



HAL
open science

Análisis de la cohabitación de las lenguas catalana-española en largometrajes de ficción producidos entre 2006 y 2018

Antoni Casals Roma

► To cite this version:

Antoni Casals Roma. Análisis de la cohabitación de las lenguas catalana-española en largometrajes de ficción producidos entre 2006 y 2018. Linguistics. Université de Perpignan; Universitat de Girona, 2022. Español. NNT : 2022PERP0032 . tel-04005894

HAL Id: tel-04005894

<https://theses.hal.science/tel-04005894>

Submitted on 27 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PERPIGNAN VIA DOMITIA
ÉCOLE DOCTORALE INTERMED-ED 544
Unité de Recherche CRESEM (UPVD N° 7397)

UNIVERSITAT DE GIRONA
ESCOLA DOCTORAL EN CIÈNCIES HUMANES, DEL PATRIMONI I DE LA
CULTURA

T H È S E pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PERPIGNAN VIA DOMITIA
DOCTOR DE LA UNIVERSITAT DE GIRONA

Discipline : Etudes romanes

Présentée et soutenue le 30 Novembre 2022 par :

Antoni CASALS ROMA

ANÁLISIS DE LA COHABITACIÓN DE LAS LENGUAS CATALANA-ESPAÑOLA EN
LARGOMETRAJES DE FICCIÓN PRODUCIDOS ENTRE 2006 Y 2018



Sous la direction de :

M Fabrice Parisot – Professeur, Université de Perpignan Via Domitia

M Narcís Iglésias Franch – Universitat de Girona

Membres du jury :

Mme Martine Berthelot, Professeur, Université de Perpignan Via Domitia

M. Christian Lagarde, Professeur émérite, Université de Perpignan Via Domitia

M. Jean-Stéphane Duran Froix, Professeur, Université Paris Nanterre

M. Emmanuel Vincenot, Professeur, Université de Paris Est, Marne la Vallée

A mis antepasados, que solo he conocido a través de nuestras lenguas.

A l'Àxel, al Miquel, a la Janine, a l'Alfred i a l'Òscar, que sí vaig conèixer.

“Todo lo que no es conocido se tiene por magnífico.”

Tácito

“Nunca podrás entender un idioma hasta que entiendas al menos dos.”

Geoffrey Williams

“El arte es una mentira que nos acerca a la verdad.”

Pablo Picasso

AGRADECIMIENTOS

En muchas ocasiones la soledad experimentada como doctorando busca equilibrarse de manera natural relacionándose uno con las personas que conforman su círculo más íntimo. El motor interno se mantiene encendido con el entusiasmo personal y la perseverancia en el trabajo para afrontar un objetivo a largo plazo, pero no siempre es suficiente. El mantenimiento de ese motor necesita, a menudo, del soporte externo. Quisiera, primero, desde estas líneas, agradecer a Carolina, Elisa y Séverine el tiempo y los recursos que he dedicado en su detrimento. A mis padres, a mis hermanas, a mis hermanos y a sus familias por la complejidad de su sencillez que siempre encaja en la tan difícil ecuación espacio-tiempo. A mis amigas y amigos de siempre que han sabido ignorar este proyecto con la discreción extrema que me caracteriza.

Al profesor de la UPVD, Fabrice Parisot, por haber aceptado el reto que le propuse y por la predisposición que tuvo al escuchar mi propuesta. También por sus recomendaciones de lectura e investigación, por los consejos y rectificaciones a partir de mis expectativas, y por su disponibilidad a pesar de las particulares circunstancias sanitarias que marcaron buena parte de nuestro trabajo. Al profesor de la UdG, Narcís Iglésias, que me animó con el proceso de cotutela en los momentos burocráticos más exigentes y que con su experiencia supo reconducir mis dudas aconsejándome las lecturas adecuadas. Gracias a los dos por su dedicación y devoción. Extender estos agradecimientos a ambas universidades y a sus escuelas doctorales, especialmente al CRESEM.

