

Cinema amb denominació d'origen

MARGARITA LEDO ANDIÓN

Catedràtica de Comunicació Audiovisual
Universidade de Santiago de Compostela
margarita.ledo@usc.gal
ORCID: [0000-0003-2001-1498](https://orcid.org/0000-0003-2001-1498)

Resum

El gens sospitós sistema dels Oscar, quan va valorar les obres candidates a la millor pel·lícula en llengua estrangera, va rebutjar el film seleccionat per Portugal perquè estava parlat majoritàriament en anglès. La seva substitució precipitada va recaure en una joia, en una pel·lícula en crioulo capverdès, Vitalina Varela, 2020, de Pedro Costa, estrenada en sales amb subtítols en gallec i en català. Ironia històrica perfecta de la llengua subalterna passant per damunt de la del —un dia— colonitzador, al mateix temps que la representa. Perquè les llengües tampoc es poden mantenir al marge de la geopolítica en què s'insereixen.

Paraules clau

Cinema, llengües minoritzades, diversitat, subtítol, ajuts públics.

Abstract

When assessing the films that were candidates for the Best International Feature Film, the unimpeachable system of the Oscars rejected the film chosen by Portugal because most of the dialogue was in English. It had to be quickly replaced, and a gem was chosen: a film spoken in Cape Verdean crioulo, Vitalina Varela (2020) by Pedro Costa, which premiered in cinemas with subtitles in Galician and Catalan. This is the perfect historical irony of the subaltern language rising above the former colonising language while also representing it. After all, languages are not passive bystanders in the geopolitics within which they are embedded.

Keywords

Film, minoritised languages, diversity, subtitling, public aid.

Com a símptoma de goig i de malestar, *Vitalina Varela* sobrevola aquest text com a peça mestra que permeti acoblar la doble cara d'una realitat paradoxal que se singularitza en la relació entre llengües minoritzades, de fet, o com a representació, al cinema i a l'audiovisual. L'entrada que proposem travessa la producció d'obres de diferent tipologia, però vol arribar a aquesta zona d'ombra de l'audiència, de les persones que volem mirar obres en la nostra pròpia llengua, i que en fer-ho li donem existència. La pantalla —en totes les seves variants— és el lloc on aquesta trobada que va de la idea a la projecció, esdevé esdeveniment. I si ens preocupa la visibilitat de les pel·lícules que produïm és per la seva contribució a redefinir, com a nova variable de recerca i com a operador social, el paper del cinema en llengües minoritzades, tant en el camp dels estudis fílmics com en el de les polítiques de comunicació.¹

Des d'on parlem, tot i que amb situacions específiques, les llengües minoritzades al cinema i a l'audiovisual són aquestes altres llengües pròpies i cooficials amb el castellà, de les nacions de l'Estat espanyol: catalana, euskara, galega. Per això fem nostre un article d'Ella Shohat i Robert Stam (1985: 35-58), a partir d'un recorregut —per Russel, Wittgenstein, Derrida— en el qual en afirmar la igualtat de totes les llengües, remarquen

que si bé totes van ser creades iguals, algunes s'erigeixen en "més iguals que d'altres": *...all languages are created equals, some are made 'more equal than others'. Inscribed within the play of power, languages are caught up in artificial hierarchies rooted in cultural hegemonies*. Inscrites en els jocs de poder, les llengües estan incorporades en jerarquies artificials amb base en l'hegemonia cultural. O, simplement, perquè compten amb mecanismes que discriminen.

Eppur si muove...

Fa temps que Philippe Meers, professor de la Universitat d'Antwerpe i referència en l'anàlisi del cinema flamenc, adverteix de la necessitat de nous tòpics, a més d'altres aproximacions als cinemes nacionals, per evitar que certa estandardització limiti tant la llibertat creativa d'autores i autors com el poder inclusiu de les llengües. Ho comentaria un cop més en el debat de la sessió de tancament del Simposi internacional "As linguas e o cinema" (Santiago de Compostela, 12-13 de desembre de 2019). Parlàvem de les així denominades "petites cinematografies" o, en una variant més explícita, de

cinema de nacions petites, amb Estat o sense, i de les seves diferents maneres d'institucionalització, però amb la llengua com a distintiu. Del dret, per tant, i de la pertinència, des del rodatge a l'exhibició, de parlar de cinema en versió original, en VO. De no amagar la llengua. Debatíem sobre el paper de la VO com una peça de l'engranatge de la diversitat, en la seva consideració de "patrimoni material i immaterial"; del dret a veure i de la necessitat de polítiques que garanteixin l'accés a les obres europees en les diferents llengües en espais estables –més enllà dels circuits d'esdeveniments–; de polítiques que duen de la mà l'articulació de xarxes públiques de sales o el disseny de programes d'ajuda a les sales independents, els objectius dels quals abracen el cinema "amb accent" (Naficy 2001), i que s'agrupen sota el *label* "Europa Cinemas".

