

Europa y el sueño europeo en las artes cinematográficas. Un análisis del impacto del cine europeo dentro de sus propias fronteras

Europe and the European Dream in the film arts. An analysis of the impact of the European cinema within its own territory

Roberto Gelado-Marcos

Universidad San Pablo-CEU, España

roberto.geladomarcos@ceu.es

<https://orcid.org/0000-0002-4387-5347>

Javier Figuero-Espadas

Universidad San Pablo-CEU, España

jfiguero@ceu.es

<http://orcid.org/0000-0003-2113-6903>

Resumen:

El presente artículo plantea una investigación sobre el impacto que tienen las producciones cinematográficas europeas dentro de su propio territorio. A tal fin, se ha examinado la representación de la idea de Europa y del sueño europeo en el cine que se consume en Europa; y, de manera complementaria, las representaciones de realidades exclusivamente nacionales dentro de Europa, y a aquellas ajenas al espacio europeo pero también consumidas en el territorio común.

El objetivo principal de la investigación persigue saber si las optimistas coordenadas señaladas por Rifkin en 2004 sobre la pujanza del sueño europeo ha tenido, más de una década después, repercusión en el cine que se consume en Europa. La investigación triangula entre el análisis de contenido cuantitativo aplicado a los informes anuales de la Unión Internacional de Cines (UNIC) desde 2015 a 2019; y el análisis narrativo, que busca arrojar luz cualitativa sobre las películas estudiadas, en especial aquellas que abordan realidades nacionales europeas, el concepto de Europa mismo, o el sueño europeo.

Los resultados ratifican la hipótesis central, que afirmaba que el sueño europeo o la idea misma de Europa apenas aparecen representados en los relatos cinematográficos más consumidos por los europeos.

Abstract:

This paper investigates the impact of European film productions within their own territory. To this end, the representations of the idea of Europe and of the European Dream in the most watched films in Europe have been examined. Also analysed are representations of exclusively national realities within Europe, as well as those outside the European space but still consumed within the European film market.

The main research goal aims at finding out whether the optimistic coordinates pointed out by Rifkin in 2004 on the strength of the European Dream have had, more than a decade later, an impact on the cinema that is consumed within Europe. The investigation triangulates between quantitative content analysis of the annual reports of the International Union of Cinemas (UNIC) from 2015 to 2019; and narrative analysis, which seeks to shed qualitative light on the titles studied, especially those that address European national realities, the notion of Europe itself, or the idea of the European Dream.

The results ratify the main hypothesis, confirming that the representations of Europe and of the European Dream are barely represented in the films that Europeans watch the most.

Palabras clave: Europa; Cine europeo; sueño europeo; Estudios de Representación; UNIC.

Keywords: Europe; European Films; European Dream; Representation Studies; UNIC.

1. Introducción*

La presente investigación propone un análisis sobre la presencia de las nociones de Europa y del sueño europeo en la cinematografía reciente; así como un estudio de su impacto efectivo entre los espectadores europeos. En un primer momento, la justificación de la investigación se sustentó sobre la importancia, reconocida por varios autores, de las representaciones en las artes cinematográficas para explicar el encastre del sueño americano en el imaginario colectivo del país estadounidense.

Se fijó la definición de la presencia de Europa y el sueño europeo en las representaciones cinematográficas como objetivo principal de la investigación; y se desgranaron, posteriormente, varios aspectos aledaños de interés investigador que permitirían proporcionar una fotografía más precisa de este objetivo principal. En este segundo eslabón del diseño investigador se busca demostrar, por ejemplo, si los títulos más vistos en los países europeos están copados sistemáticamente por producciones que ni son nacionales ni se han producido en otros países europeos, o si el consumo de cine europeo por parte de sus ciudadanos es netamente más nacional que de otros países. Para todo ello se plantea una propuesta metodológica que oscila entre el análisis de contenido cuantitativo y el análisis narrativo.

2. Una reflexión teórica sobre el sueño europeo

Después de recibir en 1991 el premio Carlomagno, el entonces presidente de Checoslovaquia, Václav Havel, escribió un artículo en el que mencionaba la creencia europea que inspiró dicho galardón: “la esperanza de que Europa tras miles de años de discordias y guerras puede convertirse por fin en un espacio de cooperación amistosa de todos sus habitantes.” (1993, p. 15). El sueño europeo es el de la paz, prosperidad y solidaridad de los países del viejo continente. Los socios fundadores de la actual Unión Europea tenían en mente este claro

* Este artículo es el resultado del Proyecto de Investigación I+D “La crisis del *European Dream*: hogar, identidad y éxodo en las artes audiovisuales”. (HAR2017-85846-R) Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación Orientada a los Retos de la Sociedad. Convocatoria 2017. Financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

objetivo cuando dieron forma al primer acuerdo de la Comunidad Europea del Carbón y el Acero (CECA). La declaración Schuman, realizada el 9 de mayo de 1950 por el entonces ministro de Asuntos Exteriores francés, Robert Schuman era principalmente un acuerdo económico entre Alemania y Francia, abierto a otros países, para la producción en común de acero y carbón. Sin embargo, desde sus primeras palabras apuntaba su clara disposición en favor de la concordia: “La paz mundial no puede salvaguardarse sin unos esfuerzos creadores equiparables a los peligros que la amenazan.” (Schuman, 1950). Más adelante, la misma declaración mostraba con acierto la clave de éxito de la futura unión al afirmar que Europa: “se hará gracias a las realizaciones concretas, que creen en primer lugar una solidaridad de hecho” (Schuman, 1950). La idea era simple: mejor colaborar que luchar.

El sueño europeo remite con recurrencia al imaginario del sueño americano. Al hablar sobre las divergencias entre Europa y América, sobre qué tiene Estados Unidos que no tenga Europa, el escritor José María Marco afirmaba en una entrevista que:

Hay diferencias institucionales, como la democracia americana y el Estado burocrático europeo, pero sobre todo existen diferencias de fondo, sociales. Se nota en la transformación que sufrimos los europeos cuando viajamos allí. Hay más libertad individual y responsabilidad, y al mismo tiempo más solidaridad. Una de las observaciones más agudas sobre estas diferencias la formuló Tocqueville cuando afirmó que los europeos éramos inquilinos y los americanos, propietarios. (Golmar, 2008).

Una de las primeras formulaciones sistemáticas del concepto de “sueño europeo” puede encontrarse en la defensa que Rifkin (2004) hacía no solo de su existencia, sino incluso de su pujanza por encima de otros. En realidad, Rifkin hablaba del sueño europeo como sucesor natural de un sueño americano al que ya veía en declive. Sea como fuere, las conexiones entre ambos, bien para establecer paralelismos o marcar diferencias, parecen evidentes para autores como Kroes (2012), que habla de Estados Unidos y

Europa como entidades que han sido, la una para con la otra, “otros significativos” durante mucho tiempo.

Al preguntarse sobre qué constituía el sueño europeo, Rifkin (2004) argumentaba que el cambio de paradigma (del sueño americano al sueño europeo) no suponía sólo una transposición geográfica, sino un cambio completo en el conjunto de ideas y valores. Estos dos ejes, ideas y valores, son esenciales para explicar cuál puede ser la perspectiva compartida del sueño europeo. Como afirma Sánchez-Escalonilla (2019, pp. 277-8), parafraseando a la *Foundation on Economic Trends* (Albers, Haseler y Mayer, 2006) que presidía Rifkin, el “sueño europeo” quedaba “perfilado como la hipótesis económica, política y sociológica de un ideal emergente, réplica superadora del *American dream*”. Rifkin (2004, p. 19) lo expresa así:

The European Dream emphasizes community relationships over individual autonomy, cultural diversity over assimilation, quality of life over the accumulation of wealth, sustainable development over unlimited material growth, deep play over unrelenting toil, universal human rights and the rights of nature over property rights, and global cooperation over the unilateral exercise of power.¹

Si Schaefer (2008, p. 645) articulaba el sueño americano en la riqueza material y el estatus, y Johnson (2014, p. 102) coincidía en señalar que "se trata de una creencia fundamental de que nuestro país opera como una meritocracia", el sueño europeo según Rifkin se centra, más que en la prosperidad individual, en erigirse como un “garante de una prosperidad de integración, interdependencia y multiculturalidad” (Sánchez-Escalonilla, 2019, p. 278).

Pese al paralelismo recurrente, Cullen (2004) argumenta que la profundidad histórica que explica la naturaleza de ambos “sueños” no es comparable. Así pues, se ha observado que, cuando se pregunta de qué se trata el sueño

¹ El sueño europeo enfatiza las relaciones comunitarias sobre la autonomía individual, la diversidad cultural sobre la asimilación, la calidad de vida sobre la acumulación de riqueza, el desarrollo sostenible sobre el crecimiento material ilimitado, el ocio sobre el trabajo implacable, los derechos humanos universales y los derechos de la naturaleza sobre los derechos de propiedad, y cooperación global sobre el ejercicio unilateral del poder.

europeo –y, por ende, también cuando se cuestiona su existencia–, con frecuencia se ha respondido refiriéndose a los comportamientos que definen a un lugar al que otros desean ir porque allí esperan encontrar lo que no tienen en sus países de origen. Bien podría complementarse esta visión abstracta, no obstante, con la más concreta de que quien persigue el sueño europeo no aspira tanto al éxito individual, el arquetipo de hombre hecho a sí mismo tan recurrente en la iconografía del sueño americano; sino a un amparo comunitario que no solo sea capaz de apreciar la multiculturalidad, sino que además abrigue a todos a los que a él aspiran.

La originaria visión de Rifkin sobre el sueño europeo no ha suscitado adhesiones incondicionales. Lo demuestra, por ejemplo, el escepticismo posterior observado en algunos analistas de su obra como Jorgensen (2005). Apenas una década y media de la obra seminal de Rifkin no resulta tampoco difícil observar en el seno del Viejo Continente un creciente euroescepticismo y un auge de populismos y nacionalismos centrípetos, con episodios especialmente dolorosos para el sueño común y el concepto mismo de unión como el Brexit.