Durante el mes de febrero de 2020 tuve la oportunidad de realizar una estadía en Barcelona y entrevistarme con diferentes personalidades que tuvieron la deferencia de compartir conmigo sus conocimientos y sus consejos. Gracias pues a Elena Heidepriem Olazábal, Lluís Payrató Giménez, Francisco Vargas Echeverría, Lola Ledesma Sogas, Gemma Ponsa i Vilamajó, Emili Boix i Fuster, i Francesc Villalonga Montaña. Gracias a la Escuela Doctoral-54 de la UPVD y al programa Drac Formació Avançada de la Xarxa Vives d'Universitats por posibilitar esta actividad.

Quisiera agradecer al Museu del Cinema de Girona, a Montse especialmente, por las facilidades que pusieron a mi alcance para acceder a su fondo documental.

Extender estos agradecimientos a aquellos organismos y personas que con su simpatía y comprensión me facilitaron el trabajo y que sumerjo en el anonimato por no extenderme más.

Gracias a Helen Robin, Stéphane, David, Irene, María, Anne, Yves, Thierry, Julien, Rachel, Jordi, Tanit y Christelle por sus palabras de ánimo, su interés y su colaboración.

Terminaré por agradecer infinitamente a los y a las cineastas que han participado activamente en el sondeo y por apostar por el cine multilingüe en sus versiones originales, espero poder compensarles con el resultado de este trabajo. Muchas gracias, *moltes gràcies*.

PALABRAS CLAVE

Bilingüismo - Cinematografía - Política Cultural - Catalán - Español

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Palabras clave	7
Índice	8
Introducción	13
I.- El viaje inverso de la versión original: del oír del espectador hasta la fase creativa	19
II.- Definición del tema	22
III.- Estado de la cuestión y obras de referencia	23
IV.- Contexto temporal del estudio: 2006-2018	24
V.- Cuestionamientos iniciales y problemática	26
VI.- Boceto general de la metodología utilizada	30
VII.- Objetivo y plan de la tesis	31
Primera parte. Apuntes de sociolingüística, cinematografía y políticas culturales para el marco teórico	33
I.- Sociolingüística	34
1.- Lengua y sociedad	35
2.- La noción de identidad cultural	42
3.- Lenguas en contacto, lo ordinario que aún sorprende	51
4.- Bilingüismo	52
4.1.- Diglosia	60
5.- Cambios de código	64
6.- La inferencia conversacional y el evento de habla	73
7.- Biculturalismo	74
8.- El plurilingüismo en España	76
II.- Cinematografía	78
1.- La teoría cinematográfica	78

1.1. Los inicios de la teoría cinematográfica	78
1.2.- Formalistas, realistas y estructuralistas	79
1.3.- Del espectador ideal al observador	82
1.4.- Las metáforas de la pantalla	85
1.5.- El ensueño, el estado fílmico	86
2.- El arte cinematográfico	88
2.1.- La singularidad del cine: desde la necesidad de forma y la convención hasta la estilización y su especificidad	89
2.2.- Cine y realismo	91
2.3.- Los tres presentes y el pasado actualizado	96
2.4.- La crítica social en el cine	98
3.- El relato cinematográfico	99
4.- El proceso creativo	104
4.1.- La censura, el autor como filtro	106
4.2.- La oralidad fingida, el autor como demiurgo	111
5.- La banda sonora	114
6.- El doblaje y los subtítulos	118
7.- El cine multilingüe	125
8.- Multilingüismo y cine español	128
III.- Política cultural	133
1.- La cultura de masas	133
1.1.- La tematización	133
1.2.- Transcodificación	134
1.3.- Terreno de representaciones	135
1.4.- Las dimensiones social, ideológica e histórica	137
1.5.- El discurso eurocéntrico	139
1.6.- La política y la industria	140
2.- Política lingüística	140
2.1.- Legislación española	143
2.2.- La nacionalidad de una película	147
2.3.- La Llei del Cinema	149
3.- Contexto histórico del período 2006-2018 en Cataluña	151

