

Cine con denominación de origen

MARGARITA LEDO ANDIÓN

Catedrática de Comunicación Audiovisual

Universidade de Santiago de Compostela

margarita.ledo@usc.gal

ORCID: [0000-0003-2001-1498](https://orcid.org/0000-0003-2001-1498)

Resumen

El nada sospechoso sistema de los Oscar, cuando valoró las obras candidatas a la mejor película en lengua extranjera, rechazó el filme seleccionado por Portugal al estar mayoritariamente hablado en inglés. Su substitución apresurada recayó en una joya, en una película en crioulo caboverdiano, Vitalina Varela, 2020, de Pedro Costa, estrenada en salas con subtítulos en gallego y catalán. Ironía histórica perfecta de la lengua subalterna pasando por encima de la del, un día, colonizador, al mismo tiempo que la representa. Porque las lenguas tampoco pueden mantenerse al margen de la geopolítica en las que se insertan.

Palabras clave

Cine, lenguas minorizadas, diversidad, subtítulo, ayudas públicas.

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.

Como síntoma de gozo y de malestar, *Vitalina Varela* sobrevuela este texto como pieza maestra que permita ensamblar la doble cara de una realidad paradójica que se singulariza en la relación entre lenguas minorizadas, de hecho, o como representación, en el cine y el audiovisual. La entrada que proponemos atraviesa la producción de obras de diferente tipología, pero quiere llegar a esa zona de sombra de la audiencia, de las personas que queremos mirar obras en nuestra propia lengua, y que al hacerlo le damos existencia. La pantalla —en todas sus variantes— es el lugar donde este encuentro que va de la idea a la proyección, deviene en acontecimiento. Y si nos preocupa la visibilidad de las películas que producimos es por su contribución a redefinir, como nueva variable de investigación y como operador social, el papel del cine en lenguas minorizadas, tanto en el campo de los estudios fílmicos como en el de las políticas de comunicación.¹

Desde donde hablamos, aunque con situaciones específicas, las lenguas minorizadas en el cine y el audiovisual son esas otras lenguas propias y co-oficiales con el castellano, de las naciones del Estado español: catalana, euskara, galega. Por eso hacemos nuestro un artículo de Ella Shohat y Robert Stam (1985: 35-58), a partir de un recorrido —por Russel,

Wittgenstein, Derrida— en el que, al afirmar la igualdad de todas las lenguas, remarcan que, si bien todas fueron creadas iguales, algunas se erigen en “más iguales que otras”: *...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*. Inscritas en los juegos de poder, las lenguas están incorporadas a jerarquías artificiales con base en la hegemonía cultural. O, simplemente, porque cuentan con mecanismos que discriminan.

Eppur si muove...

Hace tiempo que Philippe Meers, profesor de la Universidad de Antwerpe y referencia en el análisis del cine flamenco, advierte de la necesidad de nuevos tópicos además de otras aproximaciones a los cinemas nacionales, para evitar que cierta estandarización esté limitando tanto la libertad creativa de autoras y autores como el poder inclusivo de las lenguas. Lo comentaría una vez más en el debate de la sesión de cierre

del Simposio internacional “As lenguas e o cinema” (Santiago de Compostela, 12-13 de diciembre de 2019). Hablábamos de las así denominadas “pequeñas cinematografías” o, en una variante más explícita, de cine de naciones pequeñas, con o sin Estado, y sus diferentes modos de institucionalización, pero con la lengua como distintivo. Del derecho, por lo tanto, y de la pertinencia, desde el rodaje a la exhibición, de hablar de cine en versión original, en VO. De no ocultar la lengua. Debíamos sobre el papel de la VO como una pieza del engranaje de la diversidad, en su consideración de “patrimonio material e inmaterial”; del derecho a ver y de la necesidad de políticas que garanticen el acceso a las obras europeas en las diferentes lenguas en espacios estables –más allá de los circuitos de eventos–; de políticas que traen de la mano la articulación de redes públicas de salas o el diseño de programas de ayuda a las salas independientes, cuyos objetivos abrazan el cine “con acento” (Naficy 2001), y que se agrupan bajo el *label* “Europa Cinemas”.