Jiménez aboga por una paz intercultural en Europa, cada vez más inexistente, cada vez más urgente: “el problema que presenta la sociedad europea es su incapacidad para integrarse, no solo entre ellos, sino en la posibilidad de que vengan personas de fuera de la UE” (2016, p. 13). El autor constata la eficacia de los ciudadanos de a pie frente a la incapacidad de los gobernantes europeos: “los estudiantes Erasmus han hecho más por la integración de la Unión Europea que todos los políticos y burócratas de Europa” (2016, p. 13). Esta falta de liderazgo llevó a Steiner a afirmar que es posible que “las burocracias parlamentarias según el modelo de Luxemburgo no constituyan la dinámica primordial de la visión europea (2005, p. 70).

Sánchez-Escalonilla (2019, p. 282) coincide en señalar que ha sido esta segunda década del siglo XXI “la que ha presenciado una mayor fractura en los postulados del *sueño europeo*”; realidad que, concluye, también se ha visto reflejada en la filmografía de cineastas como Kaurismäki, Audiard, Hamidi o Kheiron, que han abordado “el encuentro entre personajes

soñadores pertenecientes a ambos lados de la frontera, partícipes de un sueño común”. Sobre esta base, Power (2015) ha llamado la atención sobre la disonancia entre la proyección de ideales utópicos por parte de las instituciones europeas y las más distópicas realidades que se han ido constituyendo en amenazas para la Unión en los últimos años.

Este progresivo viraje hacia un cuestionamiento de la noción misma del sueño europeo, sobre el que también han hablado autores como Laqueur (2012), lejos de minar la central importancia de su representación, se antoja como especialmente importante para crear un imaginario común en torno a los valores de referencia en los que se fijaba Rifkin. La ausencia de una representación en estas coordenadas de estímulo de la diversidad multicultural, de representación aspiracional de las ventajas comunitarias, de la protección social o de la cooperación sería un significativo indicador de la falta de un acervo cinematográfico que pueda aglutinar la noción del sueño europeo en el imaginario colectivo. Es por ello que resulta crucial conocer en detalle qué estímulos cinematográficos configuran este imaginario colectivo que consumen los europeos.

2.1. El precedente del sueño americano

A la hora de articular la relación entre el sueño europeo y sus representaciones cinematográficas, se antoja imprescindible volver la vista sobre un precedente, el sueño americano, al que muchos se refieren, por comparación, para completar conceptualmente el esqueleto de lo que constituye el europeo. Así, al vaticinar el ocaso del sueño americano, Rifkin (2004) señalaba a una perspectiva inspiradora esencialmente individualista sobre la que también coincidían otros sociólogos como Kimmage (2011) o Hanson y White (2011); un modelo, en fin, “de fundamento individualista, material o exclusivista” (Sánchez-Escalonilla, 2019, p. 279).

Rifkin (2004) señala la independencia (o el individualismo) y la propiedad privada como elementos esenciales en la cristalización conceptual del sueño americano. Kimmage (2011) apuntala esta idea añadiendo que es la propiedad inmobiliaria la que funciona como su piedra angular, aspecto

sobre el que también llaman la atención Sánchez-Escalonilla & Echart (2016).

Hay, además, un componente emprendedor indisoluble a la idea del sueño americano, representado con tanta frecuencia en personificaciones del hombre hecho a sí mismo y sobre la idea del viaje personal hacia el concepto de éxito materializado, entendido este último sobre una base prevalentemente económica e individualista. Weiss (1988) habla del *self-made man* como un recurrente lugar común no solo de las representaciones cinematográficas, sino de la cultura popular americana; y Duncan (2015, p. 100) añade que “el hombre hecho a sí mismo está en el corazón del sueño americano”, algo que “tiene sus raíces en la herencia puritana americana, los ideales democráticos, y el sistema capitalista de riqueza”. Weiner (2012, p. 113) va aún más lejos y apunta que “el ideal de crearse a uno mismo es algo que se sigue abrazando en un amplio espectro de nuestra sociedad individualista”.

Dentro de esta lógica, autores como Porter (2010) y Graham (2017) han señalado la relación entre el trabajo duro y la cosecha de resultados exitosos - que Wyatt-Nichol (2016) entronca con la ética protestante y la meritocracia- como uno de los mensajes recurrentes asociados a la dialéctica del sueño americano. En una línea similar, Winn (2007) se ha referido a la presentación de una sociedad flexible al tránsito entre escalafones socioeconómicos para explicar también el atractivo del sueño americano en el imaginario colectivo.

La presentación icónica de Estados Unidos como tierra de oportunidades (Ortner, 2013, p. 15) o tierra prometida es otro de los lugares comunes reconocibles tanto en la representación del sueño americano como en su evocación en el imaginario colectivo. Hoffmann (2014, p. 16) se remonta a los tiempos coloniales para explicar este paralelismo al señalar que “la imagen de la tierra prometida tuvo un lugar destacado en la configuración del pensamiento colonial inglés. Los peregrinos² se identificaban con los

² Sobre esta idea han escrito también Delbanco (1999, p.22) y Cullen (2004, p. 16), que la expande como sigue en su breve historia del sueño americano: “al lugar que más tarde se

antiguos hebreos. Veían el Nuevo Mundo como el Nuevo Canaan. Eran el pueblo que Dios había elegido para dirigirse hacia la tierra prometida”. En el plano cinematográfico, el paradigmático ejemplo de *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940) sirve a Sánchez-Escalonilla & Echart (2016, p. 103) para recuperar este indispensable lugar común en el imaginario colectivo del sueño americano.

Además de su aura mitológica, estos mismos autores destacan el componente aspiracional del sueño americano para explicar la recurrencia de su representación y su calado en el imaginario compartido; algo que Hanson & White (2011) completan con la pincelada de optimismo que siempre acompaña a estas representaciones –fundamentales, de otro lado, en su función orientadora de la realidad percibida (Rubira-García et al., 2018)–.

Más allá de esta serie clásica de características que completan el retrato del sueño americano, no se puede afirmar tampoco que se trate ésta de una noción inequívoca y homogéneamente representada. Como bien afirman Sánchez-Escalonilla & Rodríguez Mateos (2016, p. 15) en su repaso introductorio por la filmografía de los directores representativos de lo que denominan *Indiewood* –los Clooney, Redford o Faris, entre otros–, “todos ellos comparten una nueva visión del sueño americano que conlleva una reflexión implícita sobre los conceptos de éxito y fracaso”. Echart Orús (2016, p. 30) coincide en este extremo al señalar el caso de Alexander Payne, cuya aportación a la noción de sueño americano radica en su “estructura esencial de encuentro y sublimación del fracaso vital”. En una línea similar, Arnold (2013) ha apuntado la evolución del retrato hollywoodiense del sueño americano hacia unas coordenadas de declive.

Sin embargo, hay incluso en este cuestionamiento –que puede entenderse altamente vinculado a los imaginarios acentuados por los ataques del 11-S y la gran recesión económica de finales de la década de los 2000–, una

convertiría en los Estados Unidos le llamaron ‘la tierra prometida’ incontables personas en los últimos cuatrocientos años, muchas de ellas judías, pero es importante subrayar que los peregrinos que cruzaron el océano Atlántico en 1620 creían realmente que eran, literal y figuradamente, descendientes de las tribus que deambularon por el desierto durante cuarenta años tras abandonar Egipto para acabar fundando la nación de Israel”.

convicción directa en algunos cineastas por recuperar la esencia de progreso asociada a la idea de sueño americano. Gelado (2016, p. 126) lo explica al hilo de la filmografía de George Clooney, cuya recuperación de personajes como Edward R. Murrow en *Buenas noches y buena suerte (Good Night and Good Luck*, George Clooney, 2005) advierte del posible declive del sueño; pero, al mismo tiempo, “constituye una reafirmación de sus valores y un órdago por defender las libertades que él [Murrow] asocia a su nación”.

La cinematografía ha desempeñado un papel ciertamente indispensable en la proliferación del relato del sueño americano, indisolublemente engranado en la concepción misma de la nación estadounidense. Gelado y Sangro (2016, p. 11) destacan el factor decisivo que ha representado Hollywood en la formalización de la breve y reciente historia de los Estados Unidos; una arquitectura identitaria en la que, por supuesto, el sueño americano ocupa un lugar central (Fisher, 1973). Como ellos, Kellner (1995) señala que Hollywood ha ejercido siempre una función vertebradora en la construcción de este relato identitario, edificado con frecuencia sobre la idea de la oposición a un “Otro” (Jameson, 1991) al que oponerse. Esta otredad ha servido, con frecuencia, de hilo argumental –los Estados Unidos “se definen en parte a través de sus némesis”, coincide Worth (2002, p. 1)– para la presentación del sueño americano como lo deseable frente a lo que no lo era (Hall, 1997; Richardson, 2010). Como resume Clarke (1997, pp. 33-4), "Hollywood ha creado una serie de otros que en ningún sentido se relacionan con la autodefinición de estos diversos lugares y pueblos: más bien proyectan las necesidades, miedos, fantasías y representaciones de ideologías estadounidenses particulares"³.

3. Metodología y diseño de la investigación

Tal y como se refería en la introducción, el objetivo principal de la presente investigación es determinar si el audiovisual, y más concretamente las artes

³ Traducción del original de Clarke, que reza como sigue: ““Hollywood has created a series of Others which in no sense relate to the self-definition of these diverse other places and peoples: rather they project the needs, fears, fantasies and representations of particular American ideologies”.

cinematográficas, representan un sustento, dentro del imaginario colectivo europeo, para construir la noción específica del sueño europeo. Secundariamente, pero de manera íntimamente relacionada con este objetivo principal, nuestro estudio se interesa también por la representación de los países europeos en la cinematografía, tanto de modo individual como en términos transfronterizos que eleven tal retrato a la idea misma de Europa.