Ens convocava el projecte de R+D+i "Eu_Vós. Patrimonio cultural inmaterial. Para un programa europeo de subtitulado en lenguas no hegemónicas", una recerca que continuava i incorporava els resultats de dues perquisicions anteriors i 10 anys d'estudi i propostes entorn del cinema "amb denominació d'origen" com a objecte d'interès per a les polítiques públiques, per a l'àmbit de les indústries creatives i per a l'acció intercultural, un cinema que sobrepassa el seu paper com a "cas" per a anar cap a un nou model en construcció.

Així, des de les petites cinematografies en llengües minoritzades com a lloc d'enunciació, més enllà d'alguns indicadors que proposen Mette Hjort i Duncan Petrie (2007) en identificar-les, seguint criteris quantitatius, amb el cinema del que presenten com a *small nations* per la seva població, dimensió geogràfica o producte interior brut, ens quedem amb la referència que fan al que en el seu moment es va denominar "Tercer Cinema" –amb ressons del text seminal del cubà García Escudero, "Por un cine imperfecto", de "Cine Liberación" des de l'Argentina, de Sanjinés i el seu "Cine del pueblo" o del "Cinema Novo" brasiler– al qual aquesta autora i autor incorporen el cinema de les nacions sense Estat europees, aquelles nacions, comenten, que van estar subjectes a una nació dominant per un període de temps tan llarg com perquè la relació de poder esdevingués una qüestió estructural per a les dues parts. En una obra de compilació anterior (Hjort & MacKenzie 2000), diferents autors i autores es plantegen la posada al dia de la definició "cinema nacional", més enllà de l'aparell estatal, a través del paper del cinema precisament en la construcció de la cultura pròpia, fet que no és aliè als anomenats, de vegades, nous-nous cinemes per diferenciar-los, i vincular-los alhora, als moviments dels anys seixanta-setanta.

Per a aquest viatge també hi incorporem com a material l'"Agenda 2020" de la UE, perquè ens situava davant d'un paisatge agradable, definit per la conjunció entre diversitat lingüística i audiovisual, just el que ens disposem a observar a través del cinema com aquell producte al qual se li va atribuir un paper substantiu en la formació –des de projectes d'alfabetització cinematogràfica a l'ús del cinema per a l'aprenentatge de llengües o la(les) identitat(identitats)– i, sobretot, al qual es reconeix un paper transitu, en acte, no com

un resultat de la(les) cultura(cultures) nacional(nacionals), sinó més aviat com un operador perquè aquestes mateixes cultures s'expressin, és a dir, existeixin. En resum, el cinema serà un producte, entre altres productes, que crea cultura i que és alhora un lloc que entrellaça creativitat, rendibilitat econòmica i consens social. Veure, com a dinàmica per imaginar la nació i amb una funció similar a la d'altres consums mediàtics, sempre amb ressons de Benedict Anderson (1993) o de Martín-Barbero (2014: 15-33), el cinema com a mitjà, però també com a mediació per deixar constància, en paraules de l'autor colombià, de la llarga temporalitat del que és cultural en el que significa de contradicció permanent amb la temporalitat cada dia més curta del mercat.

El poder discursiu del terme *nació* –que deixa d'identificar-se amb l'aparell estatal coercitiu i convencional per adoptar el seu sentit historicopolític com a construcció comunal, com a espai sociocomunicatiu– propicia noves entrades en l'àmbit de la classificació dels films, a més de l'estabilització d'un aparell crític que ens interessa tornar a visitar.

Quant a la definició de *diversitat*, tal com l'apliquem en la sèrie de projectes, entre el 2009 i el 2019, "Cine, diversidad y redes", "Hacia el espacio digital europeo: el papel de las pequeñas cinematografías en V.O." o "EU-VOS", recull i actualitza els consells del professor brasiler Muniz Sodré en advertir-nos sobre la necessitat de precisar el terme: «A menudo la gente entiende *diversidad* como reconocimiento de la pluralidad de costumbres, formas de vida y cosas por el estilo, pero para mí, –va recalcar en una entrevista amb el *Grupo de Estudios Audiovisuales* de la USC²–, es la ocupación de territorios diferenciados, es reconocer la posesión que uno tiene de su lugar. La diversidad es "agenciamiento", formación para la acción, hacer propios los diferentes recursos de comunicación, económicos, financiero, en suma, todo lo necesario para no ser un simple objeto de la mirada del otro». Per exemple, en el cas de cinema, és la capacitat de producció autònoma, comenta.

Pedra angular en aquest procés, la capacitat d'intervenció social amb la diversitat com a referència es vehicula, de manera singular, a través de pronunciaments i associacions, i es deixa veure en programes de futur que ja comencen a donar els seus fruits i que descriurem més endavant.