Nos convocaba el proyecto de I+D+i “Eu_Vos. Patrimonio cultural inmaterial. Para un programa europeo de subtítulo en lenguas no hegemónicas”, una investigación que continuaba e incorporaba los resultados de dos pesquisas anteriores y 10 años de estudio y propuestas en torno al cine “con denominación de origen” como objeto de interés para las políticas públicas, para el ámbito de las industrias creativas y para la acción intercultural, un cine que sobrepasa su papel como “caso” para ir hacia un nuevo modelo en construcción.

Así, desde las pequeñas cinematografías en lenguas minorizadas como lugar de enunciación, más allá de algunos indicadores que proponen Mette Hjort y Duncan Petrie (2007) al identificarlas, siguiendo criterios cuantitativos, con el cine de lo que presentan como *small nations* por su población, dimensión geográfica o producto interior bruto, nos quedamos con la referencia que hacen a lo que en su momento se denominó “Tercer Cine” –con ecos del texto seminal del cubano García Escudero, “Por un cine imperfecto”, de “Cine Liberación” desde Argentina, de Sanjinés y su “Cine del pueblo” o del “Cinema Novo” brasileño– al que dicha autora y autor incorporan el cine de las naciones sin Estado europeas, aquellas naciones, comentan, que estuvieron sujetas a una nación dominante por un periodo de tiempo tan largo como para que la relación de poder se convirtiera en una cuestión estructural para las dos partes. En una obra de compilación anterior (Hjort & MacKenzie 2000), diferentes autores y autoras se plantean la puesta al día de la definición “cine nacional”, más allá del aparato estatal, a través del papel del cine precisamente en la construcción de la cultura propia, hecho que no es ajeno a los llamados, en ocasiones, nuevos-nuevos cinemas para diferenciarlos, al tiempo que vincularlos, a los movimientos de los años sesenta-setenta.

Para este viaje también incorporamos como material la “Agenda 2020” de la UE, porque nos situaba ante un paisaje placentero, definido por la conjunción entre diversidad lingüística y audiovisual, justo lo que nos disponemos a observar a través

del cinema como ese producto al que se le atribuyó un papel substantivo en la formación –desde proyectos de alfabetización cinematográfica al uso del cine para el aprendizaje de lenguas o la(s) identidad(es)– y, sobre todo, al que se le reconoce un papel transitivo, en acto, no tanto como un resultado de la(s) cultura(s) nacional(es), sino como un operador para que esas mismas culturas se expresen, es decir, existan. En resumen, el cine será un producto, entre otros productos, que crea cultura al tiempo que es un lugar que entrelaza creatividad, rentabilidad económica y consenso social. Aquello de ver, como dinámica para imaginar la nación y con una función similar a la de otros consumos mediáticos, siempre con ecos de Benedict Anderson (1993) o de Martín-Barbero (2014: 15-33), el cine como medio, pero también como mediación para dejar constancia, en el decir del autor colombiano, de la larga temporalidad de lo cultural en lo que significa de contradicción permanente con la temporalidad cada día más corta del mercado.

El poder discursivo del término *nación* –que deja de identificarse con el aparato estatal coercitivo y convencional para adoptar su sentido histórico-político como construcción comunal, como espacio socio-comunicativo– propicia nuevas entradas a nivel de la clasificación de los filmes, además de la estabilización de un aparato crítico que nos interesa volver a visitar.

En cuanto a la definición de *diversidad*, tal y como la aplicamos en la serie de proyectos, entre 2009 y 2019, “Cine, diversidad y redes”, “Hacia el espacio digital europeo: el papel de las pequeñas cinematografías en V.O.” o “EU-VOS”, ésta recoge y actualiza los consejos del profesor brasileño Muniz Sodré al advertirnos sobre la necesidad de precisar el término: «A menudo la gente entiende *diversidad* como reconocimiento de la pluralidad de costumbres, formas de vida y cosas por el estilo, pero para mí, –recalcó en una entrevista con el *Grupo de Estudos Audiovisuais* 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». Por ejemplo, en el caso de cine, es la capacidad de producción autónoma, comenta.