Del primer objetivo marcado se desprende una hipótesis principal que se pondrá a prueba a través del diseño de la investigación descrita a continuación y que queda formulada como sigue:

- Apenas hay representación de la idea de Europa, en general, o del sueño europeo, en particular, en las películas más vistas en los países europeos en los últimos años.

Del mismo modo, se formulan también dos hipótesis secundarias destinadas a recabar más información que permitiese profundizar en el debate planteado por el objetivo de investigación respecto a la representación cinematográfica del sueño europeo:

- Los títulos más vistos en los países europeos están copados sistemáticamente por producciones que ni son nacionales ni se han producido en otros países europeos.
- El cine europeo que ven los ciudadanos del territorio común se circunscribe principalmente a películas producidas en sus propios países.

Hay, además, otras dos preguntas para las que no existe respuesta provisional, pero sobre las que también se buscó recabar datos en el curso de la investigación porque podrían ayudar a arrojar más luz en torno al objetivo de investigación. Se completaría, así, la información obtenida de la confirmación o rechazo de las hipótesis formuladas en este epígrafe. Las preguntas son las siguientes:

- ¿Qué países europeos ven sistemáticamente más cine hecho en Europa?
- ¿Cuál es la proporción de cine hecho en Europa y cine hecho en Estados Unidos que consumen los europeos?
 - ¿Qué películas (títulos individuales) consiguen posicionarse entre las más vistas en más países europeos?

El planteamiento de las hipótesis y de las preguntas de investigación presentaban como primer desafío metodológico clarificar los elementos esbozados en su formulación. Dos de ellos, si no los más importantes sí quizá los más recurrentes por su profusión tanto en hipótesis como en preguntas de investigación, exigían especificar qué se entendía por “países europeos” y qué por “en los últimos años”.

Para abordar ambas cuestiones se empleó como herramienta de referencia el informe anual de la Unión Internacional de Cines⁴ (UNIC), por ser, como especifica su propia página web⁵, “la primera organización europea en hacer público un cálculo sobre el desempeño de los cines en los 38 territorios representados cada año (...) [con gran] precisión de sus resultados”⁶. La sistematicidad y rigurosidad ofrecida por UNIC resultaba de gran utilidad para el ámbito muestral que se buscaba definir para el presente estudio; ya que, desde 2014, esta organización ha venido publicando este informe al que nos referíamos antes sobre la situación de los cines europeos. En él se incluía siempre, además, una lista con los cinco títulos más vistos en cada país que resultaba especialmente relevante para nuestro objeto de estudio.

Esta lista definía también qué se entendía por Europa⁷ desde el punto de vista de una organización dedicada al estudio anual de la situación de las artes cinematográficas en Europa. Por otro lado, englobaba un marco temporal que resultaba cabal matizar con aquel “en los últimos años” al que se hacía referencia en la hipótesis principal. Sin embargo, después de un primer estudio exploratorio, se observó la necesidad de acometer ciertos

⁴ Union International des Cinémas / International Union of Cinemas en su idioma original.

⁵ <https://www.unic-cinemas.org>

⁶ Traducción del original, disponible en <https://www.unic-cinemas.org/en/resources/publications/>: “UNIC is the first European organisation to release estimates concerning the performance of cinemas in the 38 territories we represent each year and we pride ourselves on the accuracy of our results.”

⁷ Se barajó, en primera instancia, utilizar el listado de países miembros de la Unión Europea, pero se descartó por dos motivos: en primer lugar, porque éste ha sido, en sí, un espacio cambiante a lo largo de los años, lo que constata que la fotografía actual no tiene por qué incluir necesariamente todo lo que se considera “Europa”; y, en segundo, porque adoptar este criterio hubiera supuesto excluir a territorios (por ejemplo Suiza o Noruega) cuyo carácter europeo no parece complicado de defender, como tampoco lo parece el de otros que han solicitado su admisión y pueden obtenerla próximamente.

ajustes para unificar y potenciar la representatividad del muestreo no probabilístico estratégico.

Después de un examen de los informes de los seis años disponibles, se observó que el año 2014 distorsionaba, en cierta medida, la muestra; ya que aquella primera edición UNIC apenas recogió datos de veinte países, poco más de la mitad de los 38 del último informe y aún lejos de la casi treintena de media (31 en 2015, 27 en 2016 y 31 de nuevo en 2017) de los tres años anteriores. Así, después de varias estimaciones que tenían como objetivo mantener una muestra de países amplia, por un lado, pero con un carácter suficientemente permanente en cada uno de ellos como para poder detectar patrones, por el otro, se determinó eliminar el año 2014 de la muestra e incluir a todos los países que aparecieran, como mínimo, cuatro veces en los cinco años estudiados⁸.

Se consideró, en fin, el periodo de tiempo 2015-2019 como representativo de “los últimos años” a los que se hacía alusión en la hipótesis principal; y los países europeos incluidos en el criterio explicado anteriormente como representativos de ese mismo elemento al que se referían varias de las hipótesis y preguntas de investigación. La muestra quedó, así, configurada por 31 países: Alemania, Austria, Bélgica, Bulgaria, Croacia, Dinamarca, Eslovaquia, España, Estonia, Finlandia, Francia, Grecia, Hungría, Irlanda, Italia, Letonia, Lituania, Luxemburgo, Montenegro, Noruega, Países Bajos, Polonia, Portugal, Reino Unido, República Checa, Rumania, Rusia, Serbia, Suecia, Suiza y Turquía. Al multiplicar las películas más vistas los 31 países en los cinco años sometidos a estudio se recopilaron 724 impactos en el *ranking* de cinco películas más vistas, de entre las cuales se registraron 238 películas individuales⁹.

⁸ Esta decisión se tomó para recuperar a países de los que UNIC no había logrado recoger datos en algún año puntual pero que sí presentaban una realidad interesante, como Bélgica, Croacia, Rumanía o Serbia y Montenegro. Sobre este último territorio, UNIC recogió datos de manera conjunta en 2015, 2017 y 2018, y de manera independiente en 2019; por lo que se entendió cumplida la regla de los cuatro años y se añadieron los datos de los tres años conjuntos a los que cada país tenía por separado en 2019 para obtener los agregados y observar las evoluciones

⁹ El desajuste entre películas únicas e impactos se debe a que en varios casos una misma película aparecía presente en el ranking de cinco películas más vistas en más de un país

Para abordar los diferentes objetivos de investigación y las hipótesis que de ellos se derivan, el diseño de la investigación ha triangulado entre técnicas cuantitativas, por un lado, y cualitativas, por el otro. En primer lugar, se empleó la técnica del análisis de contenido cuantitativo sobre los datos extraídos de los índices de UNIC, con los que se diseñaron tres fichas de análisis relacionadas con los antedichos objetivos de investigación:

- Una ficha con el detalle de películas más vistas por país con la intención de poder observar y analizar la evolución de los pesos de producción por país durante los cinco años sometidos a estudio.
- Un desglose de películas producidas y coproducidas en territorio europeo¹⁰ y su contraparte en Estados Unidos para comparar, en términos globales, el distinto impacto de las películas europeas y de las películas estadounidenses en el público europeo.
- Un desglose (bruto y porcentual) por país europeo y tipo de película incluida dentro de las más vistas durante los años sometidos a estudio, divididas éstas en tres categorías: películas estadounidenses, películas nacionales (en producción o coproducción), y películas producidas en otro país europeo distinto al que la registra en el ranking de las cinco más vistas del año.

La articulación de estas tres fichas principales de análisis buscaba encontrar respuesta a las preguntas de investigación y a las hipótesis secundarias previamente planteadas. Para la hipótesis principal se empleó también, en primer lugar, el análisis de contenido para determinar cuántas de las 238 cintas individuales sometidas a estudio abordaban la noción del sueño europeo. En segundo término, se aplicó un análisis narrativo de las películas en las que se detectaba un posible tratamiento de la noción de sueño europeo, de una realidad nacional europea o de la concepción europea en su conjunto.

europeo de la lista. El motivo del que el número resultante no sea múltiplo de 5 se debe a que UNIC solo pudo recopilar cuatro registros para las películas más vistas de Luxemburgo en 2019 (el desajuste entre los 775 resultantes de multiplicar 31 por 5 títulos y 5 años y los 725 realmente obtenidos se debe a que, como se reseñó antes, la muestra de algunos países solo presentó datos de cuatro años y no cinco).

¹⁰ Se utilizaron de referencia, en este sentido, los propios datos de UNIC para asociar o no las películas a producciones europeas; si bien los listados finales se matizaron, finalmente, con datos de IMDb al detectar algunas pequeñas imprecisiones en los proporcionados por UNIC.

4. Exposición de resultados

El presente epígrafe se ha articulado en torno a tres ejes principales: un primero en el que se recopilan los datos generales de consumo cinematográfico durante el periodo sometido a estudio (2015-2019), un segundo que se adentra en el detalle de películas por países europeos que las consumen, y un tercero y último en el que se aborda específicamente la representación de Europa y el sueño europeo.

4.1. Una perspectiva general del consumo cinematográfico en Europa

Una primera organización de películas más vistas en función del número de países en los que alcanzaron una de las cinco primeras posiciones entre los títulos más vistos presenta una abrumadora predominancia de títulos estadounidenses: 49 de los 50 (98%) más vistos fueron producidos o coproducidos por Estados Unidos frente a los tan solo 7 de 50 (14%) de factura europea (cinco de los cuales eran, además, coproducciones anglo-estadounidenses). La primera película en la lista de las cincuenta más vistas producida exclusivamente por un país europeo es la francesa *Dios mío, ¿pero qué te hemos hecho?* (*Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?*, Philippe de Chauveron, 2014), en la posición 36 (ver tabla 1).