Sobre diversitat, distorsió i declaracions formals

El 17 de desembre de 2016, advertint que no es va aprovar cap instrument que reconegui completament ni protegeixi en conjunt els drets lingüístics a Europa, organitzacions de la societat civil com ELEN (European Language Equality Network) o UNPO (Unrepresented Nations and Peoples Organisation), entre d'altres, signaven a Donosti, Euskadi, el "Protocol per a la garantia de drets lingüístics" (en endavant, el Protocol), una acció que enllaça amb l'estat de necessitat en el qual se situa una reflexió com la que desenvolupem en establir vincles llengua-identitat, llengua-realitat (societat), treballar sobre la

posada en relació amb altres realitats i diferenciar per a cada context l'aplicació de les mesures que es proposen i el tipus d'aquestes mesures.

Amb ressons de la posició UNESCO (2009: 37) i de la seva decisió d'anar més enllà de considerar les llengües com a simple mitjà de comunicació per passar a pensar-les, en plural, com a ordit de les expressions culturals, vehicle de les identitats, dels sistemes de valors i de les visions del món, i recollint l'informe de 2003 "Vitalitat lingüística i llengües en perill", que proporciona els indicadors d'anàlisi que aplica el Protocol, la idea de "gestió democràtica de la diversitat" com a actiu d'una "Europa més justa basada en la igualtat", en la seva introducció parteix de consideracions com la següent:

"Totes les llengües són l'expressió d'una identitat col·lectiva i d'una manera diferent de percebre i de descriure la realitat, per tant, han de poder gaudir de les condicions necessàries per desenvolupar-se en totes les funcions [...]. Per això, creiem que totes les comunitats lingüístiques tenen dret a organitzar i gestionar els recursos propis amb la finalitat d'assegurar l'ús de la seva llengua en totes les funcions socials; així com a disposar dels mitjans necessaris per assegurar la transmissió i la projecció futures de la llengua."

Però s'haurà de confrontar amb un escenari polític que és, també, el que vam detectar en la nostra recerca precedent (Ledo-Andión, López-Gómez & Pérez-Pereiro 2016: 309-331) quan conclouem:

"Entre 1996 y 2016 se aprecia una cierta deriva del modelo en red de sistemas periféricos interconectados, un modelo de desarrollo económico suscrito por las autoridades comunitarias al inicio del periodo señalado: hacia un nuevo modelo de afluentes, dos décadas más tarde, destinados a nutrir una arteria central europea de corte comercial. Y es en esta variación de modelo, y en el consiguiente cambio de perspectiva: de la conciliación de intereses de desarrollo económico con intereses de desarrollo socio-cultural, a la instalación en una perspectiva netamente económica; donde podemos hallar una respuesta a la disfuncionalidad comercial –expresado en términos comunitarios– del cine distribuido y exhibido en VO procedente de pequeños y medianos países."

Així, un dels interrogants a resoldre s'amaga en el sentit efectiu del que Tristan Mattelart (2013: 755-772) denomina "la deconstrucció de las nociones de cultura e identidad nacionales que estaban en el centro del edificio teórico de la economía política crítica de la comunicación" per presentar-les com a "asfíxiadoras de la diversidad cultural" per part de posicions que van, segons aquest autor, de la deriva de cert aparell interpretatiu dels *Cultural Studies* (CS) als *think tank* neoliberals i que impliquen un gir teòric respecte de "la defensa [en els setanta] de las culturas nacionales como una garantía

de diversidad cultural", que és, precisament, on situem el cinema, i al paper de les institucions: a garantir-la i contrarestar el domini absolut dels fluxos transnacionals que, en resum, va quedar plasmat en el binomi intercanvi desigual.

Sense entrar en aquells aspectes dilemàtics que el text apunta a propòsit de determinats textos dels CS a partir dels vuitanta, no podem deixar d'esmentar quelcom que entra de ple en l'àmbit de la nostra recerca i en el sentit i la urgència de reclamar mesures polítiques –assegurar i garantir un programa de subtítulat– per al cinema en llengües no hegemòniques com els dos casos, dissimilars, que presentem. I que, en línia amb el Protocol (apartat 2 de l'article 3) entenem que l'única manera de promoure la diversitat lingüística es facilitar les condicions socials, polítiques i econòmiques favorables al desenvolupament de les llengües.