Piedra angular en este proceso, la capacidad de intervención social con la diversidad como referencia se vehicula, singularmente, a través de pronunciamientos y asociaciones, y se deja ver en programas de futuro que ya comienzan a dar sus frutos y que describiremos más adelante.

Sobre diversidad, distorsión y declaraciones formales

El 17 de diciembre de 2016, advirtiendo que no se aprobó ningún instrumento que reconozca completamente ni proteja en conjunto los derechos lingüísticos en Europa, organizaciones de la sociedad civil como ELEN (European Language Equality Network) o UNPO (Unrepresented Nations and Peoples

Organisation), entre otras, firmaban en Donosti, Euskadi, el “Protocolo para la garantía de derechos lingüísticos” (en lo sucesivo, el Protocolo), una acción que enlaza con el estado de necesidad en el que se ubica una reflexión como la que desenvolvemos al establecer vínculos lengua-identidad, lengua-realidad (sociedad), trabajar sobre la puesta en relación con otras realidades y diferenciar para cada contexto la aplicación de las medidas que se proponen y el tipo de las mismas.

Con ecos de la posición UNESCO (2009: 37) y de su decisión de ir más allá de considerar las lenguas como simple medio de comunicación para pasar a pensarlas, en plural, como urdimbre de las expresiones culturales, vehículo de las identidades, de los sistemas de valores y de las visiones del mundo, y recogiendo el informe de 2003 “Vitalidad y peligro de desaparición de las lenguas”, que proporciona los indicadores de análisis que aplica el Protocolo, la idea de “gestión democrática de la diversidad” como activo de “una Europa más justa basada en la igualdad”, en su introducción parte de consideraciones como la siguiente:

“Todas las lenguas son la expresión de una identidad colectiva y de una manera distinta de percibir y de describir la realidad, por tanto tienen que poder gozar de las condiciones necesarias para su desarrollo en todas las funciones [...]. Por ello, creemos que todas las comunidades lingüísticas tienen derecho a organizar y gestionar los recursos propios con el fin de asegurar el uso de su lengua en todas las funciones sociales; así como a disponer de los medios necesarios para asegurar la transmisión y la proyección futuras de la lengua.”

Pero se tendrá que confrontar con un escenario político que es, también, el que detectamos en nuestra investigación precedente (Ledo-Andión, López-Gómez & Pérez-Pereiro 2016: 309-331) cuando concluíamos:

“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.”

Así, uno de los interrogantes a resolver se oculta en el sentido efectivo de lo que Tristan Mattelart (2013: 755-772) denomina “la deconstrucción de las nociones de cultura e identidad nacionales que estaban en el centro del edificio teórico de la economía política crítica de la comunicación” para presentarlas

como “asfixiadoras de la diversidad cultural” por parte de posiciones que van, según este autor, de la deriva de cierto aparato interpretativo de los *Cultural Studies* (CCSS) a los *think-tank* neoliberales y que implican un giro teórico respecto a “la defensa [en los 70] de las culturas nacionales como una garantía de diversidad cultural”, que es, precisamente, donde situamos el cine, y al papel de las instituciones: en garantizar la misma y contrarrestar el dominio absoluto de los flujos transnacionales que, en resumen, quedó plasmado en el binomio intercambio desigual.

Sin entrar en aquellos aspectos dilemáticos que el texto apunta a propósito de determinados textos de los CCSS a partir de los 80, no podemos dejar de mencionar algo que entra de lleno en el ámbito de nuestra investigación y en el sentido y urgencia de reclamar medidas políticas –asegurar y garantizar un programa de subtítulo– para el cine en lenguas no hegemónicas como los dos casos, disimilares, que presentamos. Y que, en línea con el Protocolo (artículo 3.2) entendemos que el único modo de promover la diversidad lingüística es facilitar las condiciones sociales, políticas y económicas favorables al desenvolvimiento de las lenguas.

