): los objetivos que persiguen en común los miembros de la nación no son mencionados. Una nación vive, sobre todo, para perpetuarse. Es un espacio regulado por convenciones relativas a la producción, a la transmisión y a la circulación de bienes. Si este intercambio funciona correctamente, la nación no tiene necesidad de asegurar su futuro. En cambio, en momentos de crisis, derrota o cuestionamiento, este acuerdo tácito suele vacilar y debe ser reafirmado. Las películas son un medio más entre otros y, sin que los agentes sociales tengan plena consciencia, su difusión está muy influida por la evolución de los sentimientos referentes al hecho nacional. Consideremos el año 1995, que fue en Francia un año normal respecto al cine, con ciento treinta millones de espectadores. En porcentaje, las películas americanas se colocaron a la cabeza de la distribución. Los mayores ingresos fueron, por este orden, *Pocahontas*, *Les anges gardiens* y *Gazon maudit*. Esta lista en absoluto se corresponde con los grandes éxitos mundiales (*Batman forever*, *Apollo 13* y *Toy Story*). Así, pues, durante el año que siguió a los debates del GATT, marcado por grandes campañas de opinión a propósito de la «excepción cultural», el público manifestó su fidelidad a un valor tradicional (Walt Disney) y su preferencia, al menos en su masiva elección, por filmes típicamente franceses. Debido al enorme peso que tiene Hollywood, el abanico de films que ofrece cada año es casi idéntico en todos los países, lo que hace que en los porcentajes generales las producciones americanas estén siempre a la cabeza.

El ejemplo sugiere que el sentimiento nacional genera reflejos comunes y que la nación es vivida como una comunidad de preocupaciones. El consumo de cine, como cualquier otra forma de consumo (basta pensar en la carne vacuna), está por lo tanto regulada por consideraciones ajenas a los propios films. El consumo seguiría, dentro de la frontera nacional, las fluctuaciones provocadas por el alejamiento o el acercamiento de las amenazas que pesan sobre la nación. Inglaterra vio descender dramáticamente la asistencia a las salas cinematográficas, hasta cincuenta millones de entradas, cuando el *thatcherismo* liberalizó otras formas de entretenimiento (especialmente las apuestas deportivas) pero, posteriormente, alcanzó rápidamente el nivel francés cuando las perspectivas de integración europea sembraron la confusión más allá del Canal.

Las formas de consumo, muy fluctuantes, no se ligan más que parcialmente a la oferta. Allí donde la producción propia es casi nula, en Alemania por ejemplo, los gustos se acercan a la media mundial. Pero allí donde se mantiene una producción nacional los gustos locales, a pesar de la preponderancia americana, se afirman.

Quizá ahora podamos ver mejor hasta qué punto la noción de cine nacional es ambigua. ¿Qué expresa la palabra cine? Tres cosas diferentes. En primer lugar los productos, en su mayoría americanos. Después un aparato comercial cada vez más internacionalizado, hasta

(10) Advertimos de pasada que esta idea se expresa mucho antes del siglo XX. Al relatar las propuestas que los atenienses realizaron a los lacedemonios, Herodoto les hace decir que tienen la misma

sangre, los mismos dioses, la misma lengua y los mismos hábitos y costumbres (*Historia*, VIII, 144).

el punto de que Pathé abre multicines en los Países Bajos o que New Line, la cuarta productora americana, distribuye directamente sus films en Francia. Y, por último, el consumo de films. En este terreno de la cultura cinematográfica (el de las costumbres) es donde más visiblemente se afirman las particularidades locales y, si se intenta analizar las cinematografías nacionales, se debe partir de estas prácticas de los espectadores. En todo caso, el consumo no se diversifica más que en relación a la oferta. Lo hemos visto: no hay realmente cines nacionales sino que se mantienen, en algunos países, sectores particulares que evitan, por su parte, la dominación de Hollywood. El cine nacional es más una idea que un hecho, pero mientras así lo crea el público la producción nacional podrá sobrevivir.

ABSTRACT

The number of studies devoted to the critical assessment of the idea of national cinema is very small in spite of its broad use. The author examines the emergence of this notion throughout the history of cinema and analyses four possible distinctive criteria: language, social context, genre and actors.

The very idea of national cinema is an ambiguous concept, more an idea than a fact, which contributes for good to the survival of national productions.

■ PIERRE SORLIN es catedrático de Sociología de los Medios Audiovisuales en la Sorbona de París. Ha publicado *Sociología del cine* (México, 1985), *Cines europeos, sociedades europeas* (Barcelona, 1996), *Esthétiques de l'audiovisuel* (París, 1992), *Italian National Cinema* (Londres, 1996) y ha realizado diversos documentales.