Un o dos apunts teòrics

Amb l'objectiu de localitzar certes contradiccions en estat latent que pol·linitzen el pensament acadèmic, adoptem com a referència-font per al sentit del que és nacional aquella frase que ens regala Anderson a *Imagined Communities* (1993: 25), l'assaig crític que sobrevola el pensament entorn de la construcció de la nació en el procés històric i en diferents espais geopolítics: independentment de la desigualtat i l'explotació que, en efecte, puguin prevaler en cada cas, la nació es concep sempre com una companyonia profunda, horitzontal. I ens agafem a un desig que ja reclamava l'etnògraf, poeta i cineasta quebequès Pierre Perrault en dir que les nacions neixen de la memòria, però que a la memòria no li falta imaginació. Activem, així, el valor d'aquest nou fragment per a un discurs amorós que travessa l'experiència del cinema en llengües minoritzades, per fixar la nostra atenció en el que denominem "Estat de l'Art", en la seva intimitat i en les seves variacions essencials, que recollim en aquesta panoràmica amb punts d'ancoratge en les conclusions dels projectes de recerca esmentats, indicadors d'un nou discurs que no exclou el que és polític de l'anàlisi del que és cinematogràfic o, si es prefereix, la responsabilitat institucional en la producció, l'accés i el consum culturals.

1. **Noves notacions en el camp del pensament** que, des de l'estat-nació com a únic territori d'anàlisi, se separa d'aquest marc institucional dominant i va cap a altres notacions com la de les nacions sense Estat per considerar-la com a espai sociocomunicatiu que, si és el cas, tindrà en la llengua el signe d'una identitat mil·lenària. Cita obligada, el treball desenvolupat per Schlesinger (2000) i l'obertura a una lògica que inclou l'ús de la llengua pròpia al cinema i el dret a mantenir-la en tots els espais d'exhibició i circulació de les pel·lícules, lògica que ens condueix directament cap a les polítiques de subtítulat, fins fa molt poc esquivades en els programes europeus.
2. **Canvis en la producció científica**, que donaran lloc a classificacions com la d'Stephen Crofts (2006: 44-58), de

vegades contestades des de posicions conservadores pel fet d'incloure un apartat per als "regional or national cinemas whose culture and/or language take their distance from the nation-states which enclose them", i que apunten cap a un canvi qualitatiu en l'àmbit metodològic en singularitzar les nacions petites (amb Estat o sense) en situació de conflicte i convocar els perquè (ideològics i polítics) de negar-les o amagar-les.

3. **Estabilització d'un aparell crític** que, tal com comenta Philippe Meers a propòsit de l'obra *The cinema of small nation* (2007), resum de les dues primeres dècades d'aquesta presa de posició, reivindica una anàlisi més matisada d'una sèrie de petites cinematografies nacionals. L'emergència del que Meers denomina "subnacional", al costat d'adjectius estàndard com *internacional*, *regional* o *global*, es complementa amb visions-font com les de Higson (1989) i el seu article "The Concept of National Cinema", fins a Elsaesser (2015), que considera la reivindicació del cinema nacional formant part d'un procés politicocultural, o Christie (2013), en puntuar que el cinema pot esdevenir nacional "en el sentit de parlar per i per a la nació en moments de crisi política i d'alliberament".

4. **L'audiència com a subjecte** en l'acoblament entre formació, producció, distribució i exhibició. Emergeix així el que en primer terme té a veure amb la construcció —dins i fora— d'un públic, aspecte que ja va problematitzar Andrew Higson en aquest article, qui en fixar els paràmetres per al cinema nacional posa el focus "*on the activity of national audiences and the conditions under which they make sense of and use the films they watch*", i conclou amb aquest interrogant: "*For what is a national cinema if it doesn't have a national audience?*"

Declaracions i marc de mediació

Òbviament, tot el que s'ha exposat més amunt corre en paral·lel, quan no entrellaçat, amb canvis en institucions de mediació ja referides com UNESCO, que triem com a manifestació de la relació de forces entre interessos diferents i que es tradueix en avenços i reculades. Així, en una lectura diacrònica de la posició UNESCO, Jacques Guyot, professor de la universitat París 8 i col·laborador del Grupo de Estudios Audiovisuales, GEA, en un article publicat a *Quaderns del CAC*, en comparar el contingut de la Declaració universal sobre la diversitat cultural (2001) i la Convenció (2005) adverteix en aquesta darrera una reculada respecte del text que inicia el mil·lenni, a més de l'oblit (interessat) de les polítiques de comunicació o de referències explícites a l'hegemonia de certes llengües en el sistema mediàtic, incloent-hi les xarxes.