Uno o dos apuntes teóricos

Con el objetivo de localizar ciertas contradicciones en estado latente que polinizan el pensamiento académico, adoptamos como referencia-fuente para el sentido de lo nacional aquella frase que nos regala Anderson en *Imagined Communities* (1993: 25), el ensayo crítico que sobrevuela el pensamiento en torno a la construcción de la nación en el proceso histórico y en diferentes espacios geopolíticos: independientemente de la desigualdad y la explotación que, en efecto, puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. Y nos asimos a un deseo que ya reclamaba el etnógrafo, poeta y cineasta quebequés Pierre Perrault al decir que las naciones nacen de la memoria, pero que a la memoria no le falta imaginación. Activamos, así, el valor de este nuevo fragmento para un discurso amoroso que atraviesa la experiencia del cine en lenguas minorizadas, para fijar nuestra atención en lo que denominamos “Estado del Arte”, en su intimidad y en sus variaciones esenciales, que recogemos en esta panorámica con puntos de anclaje en las conclusiones de los proyectos de investigación citados, indicadores de un nuevo discurso que no excluye lo político del análisis de lo cinematográfico o, si se prefiere, la responsabilidad institucional en la producción, el acceso y el consumo culturales.

1. **Nuevas notaciones en el campo del pensamiento** que, desde el estado-nación como único territorio de análisis, se separa de este marco institucional dominante y va hacia otras notaciones como la de las naciones sin Estado para considerarla como espacio socio-comunicativo que, de ser el caso, tendrá en la lengua el signo de una

identidad milenaria. Cita obligada, el trabajo desarrollado por Schlesinger (2000) y la apertura a una lógica que contempla el uso de la lengua propia en el cine y el derecho a mantenerla en todos los espacios de exhibición y circulación de las películas, lógica que nos conduce directamente hacia las políticas de subtítulo, hasta hace muy poco esquivadas en los programas europeos.

2. **Cambios en la producción científica**, que darán lugar a clasificaciones como la de Stephen Crofts (2006: 44-58), en ocasiones contestadas desde posiciones conservadoras por incluir un apartado para los “regional or national cinemas whose culture and/or language take their distance from the nation-states which enclose them”, y que apuntan hacia un cambio cualitativo a nivel metodológico al singularizar las naciones pequeñas (con o sin Estado) en situación de conflicto y convocar los porqués (ideológicos y políticos) de su negación u ocultación.
3. **Estabilización de un aparato crítico** que, tal y como comenta Philippe Meers a propósito de la obra *The cinema of small nation* (2007), resumen de las dos primeras décadas de esta toma de posición, reivindica un análisis más matizado de una serie de pequeñas cinematografías nacionales. La emergencia de lo que Meers denomina “sub-nacional”, al lado de adjetivos estándar como *internacional*, *regional* o *global*, se complementa con visiones-fuente como las de Higson (1989) y su artículo “The Concept of National Cinema”, hasta Elsaesser (2015), que considera la reivindicación del cine nacional formando parte de un proceso político-cultural, o Christie (2013), al puntuar que el cine puede devenir nacional “en el sentido de hablar por y para la nación en momentos de crisis política y de liberación”.
4. **La audiencia como sujeto** en el ensamblaje entre formación, producción, distribución y exhibición. Emerge así lo que en corto tiene que ver con la construcción –dentro y fuera– de un público, aspecto que ya problematizara Andrew Higson en dicho artículo, quien al fijar los parámetros para el cine nacional pone el foco “*on the activity of national audiences and the conditions under which they make sense of and use the films they watch*”, para concluir con este interrogante: “*For what is a national cinema if it doesn't have a national audience?*”

Declaraciones y marco de mediación

Obviamente, todo lo anterior corre en paralelo, cuando no entrelazado, con cambios en instituciones de mediación ya referidas como UNESCO, que elegimos como manifestación de la relación de fuerzas entre intereses diferentes y que se traduce en avances y retrocesos. Así, en una lectura diacrónica de la posición UNESCO, Jacques Guyot, profesor de la universidad Paris 8 y colaborador del Grupo de Estudios Audiovisuais, GEA, en un artículo publicado en *Quaderns del CAC*, al comparar

el contenido de la Declaración universal sobre la diversidad cultural (2001) y la Convención (2005) advierte en ésta un retroceso respecto al texto que inicia el milenio, además del olvido (interesado) de las políticas de comunicación o de referencias explícitas a la hegemonía de ciertas lenguas en el sistema mediático, redes incluidas.