Un acercamiento más detallado a la procedencia de las películas que más consumieron los europeos entre 2015 y 2019 revela una abrumadora mayoría de títulos producidos o coproducidos en suelo europeo: hasta 166 películas contaban con participación europea frente a las 86 de participación estadounidense. Sin embargo, a las producciones estadounidenses les bastó tener algo más de la mitad de títulos que su contraparte europea para ocupar 2,5 veces más puestos en el top 5 del ranking de películas más vistas en los países europeos sometidos a estudio: frente a los 226 puestos dentro de este escalafón de las películas producidas o coproducidas por países europeos, las producciones y coproducciones estadounidenses consiguieron colocar sus títulos hasta en 575 ocasiones en esos mismos *ranking* (ver gráfico 1).

POSICIÓN	PELÍCULA	PAÍSES EN TOP-5	PAÍS DE PRODUCCIÓN
1	Gru 3: Mi villano favorito	26	EEUU
2	Vengadores: Infinity War	25	EEUU
3	Star Wars: Episodio VII - El despertar de la Fuerza	24	EEUU
4	Los Minions	23	EEUU
	El hobbit: la batalla de los Cinco Ejércitos	23	EEUU
6	Spectre 007	21	EEUU
7	Star Wars: Episodio VIII - Los últimos Jedi	20	EEUU
8	Bohemian Rhapsody	18	Reino Unido/EEUU
9	Mascotas	17	EEUU
10	La Bella y la Bestia	16	EEUU
	Fast & Furious 8	16	EEUU
12	Piratas del Caribe: La Venganza de Salazar	15	EEUU
13	Fast & Furious 7	14	EEUU
	Cincuenta sombras de Grey	14	EEUU
15	Buscando a Dory	12	EEUU
	Cómo entrenar a tu dragón 2	12	EEUU
	Zootopia	12	EEUU
18	Cincuenta sombras más oscuras	10	EEUU
	Cincuenta sombras liberadas	10	EEUU
	Ice Age 5: El gran cataclismo	10	EEUU
	Los increíbles 2	10	EEUU
	El lobo de Wall Street	10	EEUU
23	Jurassic World	9	EEUU
	Mamma Mia! Here We Go Again	9	Reino Unido/EEUU
	Rio 2	9	EEUU
	Rogue One: una historia de Star Wars	9	EEUU
	Los juegos del hambre: Sinsajo - Parte 1	9	EEUU
28	Deadpool	8	EEUU
	Animales fantásticos: Los crímenes de Grindelwald	8	Reino Unido/EEUU
	Hotel Transilvania 3: Unas vacaciones monstruosas	8	EEUU
31	El libro de la selva	7	Reino Unido/EEUU
	El renacido	7	EEUU
33	Animales fantásticos y dónde encontrarlos	6	Reino Unido/EEUU
	Jurassic World: El reino caído	6	EEUU
	Maléfica	6	EEUU
36	Ha nacido una estrella	5	EEUU
	Hotel Transylvania 2	5	EEUU
	Del revés	5	EEUU
	Dios mío, ¿pero qué te hemos hecho?	5	Francia
	Escuadrón suicida	5	EEUU
	El grinch	5	EEUU
42	Black Panther	4	EEUU
	El amanecer del planeta de los simios	4	EEUU
	Frozen	4	EEUU
	It	4	EEUU
	Los pingüinos de Madagascar	4	EEUU
	El bebé jefazo	4	EEUU
	Venom	4	EEUU
49	Batman v Superman: El amanecer de la justicia	3	EEUU
	Bridget Jones' Baby	3	EEUU/Francia/China/Reino Unido

Tabla 1. 50 películas más repetidas en el top-5 europeo. Fuente: UNIC y elaboración propia.

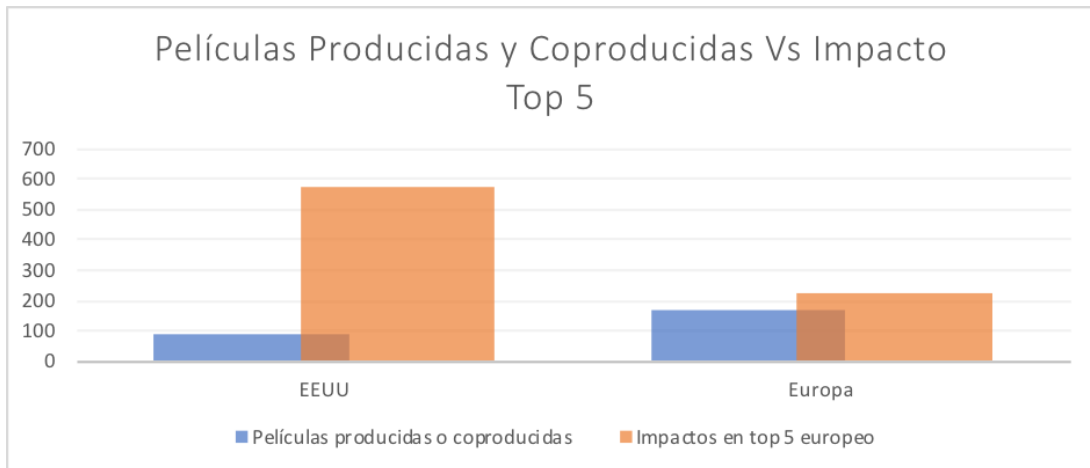


Gráfico 1. Comparación entre producciones e impacto estadounidense y americano en los cines europeos. Fuente: UNIC y elaboración propia.

Si se matiza el resultado excluyendo las películas coproducidas, los resultados acentúan incluso más el mayor impacto de las producciones estadounidenses sobre las europeas entre las películas más vistas en el Viejo Continente. La multiplicación del impacto derivada de la repetición de los mismos títulos en varios *rankings* de países europeos se reduce significativamente para las producciones europeas: de las 166 películas y 226 impactos (1,36 por cada título individual) se pasa a 152 películas no coproducidas con países de fuera del entorno europeo y tan solo 159 impactos, lo que reduce la ratio de impacto por título en un 22,5%, hasta dejarlo en tan solo 1,05. Es decir, descontadas las coproducciones con otros países, cada película europea de éxito entra solo en una media de 1,05 *rankings* europeos de películas más vistas.

Esto se explica de manera sencilla por la abrumadora presencia de películas coproducidas (nueve de las diez primeras), principalmente entre Estados Unidos y Reino Unido, en la lista de títulos europeos más vistos. El dato resulta aún más llamativo si se compara con las dos coproducciones de Estados Unidos con otros países entre las diez películas de este país más vistas en territorio europeo (ver tabla 2).

En el caso de Estados Unidos, las películas del *ranking* no coproducidas con otros países se reducen de 86 a 69 y los impactos pasan de 572 a 483, lo que se traduce en una ratio que no solo no desciende, sino que aumenta ligeramente: de 6,89 a 7. En otras palabras: cada película de Estados Unidos

aparece una media de siete veces en los *rankings* europeos, un índice de rotación casi seis veces superior al de las producciones exclusivamente europeas (ver gráfico 3).

PELÍCULAS PRODUCIDAS O CO-PRODUCIDAS	TOP 5 EN CUÁNTOS PAÍSES EUROPEOS	PAÍS DE PRODUCCIÓN
EUROPA		
Bohemian Rhapsody	18	Reino Unido/EEUU
Mamma Mia: Here We Go Again	9	Reino Unido/EEUU
Fantastic Beasts The Crimes of Grindelwald	8	Reino Unido/EEUU
The Jungle Book	7	Reino Unido/EEUU
Fantastic Beasts and Where to Find Them	6	Reino Unido/EEUU
Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu?	5	Francia
Bridget Jones's Baby	3	EEUU/Francia/China/Reino Unido
Interstellar	3	Reino Unido/EEUU
Lucy	3	Francia/Alemania/Taiwan/Canada/EEUU
EEUU		
Despicable Me 3	26	EEUU
Avengers: Infinity War	25	EEUU
Star Wars: Episode VII - The Force Awakens	24	EEUU
Minions	23	EEUU
the hobbit: the battle of the Five Armies	23	EEUU/Nueva Zelanda
spectRe	21	EEUU
Star Wars: The Last Jedi	20	EEUU
The Secret Life of Pets	17	EEUU
Bohemian Rhapsody	18	Reino Unido/EEUU

Tabla 2. Comparación entre top 10 de películas con producción y coproducción europea más vistas frente a top 10 películas de producción y coproducción estadounidense más vistas.
Fuente: UNIC y elaboración propia.

Es también reseñable que ninguna de las películas incluidas en el escalafón de las cinco más vistas en los países sometidos a estudio ha sido producida exclusivamente por países que no entran dentro de estos dos grandes grupos de referencia para el público europeo, Europa y Estados Unidos.

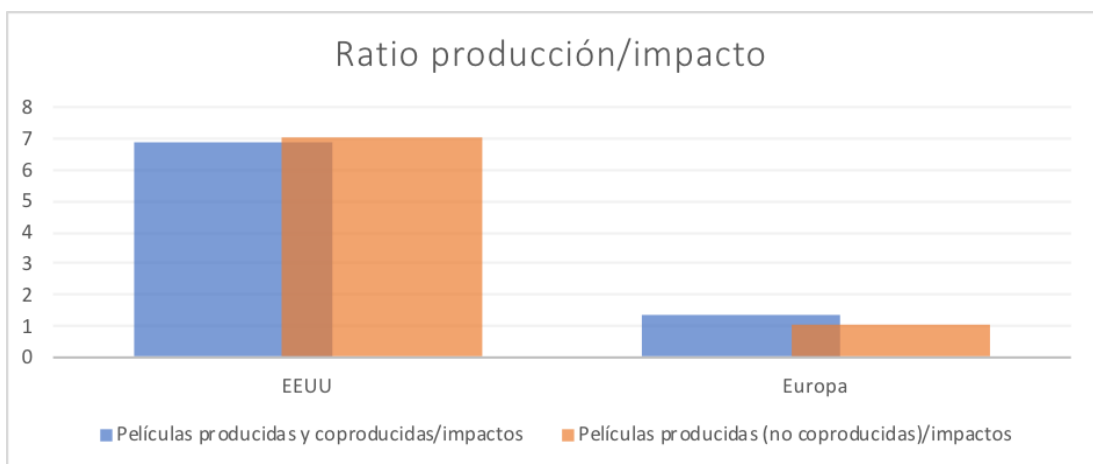


Gráfico 3. Ratio entre películas producidas e impactos en el ranking de 5 de películas más vistas en los países europeos entre 2015 y 2019. Fuente: UNIC y elaboración propia.