«El preàmbul de la Convenció de la UNESCO de 2005 sobre la protecció i la promoció de la diversitat de les expressions culturals assenyala que "la diversitat lingüística és un element fonamental de la diversitat cultural" i insisteix en el paper determinant de l'educació

per promoure les llengües del món. Aquest recordatori és sens dubte beneficiós i ho seria encara més si la recomanació en qüestió, al capdavant bastant laconica perquè seguidament tan sols apareix una vegada més en el document d'un centenar de pàgines, hi fos, per una banda, explícitament definida —què s'entén per *diversitat lingüística*— i per l'altra, desemboqués en mesures concretes.» (Guyot 2017: 29-35)

Ens aturem ara en els principis rectoris i els vaivens de les conseqüents mesures a aplicar que inclouen determinats documents europeus, perquè, si esdevenen un programa amb data d'execució preceptiva, farien avançar, de manera significativa, la visibilització, les possibilitats d'intercanvi i el reconeixement de les cinematografies objecte de la nostra atenció.

Des que el 1992 els estats membres del Consell d'Europa van ratificar a Estrasburg la Carta Europea de les Llengües Regionals i Minoritàries (CELRM), diverses iniciatives internacionals, estatals i locals han coincidit a destacar el paper estructural de les llengües no hegemòniques en el desenvolupament i la preservació de la diversitat cultural. És el cas de l'Informe Mundial de la UNESCO del 2009 esmentat, que vincula el plurilingüisme i la traducció al foment del diàleg intercultural, i exhorta a formular polítiques nacionals de cara a l'ús funcional de totes les llengües de la societat, o el Dictamen del Comitè de les Regions sobre la protecció i el desenvolupament de minories lingüístiques històriques, d'acord amb el tractat de Lisboa.

A nivell pràctic, el 2013 el Parlament Europeu afegeix als programes Erasmus+ i Europa Creativa una disposició que inclou ajuts al finançament del subtítol com a via per facilitar l'accessibilitat i la circulació de les obres europees. El setembre d'aquell mateix any, el Parlament aprova la Resolució sobre llengües europees amenaçades de desaparició i la diversitat lingüística a la UE. D'altra banda, en un gir qualitatiu en l'àmbit de responsabilitats polítiques, aquest document apel·la a la consideració de la diversitat lingüística com a dret fonamental.

No obstant això, en la seva aplicació en determinats àmbits que, com el cinematogràfic, només completen el procés amb la circulació i l'exhibició de les obres, aquest cúmul de preses de posició s'acostumen a quedar en simple rutina, si més no, en mera descripció. Ho testifica la UE mateixa en la recentíssima "Conference on Language technologies and digital equality in a multilingual Europe" (27.09.2018). Afavorida pels Verds i l'Aliança Lliure Europea, amb la diputada Ana Miranda, del Bloc Nacionalista Gallec (BNG), com una de les responsables, les i els participants en el Panell sobre igualtat digital van criticar la manca d'un marc regulador i, en concret, el caràcter no vinculant per als estats membres de la Carta de les Llengües Regionals i Minoritàries. En aquest sentit, ja es van cronificar els continus crits d'atenció a Espanya —i a la Xunta de Galícia— en els informes elaborats pels comitès d'experts del Consell d'Europa sobre l'incompliment dels compromisos que se'n deriven.

Una maleïda dècada en reculada

Convençuda que els intersticis de l'entramat oficial sempre ofereixen un terreny de joc més obert, per a la posada a punt de l'estat de la qüestió tirem la vista enrere i ens fixem en una iniciativa –creiem que l'única– que va comptar amb el suport d'un president de Govern, Rodríguez Zapatero. Ho fem a través de la premsa:

“...ayer miércoles sí fue un día histórico en el Senado. Tras dos intensas horas de debate, el pleno de la Cámara Alta aprobó definitivamente, por 134 votos a favor, 115 en contra y ninguna abstención, la ampliación del uso de las lenguas cooficiales. A partir del 1 de enero de 2011, se podrá emplear el catalán, el gallego y el euskera –y por descontado, el castellano– en la discusión de mociones en el hemiciclo.

La primera piedra se dispuso el 28 de abril cuando el PSOE aceptó tomar en consideración la propuesta firmada por 34 senadores nacionalistas.”

Juanma Romero, *Público*, 22.07.2010

Un any després, la coneguda com a cambra territorial aprovava una moció per fomentar la diversitat cultural i garantir el dret de la ciutadania a accedir als continguts cinematogràfics i audiovisuals en versió original, i subratllava, amb una referència explícita, l'impuls de mesures per desenvolupar l'oferta en versió original en les llengües oficials de les comunitats autònomes, a més d'incidir a incorporar aquests continguts en l'educació amb vista a millorar l'aprenentatge d'idiomes, entre els quals assenyala, de nou, les llengües oficials a les comunitats autònomes.

Passada una dècada resulta paradoxal –i una paradoxa no es resol, cal donar-li una alternativa, Walter Benjamin *dixit*– que els indicadors pràctics converteixen en lletra morta el que es declarava en aquesta –diguem-ne que entenedora– moció.