3.1.- El Estatuto de Autonomía de Catalunya de 2006	151
Segunda parte. Para una metodología del sondeo	154
1.- La catalogación y el listado de largometrajes a estudio	154
2.- Contadores de palabras	174
3.- Los títulos de las obras	175
4.- El visionado	177
5.- Patrones lingüísticos destacables	179
5.1.- Situaciones de bilingüismo pasivo	184
5.2.- Situaciones de cambio de código	185
6.- Los tres pilares y los tres oficios	188
7.- Nuestra propuesta de sondeo	190
7.1.- El cuestionario	195
8.- Conclusiones parciales: pertinencia de los cuestionamientos del sondeo con base al marco teórico	237
8.1.- Aportes de la parte sociolingüística al cuestionario	238
8.2.- Aportes de la parte cinematográfica al cuestionario	243
8.3.- Aportes de la parte de la parte de política cultural al cuestionario	248
9.- El lanzamiento del test	251
Tercera parte. Análisis de los resultados	258
1.- Preámbulo	258
2.- Gráficos y reflexiones	258
3.- Recopilación general de los resultados	335
4.- Análisis de la parte sociolingüística y cinematográfica	336
5.- Análisis de la parte de la política cultural	339
6.- Perfil medio de una producción bilingüe a partir del resultado del sondeo	342

Conclusiones y debate	344
I.- Conclusión general de la investigación y sus resultados	344
II.- Conclusión global y debate	350
Bibliografía	354
I.- Obras de referencia / Corpus principal	354
1.- Sociolingüística general	354
1.1.- Bilingüismo / multilingüismo / plurilingüismo	356
1.2.- Español	358
1.3.- Catalán	358
1.4.- Artículos sobre sociolingüística	359
2.- Cinematografía General	361
2.1.- Diálogo	365
2.2.- Sonido	365
2.3.- Doblaje y subtítulos	365
2.4.- Cine español	366
2.5.- Cine catalán	366
2.6.- Artículos sobre cinematografía	367
3.- Políticas culturales	371
II.- Obras de temática general	371
Filmografía	373
I.- Filmografía general	373
II.- Filmografía de la investigación	375
Sitografía	381
Anexos	382
1.- Correo electrónico Julio de 2020	382
2.- Correo electrónico 20 de diciembre de 2020	383
3.- Fichas de las películas visionadas	384
4.- Entrevistas sobre el terreno	403

INTRODUCCIÓN

Entre los años 2009 y 2010 tuve la oportunidad de formar parte del equipo de producción de dos documentales y dos cortometrajes de ficción. Los documentales eran coproducciones hispanofrancesas y los cortometrajes se ceñían al ámbito del estado español y autonómico. Durante los procesos de financiación de los proyectos se solicitaron subvenciones y ayudas a organismos públicos y a cadenas de televisión. En el caso de las coproducciones de los documentales los dossiers se redactaron en francés, español y catalán para encauzarlos en las diferentes normativas exigidas. Era algo habitual traducir documentos ya creados en una solicitud para adaptarlos a otra. En la fase de rodaje, el equipo humano formado por miembros de orígenes diferentes se comunicaba mediante el francés, el catalán y el español según cada situación. El contacto entre lenguas era común, aceptado y necesario. Además, el propio contenido de los documentales estaba abierto al mismo multilingüismo ya que los intervinientes se expresaban en su lengua materna y la falta de comprensión de un futuro espectador se corregía mediante la subtitulación. Para los cortometrajes de ficción las peticiones de subvención se concibieron en español y en catalán. Y ambas lenguas también fluían en los sets de rodaje y en las fases de montaje. Sin embargo, los contenidos lingüísticos de ambos audiovisuales eran estancos. Uno en catalán y el otro en español.

Desde entonces, la coexistencia de las dos lenguas en las películas que veía me llamaba la atención. Qué personajes las usaban, en qué situaciones, en qué lugares, bajo qué circunstancias dramáticas, con quién. En qué contexto se rodaron y con qué financiación. Y yendo más allá, me preguntaba qué motivó a los creadores del film la inclusión de tal contacto lingüístico.