Solo siete de los 238 títulos únicos analizados (apenas un 3%, en términos relativos), además, cuentan con participación de países que no están incluidos en la predominante órbita europeo-americana de títulos

consumidos: *El hobbit: la desolación de Smaug* (*The Hobbit: The Desolation of Smaug*, Peter Jackson, 2013) y *El hobbit: la batalla de los Cinco Ejércitos* (*The Hobbit: The Battle of the Five Armies*, Peter Jackson, 2014), ambas coproducidas según datos de *IMDb* entre Estados Unidos y Nueva Zelanda; *Lucy* (Luc Besson, 2014), coproducción de Francia, Alemania, Taiwan, Canadá y EEUU; *La Lego película* (*The Lego Movie*, Phil Lord y Christopher Miller, 2014), coproducción australiana que también contó con participación de Estados Unidos y Dinamarca; *Bridget Jones's baby* (Sharon Maguire, 2016), coproducida entre EEUU, Francia, China y Reino Unido; *Asesinato en el Orient Express* (Kenneth Branagh, 2017), coproducción entre EEUU y Malta; y *Johny English Strikes Again* (David Kerr, 2018), coproducida por China, además de Reino Unido, Francia, Estados Unidos.

4.2. Detalle de películas por países europeos que las consumen

El desglose por países de las películas más vistas durante el periodo sometido a estudio ofrece perspectivas interesantes, aunque siempre dentro de los patrones marcados en el análisis cuantitativo general que se recogía en el epígrafe precedente (ver tabla 3).

	Películas estadounidenses	Películas nacionales	Películas nacionales en coproducción	Películas nacionales (total)	Películas europeas no nacionales
ALEMANIA	20	3	0	3	2
AUSTRIA	19	0	0	0	6
BELGICA	17	0	0	0	3
BULGARIA	21	0	0	0	4
CROACIA	19	0	0	0	1
DINAMARCA	16	9	0	9	0
ESLOVAQUIA	18	3	0	3	4
ESPAÑA	17	5	1	6	2
ESTONIA	17	7	0	7	1
FINLANDIA	11	10	1	11	3
FRANCIA	15	10	0	10	0
GRECIA	22	2	0	2	1
HUNGRÍA	22	1	0	1	2
IRLANDA	16	1	0	1	3
ITALIA	18	4	0	4	3
LETONIA	19	5	0	5	1
LITUANIA	13	11	0	11	1
LUXEMBURGO	22	1	0	1	2
NORUEGA	13	9	1	10	2
PAÍSES BAJOS	18	1	0	1	6
POLONIA	12	13	0	13	0
PORTUGAL	22	1	0	1	2
REINO UNIDO	17	1	6	7	1
REPÚBLICA CHECA	16	5	0	5	4
RUMANIA	18	0	0	0	2
RUSIA	20	4	0	4	1
SERBIA*	13	6	0	6	1
MONTENEGRO*	13	4	0	5	3
SUECIA	19	3	0	3	3
SUIZA	18	2	0	2	5
TURQUÍA	2	23	0	23	0

* Dado que Serbia y Montenegro solo presentan registros separados en 2019, se ha aplicado a ambos países los datos conjuntos de 2015 a 2018

Tabla 3. Desglose por países y tipo de películas presentes en el top-5. Fuente: UNIC y elaboración propia.

En un detalle ordenado e incluyendo datos porcentuales, se observan varios aspectos interesantes. De entre los países recogidos por UNIC aceptados

como muestra representativa europea, Turquía es el que más cine de producción nacional ve, con 23 títulos (un 92% del total de 25 de su top-5 en los cinco años sometidos a estudios). Solo dos casos (el antedicho de Turquía y Polonia) ven más películas nacionales que de otra factura y más de la mitad de territorios estudiados ven menos de 20% de producciones realizadas en su propio país. Entre este último grupo se encuentran países como Italia, Alemania, Grecia, Irlanda, Países Bajos, Portugal, Austria y Bélgica.

En el polo opuesto, Grecia, Hungría, Luxemburgo y Portugal encabezan la lista de países europeos con más producciones o coproducciones estadounidenses en el top 5 de los cinco cursos sometidos a estudio, lo que representa en todos los casos casi un 90% de los títulos más consumidos en las carteleras de estos países. Resulta significativo también que solo tres de los 31 países sometidos a estudio (apenas un 10%) tienen menos de la mitad de títulos estadounidenses entre los cinco más vistos anualmente dentro del periodo analizado. De esos tres países, además, dos de ellos, Polonia y Finlandia, superan el 40% de títulos estadounidenses entre los más vistos dentro de sus fronteras (ver tabla 4).

	Producciones y coproducciones nacionales EU	Películas nacionales EU (%)		Producciones y coproducciones estadounidenses	% Películas EEUU
TURQUÍA	23	92	GRECIA	22	88
POLONIA	13	52	HUNGRÍA	22	88
FINLANDIA	11	44	LUXEMBURGO	22	88
LITUANIA	11	44	PORTUGAL	22	88
FRANCIA	10	40	BULGARIA	21	84
NORUEGA	10	40	ALEMANIA	20	80
DINAMARCA	9	36	RUSIA	20	80
ESTONIA	7	28	AUSTRIA	19	76
REINO UNIDO	7	28	CROACIA	19	95
ESPAÑA	6	24	LETONIA	19	76
SERBIA*	6	30	SUECIA	19	76
LETONIA	5	20	ESLOVAQUIA	18	72
REPÚBLICA CHECA	5	20	ITALIA	18	72
MONTENEGRO*	5	23,80952381	PAÍSES BAJOS	18	72
ITALIA	4	16	RUMANÍA	18	90
RUSIA	4	16	SUIZA	18	72
ALEMANIA	3	12	BÉLGICA	17	85
ESLOVAQUIA	3	12	ESPAÑA	17	68
SUECIA	3	12	ESTONIA	17	68
GRECIA	2	8	REINO UNIDO	17	68
SUIZA	2	8	DINAMARCA	16	64
HUNGRÍA	1	4	IRLANDA	16	80
IRLANDA	1	5	REPÚBLICA CHECA	16	64
LUXEMBURGO	1	4	FRANCIA	15	60
PAÍSES BAJOS	1	4	NORUEGA	14	56
PORTUGAL	1	4	LITUANIA	13	52
AUSTRIA	0	0	SERBIA*	13	65
BÉLGICA	0	0	MONTENEGRO*	13	61,9047619
BULGARIA	0	0	POLONIA	12	48
CROACIA	0	0	FINLANDIA	11	44
RUMANIA	0	0	TURQUÍA	2	8

Tabla 4. Desglose de consumo por país de producción y de consumo. Fuente: UNIC y elaboración propia.

Resulta igualmente interesante establecer una comparativa no solo entre el cine nacional consumido; sino entre el cine producido dentro de las fronteras

nacionales y el cine producido en el espacio considerado como europeo a efectos de este estudio, sobre la base de los datos ofrecidos por UNIC.

Como se puede comprobar en la tabla 5, el consumo de películas europeas suele circunscribirse al ámbito nacional. En otras palabras: cuando los europeos consumen películas consideradas por UNIC como pertenecientes a este territorio, lo hacen de manera abrumadoramente mayoritaria para consumir producciones de su propio país. Hay seis países cuyo consumo de cine nacional se sitúa en el 40% o más del total de títulos entre los cinco más vistos dentro de su territorio durante los cinco años sometidos a estudio: Noruega (40%), Francia (40%), Lituania (44%), Finlandia (44%), Polonia (52%) y Turquía (92%).

Otros cinco (Dinamarca, Estonia, Reino Unido, España y Serbia) presentan una proporción aún superior al 30% de películas nacionales entre las más vistas al cabo de cada curso y el dato es especialmente llamativo, habida cuenta de que ninguno de los 31 países estudiados alcanza siquiera el 25% de películas más vistas procedentes de otros países europeos distintos al suyo entre las más vistas.

Austria y Países Bajos, con 6 películas europeas producidas fuera de sus fronteras para un peso relativo del 24% sobre el total de películas más vistas durante el periodo sometido a estudio, son los países que más destacan en este apartado; seguidos de Suiza (20%), Bulgaria (16%), Eslovaquia (16%), República Checa (16%), Bélgica (15%), Italia (15%), Montenegro (14,29%), Finlandia (12%), Italia (12%) y Suecia (12%). Ninguno de los demás países de la muestra seleccionada alcanza el 10% de títulos europeos no producidos dentro de sus fronteras nacionales entre las cinco películas más vistas de los años sometidos a estudio.

Once de ellos, además, apenas incluyen una o ninguna película europea producida o coproducida fuera de su territorio entre las más vistas del periodo analizado; lista en la que quedan incluidos Croacia, Estonia, Grecia, Letonia, Lituania, Noruega, Reino Unido, Rusia y Serbia (con una película cada uno), además de Dinamarca, Francia, Polonia y Turquía, que no

incluyen ningún título europeo no nacional entre sus películas más vistas. La tabla 5 ofrece una representación gráfica de la proporción entre películas europeas nacionales y no nacionales consumidas por país.