«El preámbulo de la Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO señala que “la diversidad lingüística es un elemento fundamental de la diversidad cultural” y hace hincapié en el papel determinante de la educación para promover las lenguas del mundo. Este recordatorio es sin duda beneficioso y podría serlo aún más si dicha recomendación, ciertamente bastante escueta teniendo en cuenta que se menciona tan solo una vez más en el documento de un centenar de páginas, estuviera, por un lado, explícitamente definida —qué se entiende por *diversidad lingüística*— y, por otro, desembocara en medidas concretas.» (Guyot 2017: 31-37)

Nos detenemos ahora en los principios rectores y los vaivenes de las consiguientes medidas a aplicar que se contemplan en determinados documentos europeos porque, de convertirse en un programa con fecha de ejecución preceptiva, harían avanzar, de manera significativa, la visibilización, posibilidades de intercambio y reconocimiento de las cinematografías objeto de nuestra atención.

Desde que en 1992 los estados miembros del Consejo de Europa ratificaron en Estrasburgo la Carta Europea de las Lenguas Regionales y Minoritarias (CELRM), diversas iniciativas internacionales, estatales y locales han coincidido en destacar el papel estructural de las lenguas no hegemónicas en el desarrollo y preservación de la diversidad cultural. Es el caso del citado Informe Mundial de la UNESCO de 2009, que vincula el plurilingüismo y la traducción al fomento del diálogo intercultural, y exhorta a la formulación de políticas nacionales de cara al uso funcional de todas las lenguas de la sociedad, o el Dictamen del Comité de las Regiones sobre la protección y el desarrollo de minorías lingüísticas históricas con arreglo al tratado de Lisboa.

A nivel práctico, en 2013 el Parlamento Europeo añade en los programas Erasmus+ y Europa Creativa una disposición que incluye ayudas a la financiación del subtítulo como vía para facilitar la accesibilidad y circulación de las obras europeas. En septiembre de ese mismo año, el Parlamento aprueba la Resolución sobre lenguas europeas amenazadas de desaparición y la diversidad lingüística en la UE. Por otra parte, en un giro cualitativo en el ámbito de responsabilidades políticas, dicho documento apela a la consideración de la diversidad lingüística como derecho fundamental.

Sin embargo, en su aplicación en determinados ámbitos que, como el cinematográfico, sólo completan el proceso con su circulación y exhibición, este cúmulo de tomas de

posición suelen quedarse en simple rutina cuando no en mera descripción. Lo atestigua la propia UE en la recientísima “Conference on Language technologies and digital equality in a multilingual Europe” (27.09.2018). Auspiciada por los Verdes y la Alianza Libre Europea, con la diputada Ana Miranda, del Bloque Nacionalista Galego (BNG), como una de las responsables, las y los participantes en el Panel sobre igualdad digital criticaron la falta de un marco regulatorio y, en concreto, el carácter no vinculante para los estados miembros de la Carta de las Lenguas Regionales y Minoritarias. En este sentido, ya se cronificaron las continuas llamadas de atención a España —y a la Xunta de Galicia— en los informes elaborados por los comités de expertos del Consejo de Europa sobre el incumplimiento de los compromisos derivados de la tal.

Una maldita década en retroceso

Convencida de que los intersticios del entramado oficial siempre ofrecen un terreno de juego más abierto, para la puesta a punto del estado de la cuestión echamos la vista atrás y nos fijamos en una iniciativa —creemos que la única— que contó con el respaldo de un presidente de Gobierno, Rodríguez Zapatero. Lo hacemos a través de la prensa:

“...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 año después, la conocida como cámara territorial aprobaba una moción para fomentar la diversidad cultural y garantizar el derecho de la ciudadanía a acceder a los contenidos cinematográficos y audiovisuales en versión original, subrayando, con una referencia explícita, el impulso de medidas para desarrollar la oferta en versión original en las lenguas oficiales de las comunidades autónomas, además de incidir en incorporar dichos contenidos en la educación de cara a mejorar el aprendizaje de idiomas, entre los que se señala, de nuevo, a las lenguas oficiales en las comunidades autónomas.