En el momento en el que se escriben estas líneas el debate sobre la política lingüística en Cataluña es encarnizado. Se trata de un asunto que se manipula, a menudo, en función de las necesidades electorales de los partidos, que sacan rédito a un tema que remueve uno de los instintos más primarios del ser humano: su lengua materna. La polémica resurge con fuerza a través de los medios de comunicación, generalmente por declaraciones de personajes públicos que, con la pretensión de arañar algunos votos, encienden la mecha de una cuestión, de por sí, fácilmente inflamable. Se

incendia y se apaga según el dictamen de las agendas políticas. Pero la lengua prosigue su curso, en mejores o peores condiciones. No se para.

Los Estados disponen de la potestad necesaria para influenciar el uso de una o varias lenguas, incluso a través de la imposición, pero los hablantes tienen la última palabra. La sociedad y su manera de hablar van siempre por delante del Estado, aunque éste se empece en regular a aquélla. En la mayoría de los casos, la controversia se centra en el modelo lingüístico de enseñanza pública, pero en esta ocasión también se le añade las cuotas de uso del catalán en las plataformas audiovisuales de pago, que formarán parte de las negociaciones entre partidos políticos para poder aprobar los presupuestos generales del Estado o para futuras coaliciones de gobierno. La cohabitación lingüística de la lengua catalana y la lengua española es un hecho social innegable que tiene difícil encaje en el apartado normativo y regulador, aunque sea necesario. Entre la lengua materna y las políticas lingüísticas, los cineastas enmarcan sus creaciones a partir de una sociedad a la que pretenden reflejar en sus películas. Este triángulo formado por sociolingüística-cinematografía-política cultural, ha atraído nuestra atención para estudiar las fuerzas que conforman el baricentro del mismo.

Quisiéramos aclarar nuestra acepción del término cohabitación ya que aparecerá a menudo en esta tesis y que forma parte de su título. En primer lugar, lo consideramos por el mero hecho de compartir un espacio común, de coexistir en él y por las interacciones que genera dicha acción de cohabitar. Aunque también nos sentimos atraídos por el concepto político, especialmente dado en la Administración Pública francesa, de compartir simultáneamente un espacio público y de poder desde ideologías diferentes, en nuestro caso lingüísticas.

Actualmente, el multilingüismo y la globalización avanzan de la mano en una sociedad que vuelca su mirada hacia un consumo audiovisual nunca visto hasta la fecha. Mediante los nuevos dispositivos de conexión y la oferta ininterrumpida de contenidos, la adaptación a la lengua materna del espectador ha sido un factor tenido muy en cuenta por las plataformas audiovisuales. La subtitulación y el doblaje se han convertido en aliados comerciales, ya que permiten al público una interacción inmediata en un amplio catálogo de títulos. Algo que hasta hace pocos años no podía presagiar el pionero y ya obsoleto menú de los depauperados DVD. Esta prestación lingüística en el consumo actual no es posible trasladarla a las salas de cine. Más allá de las ofertas en versiones