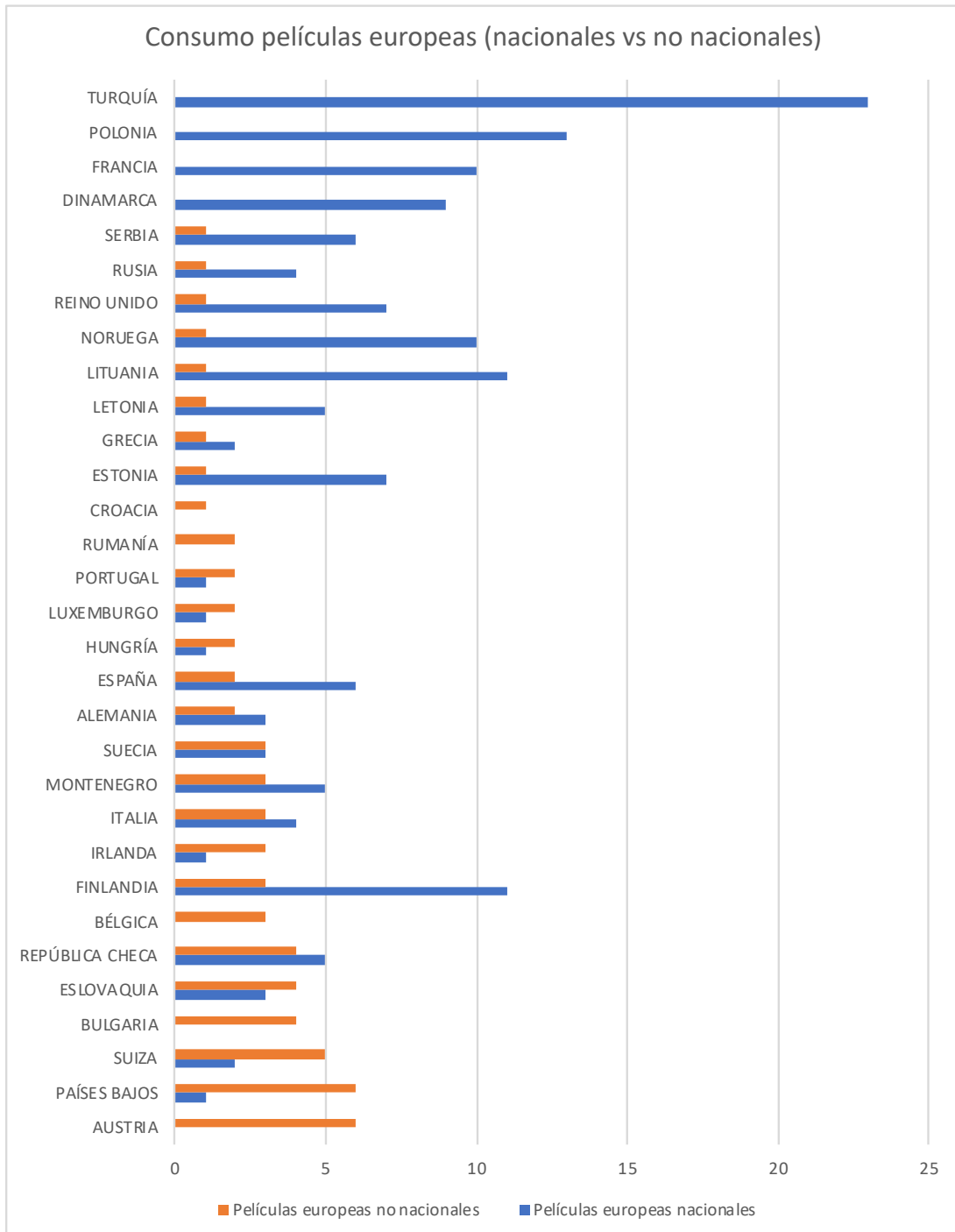


Tabla 5. Desglose de consumo por país de producciones europeas dentro y fuera de las fronteras nacionales. Fuente: UNIC y elaboración propia.

4.3. Presencia de Europa y el sueño europeo en el cine consumido en Europa

Tras el análisis narrativo de la muestra, se puede afirmar que el sueño europeo no es un concepto que se vea reflejado en las películas de producción o coproducción europea. No hay películas que hablen de esa construcción de Europa, de esa solidaridad entre los países, más allá del amparo que podemos encontrar entre países aliados en las películas bélicas que tratan conflictos armados, principalmente la segunda guerra mundial, de las que hay varias en la muestra.

El sueño europeo no aparece reflejado en historias de superación personal o profesional, donde podríamos encontrar una conexión con el *American Dream*, basado en el *ad astra per aspera* y esa capacidad para vencer obstáculos y alcanzar la meta soñada. Así, historias como la francesa *El gran baño* (*Le Gran Bain*, Gilles Lellouche, 2018), la letona *Homo Novus* (Anna Viduleja, 2018) sobre un joven artista que en los años treinta del siglo XX llega a Riga para abrirse camino en el mundo del arte, la rusa *Lyod* (Olef Trofim, 2018), que cuenta la odisea de una joven patinadora que sufre un accidente que la confina en una silla de ruedas, no encajan, en realidad, en ninguna de las categorías sujetas a este estudio: a) “habla del sueño europeo”, b) “habla de la idea de Europa” o c) “habla de la realidad de un país europeo”. Incluso películas que retratan dolorosas historias personales, como el *biopic* turco del irrepentible artista Müslüm Gürses, redimido por la música, en *Müşüm* (Ketche & Can Ulkay, 2018) no tienen como objetivo hablar de la realidad de un país europeo, sino de un artista, aunque lógicamente, esa realidad se vea reflejada, pues es el contexto para el protagonista.

Sí podríamos inscribir en la última categoría de análisis, que contempla el discurso sobre la realidad de un país europeo, algunas películas que muestran hitos relevantes de la historia del continente, muchas de ellas en relación directa con la Segunda Guerra Mundial o el orden establecido tras la victoria de las naciones aliadas. Entre ellas cabe destacar *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017), coproducción de Estados Unidos, Reino Unido, Francia y Países Bajos que narra el milagro de Dunkerque, una operación

gracias a la cual trescientos mil soldados británicos, belgas y franceses (aunque la perspectiva ofrecida es mayoritariamente de los primeros), pudieron ser evacuados y escapar del ejército alemán, que les tenía atrapados en la playa de la ciudad francesa de Dunkerque.

En una línea similar, La noruega *Den 12 (El duodécimo hombre*, Harald Zwart, 2017), basada en hechos reales, relata la historia de Jan Baalsrud, uno de los doce saboteadores enviados desde Inglaterra a Noruega en 1943 para boicotear el régimen nazi, tras la ocupación del país por el *III Reich* en abril de 1940. Su mensaje final, en el que el protagonista, tras sobrevivir a las peores calamidades, termina entrenando a jóvenes soldados, es esperanzador y solidario. Dirigiéndose a un joven soldado que le mira aterrorizado afirma: “escuche, no tenga miedo, pondremos fin a esta locura”. La finlandesa *Tuntematon Sotilas (Aku Louhimies, 2017)*, adaptación de la novela *El soldado desconocido*, de Väinö Linna, publicada en 1954, que nos introduce en los años de la segunda guerra mundial y la lucha de Finlandia con la URSS tras la ocupación soviética. También la estonia *1944 (Elmo Nüganen, 2015)* versa sobre la lucha fratricida que se vieron obligados a sostener numerosos estonios alistados a la fuerza en los bandos del ejército ruso y alemán, enfrentados en la frontera del país. Un funcionario estonio va a visitar a sus conciudadanos que luchan en el lado alemán para compartir las aspiraciones a la nueva Europa que anhela Alemania: “soldados estonios, el Führer nos ha hecho el honor de poner su confianza en nuestra nación. [...] Después de largos años de continuas investigaciones científicas, finalmente hemos demostrado que nuestro pueblo tiene sangre aria.” El gran silencio entre la tropa hace que el funcionario se vuelva hacia los mandos que, detrás de él, le miran tan incrédulos como los propios soldados. El funcionario prosigue: “Se ha demostrado. Guiados por el estado alemán, un brillante futuro nos espera a todos en el seno de la noble y gran familia europea”.

En *La decisión del rey (Kongens nei, Erik Poppe, 2016)* se hace referencia al gran dilema que tuvo que tomar el entonces rey de Noruega, cuando el 9 de abril de 1940 los soldados alemanes entraron en Oslo. La producción polaca *Varsovia, 1944 (Miasto '44, Jan Komasa, 2014)* nos muestra los dos

desesperados meses de resistencia de la ciudad tras el alzamiento que se produjo el 1 de agosto de 1944 contra la ocupación nazi. Dentro de esta categoría histórica, también encontramos episodios que se remontan a otros tiempos, como la coproducción del Reino Unido y Letonia *El anillo del rey* (*Nameja gredzens*, Aigars Grauba, 2018) sobre la leyenda del advenimiento del rey Namejs en la región letona de Semigallia en el siglo XIII. Aunque muchos de estos episodios afectaran realmente al curso de la Historia de Europa, la perspectiva en la que se abordan es prevalentemente nacional.

Hay un grupo significativo de la muestra que relata la represión de los países que vivieron bajo la órbita de la URSS tras la contienda, pero igualmente estas películas no parecen tener como objetivo principal mostrar el escenario de un país europeo o una realidad más allá de las propias fronteras, sino la denuncia de atentados contra la libertad que se vivieron bajo el régimen soviético. Es el caso de la coproducción norteamericana y letona *Tarp pilkų debesų* (*Ashes in the Snow*, Marius A. Markevicius) sobre un joven artista y su familia deportada a Siberia en 1941 durante las inhumanas migraciones ordenadas por Stalin en los países báltico, en cuyo rodaje participaron como extras familiares de los verdaderos protagonistas de la historia. Aunque la película solo está inspirada en los hechos reales transmite ese dolor, fortaleza y esperanza por sobrevivir al destierro y volver a la patria. La también letona *Melānijas hronika* (Viesturs Kairiss, 2016), que está basada en la historia de la joven Melanija Vanaga, separada de su marido y deportada junto a su hijo de ocho años a Siberia, y que figura entre las escasas supervivientes que pudieron regresar a su país. Asimismo, la lucha contra la represión soviética en Lituania es crudamente retratada en *Emilija iš Laisvės Alejos* (Donatas Ulvydas 2018). El sueño europeo no aparece reflejado como tal, son la lucha por la libertad y la vuelta a la propia patria las claves principales de estas historias.