De nou, en un context propici, al començament d'abril d'aquest any 2021, organitzacions diverses –A Mesa pola Normalización Lingüística (Galiza), Kontseilua (Euskal Herria), Ciemen y Plataforma per la Llengua (Catalunya), Escola Valenciana y Acció Cultural del País Valencià (País Valencià) e Iniciativa pel Asturianu (Asturies)– aconsegueixen que el Congrés dels Diputats aprovi una Proposició no de llei sobre la realitat plurilingüe i la igualtat lingüística.

Anades i vingudes, precarietat i urgència, la inestabilitat continua sent el terme que defineix el mal d'amors de llengua, cinema i audiovisual, mal d'amors que afecta, en diferent grau, les polítiques lingüístiques, culturals i comunicatives específiques, qualitativament molt diferents, dels governs de Catalunya, Euskadi i Galiza, aprofita el moment d'eleccions i reapareix mitjançant entitats socials, per al cas, Plataforma per la Llengua aquest 2021, que, alhora que reclama que es compleixi la llei del cinema aprovada pel Parlament, mira cap a les altres plataformes per exigir-li al Govern “que impulsi l'oferta de doblatge i subtitulació al català de sèries i pel·lícules

en les plataformes *online*, tot denunciant que a finals del 2019 només hi havia quatre títols en català a Netflix.”³⁹

Mal d'amors que és, també, el que es deixa sentir en aquests cops rere la porta quan l'escriptora i traductora gallega María Reimóndez i el músic Éric Dopazo, a partir de l'experiència de consum audiovisual en pandèmia, es pregunten: *por que algunas [personas] pueden hacerlo na súa lingua e outras non?* Ho fan en una crida a través de Charge.org, perquè en els catàlegs de HBO, Netflix, Movistar+, etc. s'hi incloguin continguts en llengua gallega. A més d'assenyalar la passivitat de la Xunta, la petició qualifica com a vital aquesta oferta i enumera aspectes com la creació d'ocupació, la familiarització de la comunitat internacional amb el galleg i la contribució a la diversitat lingüística mundial.

La professió i l'acadèmia es donen la mà

I en aquest mapa difús irromp una nova temporalitat que ocupa espais concrets per mitjà de pràctiques i objectius ben definits i cridats a enllaçar les peces que en l'àmbit institucional potser es mantinguin, a propòsit o per atzar, separades. Ens referim a l'aparició d'associacions com Pròxima cine, constituïda el 15 de maig de 2000, que aplega més d'una desena de distribuïdores, o Promio, xarxa de cinemes independents, l'acta fundacional de la qual és del 29.09.2020.

Als seus estatuts –articles 4.1 i 4.2–, Pròxima estableix com un dels seus objectius “fortalecer su visibilidad [*del cine independiente*] y trayectoria a nivel nacional e internacional, así como la defensa del cine en lenguas co-oficiales del Estado en versión original o subtitulada al castellano” i assenyala l'audiència com a tasca comuna de tots i cadascun dels sectors, de la creació a l'exhibició, cridats a col·laborar per “aumentar el número de espectadores del cine que defendemos, con la clara intención de integrar y trabajar conjuntamente con todas las partes implicadas dentro del sector cinematográfico, para proyectar un cine de calidad que defienda el cine como cultura”.

En el mateix sentit –objectius 1, 2 i 3–, l'aposta de Promio parla de quotes de pantalla per tal de “facilitar el acceso a una ventana de exhibición en salas a aquellas películas que representen nuestra riqueza cultural y las distintas realidades y lenguas del estado” o de fomentar la versió original i/o subtitulada. Així, en la presentació pública que aquesta associació realitza en el marc del Festival de Cine Europeo de Sevilla, el novembre del 2020, en comparar la situació amb la d'altres països de l'entorn en què estem inclosos per nombre de pantalles, volum d'ingressos i assistència (França, Regne Unit, Alemanya i Itàlia), després de subratllar el seu treball a favor de la diversitat cultural, criden l'atenció cap a la manca de qualsevol mesura protectora similar “a la que gaudeixen els nostres col·legues europeus”.

En aquesta mateixa línia, pocs dies després, Promio dona una sèrie de passos vis a vis cap a les institucions amb responsabilitats en les polítiques del cinema, començant per

l'Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), al qual se sol·licita un programa d'ajuts específics per a sales. En la seva argumentació, alhora que descriu l'especificitat i l'estat general de les sales independents, la dificultat de la situació com a conseqüència de la pandèmia, recorda la seva tasca en la distribució d'aquest altre cinema, reclama “un reconocimiento por parte de la Administración a la altura de nuestras homólogas europeas” i formula tres propostes concretes. La primera es refereix a la pertinència d'una convocatòria d'ajuts a la diversitat en la programació que, a més d'augmentar el nombre de sales a la xarxa Europa Cinemas, explica Promio, “está pensada para que aquellas salas que ya acceden a algún tipo de ayuda autonómica (Euskadi, Catalunya), puedan también plantearse incrementar ligeramente la diversificación de programación con el fin de alcanzar los estándares europeos, y que aquellas CC. AA. que no disponen de medidas de estímulo, puedan diseñarlas a partir de los modelos ya existentes”. La segona proposta recull la urgència per completar la digitalització de les sales i la tercera mira cap a una figura de mediació amb la finalitat de “regular y dirimir eventuales conflictos entre las diferentes actividades cinematográficas”.