Pasada una década resulta paradójico —y una paradoja no se resuelve, es necesario dar una alternativa, Walter Benjamin *dixit*— que los indicadores prácticos convierten en letra muerta lo que se declaraba en esta —digamos que enternecedora— moción.

De nuevo, en un contexto propicio, a comienzos de abril de este año 2021, organizaciones diversas —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)— consiguen que el Congreso de los Diputados apruebe una Proposición no de ley sobre la realidad plurilingüe y la igualdad lingüística.

Idas y venidas, precariedad y urgencia, la inestabilidad sigue siendo el término que define el mal de amores de lengua, cinema y audiovisual, mal de amores que aqueja, en diferente grado, las políticas lingüísticas, culturales y comunicativas específicas, cualitativamente muy distintas, de los gobiernos de Catalunya, Euskadi y Galiza, aprovecha el momento de elecciones y reaparece a través de entidades sociales, para el caso, Plataforma per la Llengua en este 2021, que al tiempo que reclama que se cumpla la ley del cinema aprobada por el Parlament, mira hacia las otras plataformas para exigirle 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.”³

Mal de amores que es, también, lo que se deja oír en esos golpes detrás de la puerta cuando la escritora y traductora gallega María Reimóndez y el músico Éric Dopazo, a partir de la experiencia de consumo audiovisual en pandemia, se preguntan: *por que algunas [persoas] poden facelo na súa lingua e outras non?* Lo hacen en un llamamiento a través de Charge.org para que en los catálogos de HBO, Netflix, Movistar+, etc. se incluyan contenidos en lengua gallega. Además de señalar la pasividad de la Xunta, la petición califica como vital esta oferta y enumera aspectos como la creación de empleo, la familiarización de la comunidad internacional con el gallego y la contribución a la diversidad lingüística mundial.

La profesión y la academia se dan la mano

Y en este mapa difuso irrumpe una nueva temporalidad que viene a ocupar espacios concretos a través de prácticas y objetivos bien definidos y llamados a engarzar las piezas que a nivel institucional tal vez se mantengan, a propósito o por azar, separadas. Nos referimos a la aparición de asociaciones como Próxima cine, constituida el 15 de mayo de 2000, que reúne a más de una decena de distribuidoras, o a Promio, red de cines independientes, cuya acta fundacional es del 29.09.2020.

En sus estatutos —artículos 4.1 y 4.2—, Próxima establece como uno de sus objetivos “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” y señala a la audiencia como tarea común de todos y cada uno de los sectores, de la creación a la exhibición, llamados a colaborar para “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 mismo sentido –objetivos 1, 2 y 3–, la apuesta de Promio habla de cuotas de pantalla en aras de “promover la diversidad en la exhibición cinematográfica”, 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 versión original y/o subtitulada. Así, en la presentación pública que esta asociación realiza en el marco del Festival de Cine Europeo de Sevilla, en noviembre de 2020, al comparar la situación con la de otros países del entorno, en el que estamos incluidos por número de pantallas, volumen de ingresos y asistencia (Francia, Reino Unido, Alemania e Italia), tras subrayar su trabajo a favor de la diversidad cultural, llaman la atención hacia la falta de cualquier medida protectora similar “a la que disfrutaban nuestros colegas europeos”.

En esta misma línea, pocos días después, Promio da una serie de pasos vis a vis hacia las instituciones con responsabilidades en las políticas del cine, comenzando por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), al que se solicita un programa de ayudas específicas para salas. En su argumentación, al mismo tiempo que describe la especificidad y el estado general de las salas independientes, la dificultad de la situación a consecuencia de la pandemia, recuerda su labor en la distribución de ese otro cinema, reclama “un reconocimiento por parte de la Administración a la altura de nuestras homólogas europeas” y formula tres propuestas concretas. La primera se refiere a la pertinencia de una convocatoria de ayudas a la diversidad en la programación que, además de aumentar el número de salas en la red 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 segunda propuesta recoge la urgencia por completar la digitalización de las salas y la tercera mira hacia una figura de mediación con el fin de “regular y dirimir eventuales conflictos entre las diferentes actividades cinematográficas”.