La corrupción es un tema que también aparece en algunas historias, entre las que destaca la ficticia *Únos* (Mariana Cengel-Solcanská, 2017), ambientada en los noventa, años de una recién estrenada República Checa, en la que la mafia secuestra al hijo del primer ministro. Todos ellos siguen el antedicho

perfil nacional y, en ningún momento, se aborda Europa como realidad conjunta.

Al margen de la guerra y la represión soviética, se han producido otras historias basadas en hechos reales, que se adentran en diversas temáticas, como la rusa *Tres segundos* (*Dvizhenie vverkh*, Anton Megerdichev, 2017), sobre el mítico enfrentamiento entre EEUU y la URSS durante los Juegos Olímpicos de 1972 en Munich. *Sztuka Kochania. Historia Michaliny Wisl'ockiej* (Maria Sadowska, 2017), sobre una sexóloga que luchó por publicar sus revolucionarias ideas en la Polonia comunista. *Lisa Baarová* (Filip Renc, 2016), retrato de Lisa Baarová, joven aspirante a actriz que se traslada a Berlín para iniciar su carrera artística y acaba convirtiéndose en amante Joseph Goebbels. La producción turca *El Milagro* (*Mucize*, 2016) que se adentra en temáticas como el derecho a la educación de las mujeres. Todas ellas tienen historias que sucedieron en el contexto europeo, todas retratan alguna realidad de los países donde acontecieron, pero no puede afirmarse que tengan una conexión importante con una idea transnacional de Europa o de sueño europeo.

Los grandes éxitos cinematográficos en Europa son principalmente producciones americanas, como ratifican las cifras de los informes anuales de la Unión Internacional de Cines. Parecen cumplirse, también para las artes cinematográficas, los presagios de George Steiner en sus reflexiones sobre *La idea de Europa*: “No hay nada que amenace a Europa más radicalmente –‘en las raíces’- que la detergente marea de lo angloamericano [...] Europa, en verdad, perecerá si no lucha por sus lenguas, sus tradiciones locales y sus autonomías sociales.” (2005, pp. 72-73). Más adelante, Steiner menciona las convicciones que Europa debe reafirmar para su propio amanecer: “la realización de la sabiduría, la búsqueda del conocimiento desinteresado, la creación de la belleza”. El autor apuesta por una “revolución antiindustrial”, por ideales de ocio, de privacidad, aunque impliquen un cierto recorte material, para él es urgente detener la fuga de nuestros jóvenes talentos, proporcionar recursos a la investigación y, como concluye su ensayo “volver a

la convicción de que ‘la vida no examinada’ no merece realmente la pena ser vivida.” (2005, p. 80).

5. Conclusiones

Los datos analizados corroboran nuestra hipótesis inicial de que ni la idea de Europa ni el sueño europeo están presentes en las representaciones que consumen mayoritariamente los ciudadanos del Viejo Continente; como demuestra el hecho de que ninguno de los más de doscientos títulos seleccionados para la muestra abordada en el presente estudio se centra de manera específica el concepto de Europa ni del sueño europeo.

Se ha verificado, igualmente, que los títulos más vistos en los países europeos están copados sistemáticamente por producciones que ni son nacionales ni se han producido en otros países europeos, como confirma el hecho de que el 98% de los títulos más repetidos entre los escalafones de las cinco películas más vistas en los países europeos estudiados son producidos o coproducidos en Estados Unidos, frente al 14% que cuenta con participación europea. La primera película del *ranking* de 50 con más presencia en los escalafones nacionales que es una producción o coproducción exclusivamente europea se va más allá del puesto 35. Todo ello invita a reflexionar sobre si es realmente viable edificar un constructo socio-cultural como el sueño europeo cuando ni siquiera los títulos facturados en los países de donde mayor eco se le presupone, a priori (a juzgar, al menos, por la proliferación del sueño americano que se ha visto como precedente), consiguen contar con una presencia mínimamente significativa en las carteleras europeas.

El escaso índice de rotación que los títulos facturados en Europa tienen en los *rankings* de películas más vistas en los países europeos redunda sobre estas mismas cuestiones: el impacto medio de cada título que consigue entrar entre las cinco películas más vistas en los países europeos estudiados no consigue superar la ratio de 1,4 (apenas 1,05 descontadas las coproducciones). Estados Unidos precisa de aproximadamente la mitad de producciones para ocupar seis veces más puestos en los rankings de películas más vistas sobre suelo europeo. Sobre esta base convendría, igualmente,

considerar si la difusión de la noción misma del sueño europeo se ha visto lastrada de inicio por la predominancia de las industrias culturales estadounidenses. ¿Parece realmente factible estimular un imaginario conceptual sobre una noción, la del sueño europeo, hacia la que la industria que más títulos exitosos genera no parece tener (a diferencia del sueño americano) un interés particular?

Las estadísticas de películas más vistas revelan, además, que los europeos ven poco cine europeo y que, cuando lo hacen, éste tiene muchas más posibilidades de ser nacional que procedente de otros países del territorio común. Del análisis global se desprende que hay tres ejes de producción que copan los títulos más vistos en las carteleras europeas: (1) las producciones estadounidenses, (2) las producciones nacionales dentro del espacio que se ha entendido como Europa, y (3) las producciones que, sin compartir nacionalidad con el *ranking* del país europeo en el que aparecen incluidas, son también europeas. Que no hay más categorías dentro de lo que consumen los europeos ha quedado demostrado también en el análisis de resultados, que desvelaba que ninguna de las 238 películas sometidas a estudio han sido producidas en solitario por ningún país que quede fuera de las dos principales áreas de influencia cinematográfica en Europa: la propia Europa y Estados Unidos –solo siete de los títulos estudiados cuentan con países de otras regiones diferentes en la (co)producción–.

Pues bien, de las tres posibilidades de consumo detectadas en función de la procedencia de las producciones, los espectadores europeos prefieren, salvo excepciones contadas, los títulos de producción o coproducción estadounidense. En el desglose por países se observan casos puntuales en los que las producciones nacionales se sitúan por encima de las estadounidenses, o la relación entre unas y otras no está tan desequilibrada como en el promedio de toda Europa.

No hay, sin embargo, ningún caso de entre todos los países sometidos a estudio en el que la categoría más vista sean las producciones europeas de países distintos a aquel en cuyo ranking aparecen. Sí se dan casos de países en los que las producciones de otros países europeos superan en impacto a

las producciones nacionales, pero es ésta más una excepción que una norma. Nuestro estudio demuestra que, por norma general, los europeos ven más cine nacional que de otros países europeos, lo cual sería suficiente también para cuestionarse si ese esqueleto político, económico y social que vertebra a la Unión Europea realmente se siente común desde un punto de vista de consumo cinematográfico. Los resultados invitan a pensar que no, aunque no parece que quepa interpretar esto solo como una prevalencia del sentimiento nacional por encima del comunitario; sino, de nuevo, de la debilidad de unas industrias nacionales que paliceden en capacidad de producción y difusión con otras mucho más consolidadas como, sobre todo, la industria hollywoodiense.

No se ha dispuesto este hilo argumental, en todo caso, para concluir que la crisis del sueño europeo se debe a la flagrante ausencia de su representación en uno de los escaparates más evidentes de construcción del imaginario colectivo: las artes cinematográficas. Como en todo proceso complejo, se precisa conocer con la mayor profundidad posible las coordenadas por las que se mueve un elevado número de factores cuya concurrencia acaba confluyendo en la realidad observada. En ésta a la que se ha venido a dedicar la presente publicación monográfica, la realidad de la crisis del sueño europeo, confluyen como poco aspectos sociales, políticos y económicos cuyo análisis requiere de una sistematicidad y rigor similar al que se ha tratado de aplicar en este estudio de las artes visuales.

Una aproximación así en futuras investigaciones nos permitiría, por ejemplo, establecer conexiones de causalidad entre las representaciones (o la ausencia de ellas) y los fenómenos sociales, políticos o económicos sistemáticamente observados por otros investigadores. De ahí, sí podrían deducirse aserciones más tajantes al respecto de si el asentamiento de las ideas de Europa y el sueño europeo no ha seguido las coordenadas prósperas que vaticinó Rifkin (2004) por su limitada representación en el espacio público o si el fenómeno funciona, más bien, a la inversa: no hay representaciones porque hay desafección, por ejemplo, hacia las instituciones comunitarias después de las sacudidas de la crisis financiera de 2008. Cabría incluso preguntarse si el

consumo preferencialmente nacional tiene que ver con el auge de populismos y nacionalismos centrípetos observados en la década de 2010.

Son necesarios, sin duda, todos estos análisis para complementar la realidad audiovisual analizada en la presente investigación y encontrar su encaje en el poliédrico y complejo panorama social de nuestros días; y, por ahí, pueden surgir futuras líneas de estudio aledañas a lo aquí explorado. Del mismo modo, todo lo aquí demostrado es susceptible de revisión y ampliación temporal.

Una vez consideradas todas estas posibles líneas de expansión a la investigación propuesta en estas páginas, no conviene tampoco perder de vista lo que este estudio sí ha sido capaz de demostrar: que en la reciente realidad cinematográfica europea ni la idea misma de Europa ni el sueño europeo han encontrado un lugar preponderante en las representaciones cinematográficas del Viejo Continente ni entre las preferencias cinematográficas de sus ciudadanos.