Per fi, distribució i exhibició, les baules més oblidades de la cadena, es manifesten com a basilars en tot el que representa el cinema.

Perquè el públic potencial per als films en llengües velades, aquest públic sotmès per llarg temps a maneres de distribució espacial i a una seqüenciació temporal a partir del “*day and date*” que defineixen la indústria i l'aparició continuada de nous títols amb obsolescència ràpida (VERHOEVEN 2011); aquest públic que es va mantenir segregat en cercles jeràrquics que van classificar les zones des del centre cap al suburbi, dels països d'origen cap a les diàspores i les perifèries, dels llocs que s'habituen cap als espais de consum –grans superfícies comercials–, captiu en cercles que no es van trencar amb la distribució digital –en simultani– i que s'accentuen amb la selecció de les obres i de les llengües per part de les plataformes hegemòniques; aquest públic té l'oportunitat d'exercir com a tal, amb els mateixos drets que qualsevol altre públic, però per això necessita que les institucions que actuen en nom seu secundin tant la versió original i el subtítulat, com el pas dels circuits de festivals a les sales independents, a llocs de trobada i part substantiva dels recursos i les funcions que li donen cos al cinema. Perquè no oblidem que la distribució i l'exhibició fan que les pantalles s'il·luminin.

I deixem per al darrer apartat un extracte dels resultats del projecte EU-VOS com a símptoma de joia. El retrat-típic de les persones expertes que van contribuir a aquests resultats i que procedeixen del camp acadèmic (34,7%), professional (57,1%) i institucional (8,2%), és el d'una persona de 48,16 anys, de dominant masculina (67,3% homes i 32,7% dones) i que en el 79,3% dels casos resideix a l'Estat espanyol (Catalunya: 14,3%; Euskadi: 24,5%; Galiza: 24,5%, d'altres: 16,3%) i en el 20,4%, a la resta d'Europa.

Extraiem els aspectes de més consens –superior al 90 per cent– en les respostes a un qüestionari Delphi de 49 preguntes, que es va organitzar al voltant de 5 grans blocs temàtics: 1. Demanda de produccions cinematogràfiques en llengües no hegemòniques i programes de suport a la creació i la difusió. 2. Doblatge, subtítulat i preservació de la diversitat lingüística europea. 3. Subtítulat des de/a llengües no hegemòniques. 4. Altres formes de distribució de continguts audiovisuals en llengües no hegemòniques. 5. Situació de la traducció i del subtítulat en llengües no hegemòniques a l'Estat espanyol.

D'entre les opinions a destacar, com a recomanació i com a possibilitat, en triem cinc que condensen aspectes tractats en aquest article i que només depenen de la voluntat política:

1. La promoció i el suport a la producció cinematogràfica en llengües no hegemòniques ha de ser abordada en l'àmbit estatal i no només autonòmic/regional.
2. La UE hauria de garantir fons per al desenvolupament de programes d'estímul del subtítulat de les obres cinematogràfiques des de/a llengües no hegemòniques.
3. El finançament públic del subtítulat a llengües no hegemòniques hauria d'incloure la cessió dels drets d'explotació amb la finalitat d'afavorir-ne la distribució/explotació en múltiples plataformes (cinema, festivals, televisions, etc.)
4. Els subtítulats finançats o creats sota l'empara del finançament públic haurien de ser realitzats i avaluats segons criteris de qualitat consensuats per comitès experts integrats per especialistes en lingüística i traducció audiovisual. I potser valgui la pena destacar com a dominant l'opinió a favor que els subtítols han d'estar en mans públiques (departaments de Cultura de les administracions, filmoteques i biblioteques, televisió pública, etc.)
5. La distribució de continguts subtítulats a llengües no hegemòniques per part de les plataformes VOD pot millorar la consideració i/o l'ús d'aquestes llengües.

Coda

Comencem aquest text amb *Vitalina Varela* com a símptoma de joia i d'una certa malaltia que afligeix el binomi cinema-llengua. Per què, ens podem preguntar? Perquè en la seva doble cara, com a significat reprimat (*symptom*), com a problema, o com a goig (*sinthom*), com a *jouissance*, per mantenir el terme amb el qual l'explica Lacan i que conec a través de l'aplicació que realitza Slavoj Žižek (2006) a “Alfred Hitchcock, o ¿hay alguna forma correcta de hacer un *remake* de una película?”, pressento que només revelant la invisibilitat, en el nostre cas el cinema en llengües minoritzades, podem treballar la relació diversitat-cinema com aquest lacanià “gaudi que es fa carn”, com aquell relat amb el qual ens expliquem i que, adaptant la lletra i la música de Reimóndez i Dopazo, està en la nostra manera de parlar, de pensar, de sentir, de decidir.