Por fin, distribución y exhibición, los eslabones más olvidados de la cadena, se manifiestan como basilares en todo lo que representa el cinema.

Porque el público potencial para los filmes en lenguas veladas, ese público sometido por largo tiempo a modos de distribución espacial y a una secuenciación temporal a partir del “*day and date*” que definen la industria y la aparición continuada de nuevos títulos con rápida obsolescencia (Verhoeven 2011); ese público que se mantuvo segregado en círculos jerárquicos que clasificaron las zonas desde el centro hacia el suburbio, de los países de origen hacia las diásporas y las periferias, de los lugares que se habitan hacia los espacios de consumo –

grandes superficies comerciales–, cautivo en círculos que no se rompieron con la distribución digital –en simultáneo– y que se acentúan con la selección de las obras y de las lenguas por parte de las plataformas hegemónicas; ese público tiene la oportunidad de ejercer como tal, con los mismos derechos que cualquier otro público, pero para ello precisa que las instituciones que actúan en su nombre apoyen tanto la versión original y el subtulado, como el paso de los circuitos de festivales a las salas independientes, a lugares de encuentro y parte substantiva de los recursos y las funciones que le dan cuerpo al cinema. Porque no olvidemos que la distribución y la exhibición hacen que las pantallas se iluminen.

Y dejamos para el último apartado un extracto de los resultados del proyecto EU-VOS como síntoma gozoso. El retrato-tipo de las personas expertas que contribuyeron a estos resultados y que proceden del campo académico (34,7%), profesional (57,1%) e institucional (8,2%), es el de una persona de 48,16 años, de dominante masculina (67,3% hombres y 32,7% mujeres) y que en el 79,3% de los casos reside en el Estado español (Catalunya:14,3%; Euskadi: 24,5%; Galiza: 24,5%, otros: 16,3%) y en el 20,4%, en el resto de Europa.

Extraemos los aspectos de mayor consenso –superior al 90 por ciento– en las respuestas a un cuestionario Delphi de 49 preguntas, que se organizó en torno a 5 grandes bloques temáticos: 1. Demanda de producciones cinematográficas en lenguas no hegemónicas y programas de apoyo a la creación y difusión. 2. Doblaje, subtulado y preservación de la diversidad lingüística europea. 3. Subtulado desde/a lenguas no hegemónicas. 4. Otras formas de distribución de contenidos audiovisuales en lenguas no hegemónicas. 5. Situación de la traducción y del subtulado en lenguas no hegemónicas en el Estado español.

De entre las opiniones a destacar, como recomendación y como posibilidad, elegimos cinco que condensan aspectos tratados en este artículo y que dependen, únicamente, de la voluntad política:

1. La promoción y apoyo a la producción cinematográfica en lenguas no hegemónicas debe ser abordada a nivel estatal y no solo autonómico/regional.
2. La UE debería garantizar fondos para el desarrollo de programas de estímulo del subtulado de las obras cinematográficas desde/a lenguas no hegemónicas.
3. La financiación pública del subtulado a lenguas no hegemónicas debería contemplar la cesión de los derechos de explotación con el fin de favorecer su distribución/explotación en múltiples plataformas (cine, festivales, televisiones, etc.)
4. Los subtulados financiados o creados bajo el amparo de la financiación pública deberían ser realizados y evaluados según criterios de calidad consensuados por comités expertos integrados por especialistas en lingüística y traducción audiovisual. Y tal vez merezca la pena resaltar como dominante la opinión a favor de que los subtítulos deben estar en manos públicas (departamentos de Cultura

de las administraciones, filmotecas y bibliotecas, televisión pública, etc.)

5. La distribución de contenidos subtítulos a lenguas no hegemónicas por parte de las plataformas VOD puede mejorar la consideración y/o uso de dichas lenguas.