Referencias bibliográficas

- Albers, D. y Stephen, H. (2006). *Social Europe. A Continent's Answer to Market Fundamentalism*. Londres: European Research Forum at London Metropolitan University.
- Arnold, G. B. (2013). *Projecting the End of the American Dream: Hollywood's Visions of U.S. Decline*. Santa Barbara (CA): Praeger.
- Clarke, D. B. (1997). *The Cinematic City*. Londres: Routledge.
- Cullen, J. (2004). *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped the Nation*. Oxford: Oxford University Press.
- Delbanco, A. (1999). *The Real American Dream*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Duncan, A. M. (2015). *Gambling with the Myth of the American Dream*. New York: Routledge.
- Echart Orús, P. (2016). Alexander Payne Cineasta de las Segundas Oportunidades. En Sánchez-Escalonilla, Antonio y Rodríguez, Araceli (eds). *Hollywood y el ocaso del American Dream* (pp. 29-49). Madrid: Síntesis.
- Fisher, Walter R. (1973). Reaffirmation and subversion of the American dream, *Quarterly Journal of Speech*, 59:2, 160-167, doi.org/10.1080/00335637309383164

- Gelado Marcos, Roberto (2016). George Clooney: la industria comprometida. En Sánchez-Escalonilla, Antonio y Rodríguez, Araceli (eds). *Hollywood y el ocaso del American Dream* (pp. 117-133). Madrid: Síntesis.
- Gelado, R. & Sangro, P. (2016). Hollywood and the Representation of the Otherness. A Historical Analysis of the Role Played by American Cinema in Spotting Enemies to Vilify, *Index Comunicación*, 6 (1), 11-25.
- Graham, C. (2017). *Happiness for All?: Unequal Hopes and Lives in Pursuit of the American Dream*. Princeton University Press: Princeton, New Jersey.
- Golmar, A. (2008). José María Marco: Estados Unidos es un sueño que Europa se propuso y nunca pudo hacer realidad, *La Ilustración liberal: revista española y americana*, 35, 117-124. <https://www.clublibertaddigital.com/ilustracion-liberal/35/jose-maria-marco-estados-unidos-es-un-sueno-que-europa-se-propuso-y-nunca-pudo-hacer-realidad-a.html>
- Hall, S. (1997): 'The Spectacle of the «other»'. En Stuart Hall (Ed.) *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 223-279). London: Sage.
- Hanson, S. L. & White, J.K. (2011). *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple.
- Havel, V (1993). El suelo de una Europa unida, *Cuenta y Razón*, (75), 14-18.
- Hoffman, K. (2014). *Arbeitsblätter Englisch. The American Dream - Promise and Reality*. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen GmbH.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*. London-New York: Verso.
- Jiménez, Francisco (2016). Paz intercultural. Europa, buscando su identidad. *Revista de Paz y de Conflictos*, 9 (1), 13-45. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/revpaz/article/view/4903>
- Johnson, B. (2006). *The American Dream and the Power of Wealth: Choosing Schools and Inheriting*. Nueva York: Routledge.
- Jorgensen, L. (2005). Testing the European Dream: Social Ideals and Cultural Realities in a Unified Europe, *German and Russian Studies*, Paper 2. http://digitalcommons.maclester.edu/gerrus_honors/2
- Kellner, D. (1995). *Media Culture*. Londres: Routledge.
- Kimmage, M. (2011). The Politics of the American Dream, 1980 to 2008. En Sandra Hanson y John White (Eds.). *The American Dream in the 21st Century* (pp. 167-200). Filadelfia: Temple University Press.
- Kroes, R. (2012). Citizenship, Nationhood and Multiculturalism: European Dreams and the American Dream, *Hypercultura*, 1-10.

- Laqueur, W. (2012). *After the Fall: The End of the European Dream and the Decline of a Continent*. Nueva York: St Martin's Press.
- Ortner, S. B. (2013). *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Duke University Press: Londres y Durham.
- Porter, G. (2010). Work Ethic and Ethical Work: Distortions in the American Dream. *Journal of Business Ethics*, 96, 535–550.
- Power, A. (2015). Awakening from the European Dream. Eurimages and the Funding of Dystopia, *Film Studies*, 13(1), 58-72.
- Richardson, M. (2010). *Otherness in Hollywood Cinema*. New York: Continuum.
- Rifkin (2004). *The European Dream: How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*. Cambridge: Polity Press.
- Rubira-García, R., Puebla-Martínez, B. & Gelado-Marcos, R. (2018). Social Representations in Studying Information, Knowledge, and Mediations: A Critical Review, *Social Sciences*, 7, 256; doi.org/10.3390/socsci7120256
- Sánchez-Escalonilla, A. (2019). La crisis del sueño europeo: hogar y éxodo en el nuevo cine sobre migrantes y refugiados (2005-2018), *Revista de Comunicación*, 18 (1), 277-297. <https://doi.org/10.26441/RC18.1-2019-A14>
- Sánchez-Escalonilla, A. & Rodríguez Mateos (2016). Introducción: Indiewood y el nuevo sueño americano. En Sánchez-Escalonilla, Antonio y Rodríguez, Araceli (eds). *Hollywood y el ocaso del American Dream* (pp. 13-27). Madrid: Síntesis.
- Sánchez-Escalonilla, A. & Echart, P. (2016). Tales of Rebirth: Alexander Payne and the New American Dream, *Journal of Popular Film and Television*, 44(2), 99-108, DOI:10.1080/01956051.2015.1100582
- Schaefer, T. (2008). *Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Society*, Volume 1. Los Angeles: Sage.
- Schuman (1950). Declaración de Robert Schuman, 9 de mayo de 1950, Web Oficial de la Unión Europea. https://europa.eu/european-union/about-eu/symbols/europe-day/schuman-declaration_es
- Steiner, George (2005). *La idea de Europa*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Weiner, R. P. (2012). *Creativity and Beyond: Cultures, Values, and Change*. New York: State University of New York Press.
- Weiss, R. (1988). *The American myth of success: From Horatio Alger to Norman Vincent Peete*. New York: Basic Books.
- Winn, J. E. (2007). *The American Dream and Contemporary Hollywood Cinema*. Nueva York: Continuum.
- Worth, R.F. (2002). 'A nation defines itself by its evil enemies', *The New York Times*, February 24th, Sec. 4, p. 1

Wyatt-Nichol, H. (2016). The Enduring Myth of the American Dream: Mobility, Marginalization, and Hope. *International Journal of Organization Theory and Behavior*, 14 (2), 258-279.

Filmografía citada

Besson, Luc (2014) *Lucy*. Francia, Alemania, Taiwan, Canadá, USA: EuropaCorp.

Branagh, Kenneth (2017). *Murder on the Orient Express*. Malta, USA: Twentieth Century Fox

Cengel-Solcanská, Mariana (2017). *Únos*. Eslovaquia: JMB Film & TV Production

Chauveron, Philippe de (2014) *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu*. Francia: Les films du 24.

Clooney, George (2005). *Good Night and Good Luck*: USA: Warner Independent Pictures (WIP).

Ford, John (1940). *The Grapes of Wrath*. USA: Twentieth Century Fox

Grauba, Aigars (2018). *Nameja gredzens*. Reino Unido, Letonia: Cinevilla Studio.

Jackson, Peter (2013). *The Hobbit: The Desolation of Smaug*. Nueva Zelanda, USA: Metro Goldwyn Mayer, New Line Cinema.

Jackson, Peter (2014). *The Hobbit: The Battle of the Five Armies*. Nueva Zelanda, USA: New Line Cinema, Metro Goldwyn Mayer.

Kairiss, Viesturs (2016). *Melānijas hronika*. Letonia, República Checa, Finlandia: Mistrus Media.

Kerr, David (2018). *Johnny English Strikes Again*. Reino Unido, Francia, USA, China: Universal Pictures.

Ketche & Ulkay, Can (2018). *Müslüm*. Turquía: Dijital Sanatlar Production

Kilmi, Jaak (2017) *Sangarid*. Estonia, Finlandia, Letonia: Taska Film.

Kirmizigül, Mahsun (2016) *Mucize*. Turquía: Boyut Film

Komasa, Jan (2014). *Miasto '44*. Polonia: Akson Studio.

Lellouche, Gilles (2018). *Le Gran Bain*: Bélgica, Francia. Trésor Films.

Lord, Phil & Miller, Christopher (2014). *The Lego Movie*: USA, Dinamarca, Australia. Warner Bros.

Louhimies, Aku (2017) *Tuntematon Sotilas*. Finlandia, Bélgica, Islandia: Elokuvaosakeyhtiö Suomi 2017.

Maguire, Sharon (2016). *Bridget Jones's baby*. USA, Francia, China y Reino Unido: Universal Pictures.

Markevicius, Marius A. (2018). *Ashes in the Snow*, Lituania: Sorrento Productions.

- Megerdichev, Anton (2017). *Dvizhenie vverkh*. Rusia: Three T Productions.
- Nolan, Christopher (2017). *Dunkirk*. Reino Unido, Países Bajos, Francia, USA: Syncopy.
- Nüganen, Elmo (2015). *1944*. Estonia, Finlandia: Matila Röhr Productions (MRP).
- Poppe, Erik (2016). *Kongens nei*. Noruega, Suecia, Dinamarca, Irlanda: Paradox.
- Renc, Filip (2016). *Lisa Baarová*. República Checa, Eslovaquia: NOGUP Agency.
- Sadowska, Maria (2017). *Sztuka Kochania. Historia Michaliny Wisl'ockiej*. Polonia: Agora S.A.
- Trofim, Olef (2018). *Lyd*. Rusia: Art Pictures Studio.
- Ulvydas, Donatas (2018). *Emilija*. Lituania: Fralita Films.
- Viduleja, Anna (2018). *Homo Novus*. Letonia: Film Angels Production.
- Zwart, Haradl (2017). *Den 12*. Noruega: Nordisk Film Production AS.