Notes

1. Amb aquest fil conductor, a www.estudiosaudiovisuais.org es poden consultar els nostres tres darrers projectes: *Cine, diversidad y redes* (2009-PN119); *eDCINEMA: Hacia el Espacio Digital Europeo. El papel de las cinematografías pequeñas en versión original*. (2012- PN071) i *EU-VOS: Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa de subtítulo en lenguas no hegemónicas* (CSO2016-76014-R)
2. Realitzada el 30 de maig de 2013 en el marc del Congreso Ibercom: comunicació, cultura e esferes de poder. Santiago de Compostel·la, 29-31 de maig de 2013.
3. Vegeu *Ara. Cultura*, 21.01.2021, Xavi Serra, "El cinema entra en campanya".

Referències

- ANDERSON, B. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso, 1983. Edició en espanyol: *Comunidades imaginadas*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1993. ISBN: 98789681638672.
- BERGFELDER, T. "National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies". *Media, Culture & Society*, 2005, maig. Vol. 27, 3, pàg. 315-331.
- CHRISTIE, I. "Where is National Cinema Today (and We still need it?)". *Film History*, 2013. Vol. 25. número 1-2, pàg. 19-30.
- CROFTS, S. "Reconceptualising National Cinema/s". A: VITALI, V.; WILLEMEN, P. (eds.) *Theorising national cinema*. Londres: Palgrave MacMillan, 2006. ISBN: 978183902841.
- ELSAESSER, T. "Cine transnacional, el sistema de festivals y la transformación digital". *Fonseca, Journal of Communication*, 2015, n.º 11, jul-des, pàg. 175-196.
- GUYOT, J. "La Convenció de la UNESCO de 2005 o l'impensat de la pluralitat lingüística". *Quaderns del CAC*, 2017, 43, vol. XX-juliol, pàg. 29-35. https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q43_Guyot_CA_0.pdf
- NAFICY, H. *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press, 2001. ISBN: 9780691043914.
- HIGSON, A. "The concept of national cinema" *Screen*, 1989, 30- 4, pàg. 36-47.
- HJORT, M.; PETRIE, D. *The cinema of small nations*. Edimburg: Edinburgh University Press, 2007. ISBN: 9780253220103.
- KONTSEILUA. *Protocol per a la Garantia dels Drets Lingüístics*. Donosti: Kontseilua, 2015. http://protokoloa.eus/wp-content/uploads/2018/07/protokoloa_cat.pdf
- LEDO ANDIÓN, M.; LÓPEZ GÓMEZ, A.; PÉREZ PEREIRO, M. "Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones". *Revista Latina de Comunicación social*, 2016, 71, pàg. 309-331. <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1097/17es.html>
- MATTELART, T. «Sobre la deconstrucció de la "diversidad cultural"». *Denken Pensée Thought My[]*, e-zine de Pensamiento Cultural Europeo, 2013, 44, pàg. 755-772.
- MARTIN BARBERO, J. "Diversidade em convergencia". *Matrizes*, 2014, 8, 2, pàg. 15-33. <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/90445/93216>
- MEERS, P. "The cinema of small nations". *Historical Journal of Film, Radio & TV*, 2011, Març. Vol. 31, 1, pàg. 147-149.
- NAFICY, H. *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001. ISBN: 9780691043914.
- SCHLESINGER, P. "The sociological scope of nacional cinema". A: HJORT, M.; MACKENZIE, S. (ed.). *Cinema and nation*. Londres i Nova York: Routledge, 2000. ISBN: 9780415208635.
- SHOHAT, E.; STAM, R. "The cinema after Babel: language, difference, power". *Screen*, 1985, 26, 3-4, pàg. 35-58.
- UNESCO. *Vitalidad y peligro de desaparición de las lenguas*. UNESCO: París, 2003. http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/LVE_Spanish_EDITED%20FOR%20PUBLICATION.pdf
- UNESCO. *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*. UNESCO: París, 2009. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184755_spa
- VERHOEVEN, D. "Film Distribution in the Diaspora. Temporality, Community and National Cinema". A: MALTBY, R.; BILTEREYST, D; MEERS, P. (ed.). *Exploration in New Cinema History*. Malden i Oxford: Wiley-Blackwel, 2011. ISBN: 9781405199490.
- ZIZEK, S. *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate, 2006. ISBN: 8483066599.