Coda

Comenzamos este texto con *Vitalina Varela* como síntoma gozoso y de una cierta dolencia que aqueja el binomio cine-lengua. ¿Por qué, nos podemos preguntar? Porque en su doble cara, como significado reprimido (*symptom*), como problema, o como gozo (*sinthom*), como *jouissance*, por mantener el término con el que lo explica Lacan y que conozco a través de la aplicación que realiza Slavoj Žižek (2006) en “Alfred Hitchcock, o ¿hay alguna forma correcta de hacer un *remake* de una película?”, presiento que sólo desvelando lo invisibilizado, en nuestro caso el cine en lenguas minorizadas, podremos trabajar la relación diversidad-cine como ese lacaniano “disfrute que se hace carne”, como ese relato con el que nos contamos y que, adaptando la letra y la música de Reimóndez y Dopazo, está en nuestra manera de hablar, de pensar, de sentir, de decidir.

Notas

1. Con este hilo conductor, en www.estudiosaudiovisuais.org pueden consultarse nuestros tres últimos proyectos: *Cine, diversidad y redes* (2009-PN119); *eDCINEMA: Hacia el Espacio Digital Europeo. El papel de las cinematografías pequeñas en versión original*. (2012- PN071) y *EU-VOS: Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa de subtítulo en lenguas no hegemónicas* (CSO2016-76014-R)
2. Realizada el 30 de mayo de 2013 en el marco del Congreso Ibercom: comunicación, cultura e esferas de poder. Santiago de Compostela, 29-31 de mayo de 2013.
3. Véase *Ara. Cultura*, 21.01.2021, Xavi Serra, “El cine entra en campaña”.

Referencias

- ANDERSON, B. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso, 1983. Edición en español: *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. ISBN: 98789681638672.
- BERGFELDER, T. “National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies”. *Media, Culture & Society*, 2005, mayo. Vol. 27, 3, 315-331.
- CHRISTIE, I. “Where is National Cinema Today (and We still need it?)”. *Film History*, 2013. Vol. 25. número 1-2, 19-30.
- CROFTS, S. “Reconceptualising National Cinema/s”. En: VITALI, V.; WILLEMEN, P. (eds.) *Theorising national cinema*. Londres: Palgrave MacMillan, 2006. ISBN: 978183902841.
- ELSAESSER, T. “Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital”. *Fonseca, Journal of Communication*, 2015, n.º 11, julio-diciembre, 175-196.
- GUYOT, J. “La Convención de 2005 de la UNESCO o lo impensado de la pluralidad lingüística”. *Quaderns del CAC*, 2017, 43, vol. XX - julio, 31-37. https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q43_Guyot_ES.pdf
- HIGSON, A. “The concept of national cinema” *Screen*, 1989, 30- 4, 36-47.
- HJORT, M.; PETRIE, D. *The cinema of small nations*. Edimburgo Edinburgh University Press, 2007. ISBN: 9780253220103.
- KONTSEILUA. *rotocolo para la Garantía de los Derechos Lingüísticos*. Donostia: Kontseilua, 2015. http://protokoloa.eus/wp-content/uploads/2017/06/protokoloa_es.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, 309-331. <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1097/17es.html>
- MATTELART, T. «Sobre la deconstrucción de la “diversidad cultural”». *Denken Pensée Thought Myśl, e-zine de Pensamiento Cultural Europeo*, 2013, 44, pàg. 755-772.
- MARTIN BARBERO, J. “Diversidade em convergencia”. *Matrizes*, 2014, 8(2), 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, Marzo. Vol. 31, 1, 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". En: HJORT, M.; MACKENZIE, S. (ed.). *Cinema and nation*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000. ISBN: 9780415208635.

SHOHAT, E.; STAM, R. "The cinema after Babel: language, difference, power". *Screen*, 1985, 26, 3-4, 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". En: MALTBY, R.; BILTEREYST, D; MEERS, P. (ed.). *Exploration in New Cinema History*. Malden y Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. ISBN: 9781405199490.

ZIZEK, S. *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate, 2006. ISBN: 8483066599.