originales, durante la proyección el espectador no puede escoger libremente la lengua del visionado al que quiere acceder en la mayoría de los casos. La globalización a la que hacíamos referencia provoca en el espectador una conciencia de contacto de lenguas que el cine ha tratado muy por encima desde su creación pero que ha evolucionado en las últimas décadas. Cada vez nos cuesta más dar credibilidad a un foráneo que no se exprese en su lengua materna y que lo haga en la lengua del espectador por cierta ciencia infusa. El tácito acuerdo de la convención universal en el cine que otorga el dominio de la lengua a cualquier personaje extranjero está en sus últimos estertores. Queda por resolver de qué manera se traducen al subtítulo o se doblan los contactos entre lenguas en cada película. Es una situación que ha sido y es estudiada, como hemos podido constatar en numerosos artículos científicos. Sin embargo, cuando hablamos de cohabitación lingüística en el cine entre dos lenguas tan cercanas en sus orígenes, escasean los estudios sobre sus interacciones. Los trabajos sobre la lengua catalana son habituales en la literatura, los medios de comunicación, el teatro, o incluso el cine exclusivamente en catalán. Tienden a compararse con los homónimos castellanos y generan debate sobre políticas lingüísticas que en muchas ocasiones terminan por legislarse. Esta regularización es maniquea, en el sentido de que se hace para promocionar una lengua o la otra, rara vez ambas al unísono. En lo que respecta al cine, como ya veremos, las catalogaciones sobre la lengua de la versión original también se rigen por distintos modelos monolingües, en los que se debe designar una lengua mayoritaria. Además de tener que asignar una nacionalidad al propio largometraje en el que la lengua de la versión original no será requisito a tener en cuenta, como veremos más adelante. A pesar de tanta observación y catalogación burocrática, en sociedad, el español y el catalán conviven en los territorios en los que son cooficiales de manera autónoma, influenciadas sin duda por las políticas lingüísticas, pero con una cohabitación que no se refleja en los medios de comunicación de manera proporcionada. Especialmente en el cine. Tendremos la ocasión de observar qué motiva esta falta de cohabitación en la gran pantalla y analizar las películas en las que ambas lenguas coexisten. Ejemplifiquémoslo con algún fragmento:

En la sala de visitas de una cárcel, cuatro hermanas conversan con su hermano preso, separados por unos barrotes y un cristal, bajo la atenta vigilancia de un funcionario de uniforme.

SALVADOR

¿Cómo está papá?

HERMANA 1

Bien...

HERMANA 4

No ha podido venir, no se encontraba muy fino...

HERMANA 2

Pero te envía muchos recuerdos.

SALVADOR

Ho sento nenes us he ficat en un merder.

HERMANA 4

Com et trobes?

SALVADOR

Tinc gana.

HERMANA 2

Quan t'ho treguin et portarem menjar.

VIGILANTE

Nada de catalán. En español.

HERMANA 1

Sí, sí. Vale.

HERMANA 3

¿Te duele?

SALVADOR

¿Qué?

HERMANA 3

Los... (señalándose los dientes).

SALVADOR

Ya no.

HERMANA 4

Vam anar al Clínic. No ens van deixar pasar.

SALVADOR

Ja ho sé.

HERMANA 1

Ens vas sentir?

SALVADOR

Amb els crits que fotíeu.

HERMANA 1

No ens volíen dir on erets.

SALVADOR

Em tenien emmanillat al llit. Em van interrogar allà mateix.

HERMANA 4

*Si et vam estar buscant per tot l'hospital. Fins que vam veure aquells
policies.*

SALVADOR

Només volia escapar. Sortir... per això vaig disparar... per...

VIGILANTE

¿Es qué hablo en chino? En español cojones.

HERMANA 2

Es que nos sale sin querer.

VIGILANTE

En español o se acaba la visita.

HERMANA 1

Hemos... hemos hablado con Oriol Arau.

Se trata de una escena de la película *Salvador*¹, que reconstruye la detención y ejecución de Salvador Puig Antich en 1974, durante el fin del franquismo, en el cual la lengua catalana a pesar de su energía popular prácticamente no tenía derechos reconocidos. En este fragmento la cohabitación lingüística no desentona y queda reflejada en una situación corriente, plenamente justificada por el contexto histórico de la trama. La presencia natural de estas dos lenguas en la versión original de esta película tiene repercusiones administrativas. En lo que respecta a la catalogación, los resultados son dispares. En Catalan Films la lengua de la versión original es el catalán; en la base de datos de IMDb figuran el catalán, el español y el francés, igual que en Wikipedia. Y en el catálogo de la Filmoteca Española del Ministerio de Cultura y Deporte es un dato que, sencillamente, no figura en la ficha de presentación. Este supuesto seguimiento de criterios dispares existente entre la obra creada por un autor y la necesidad de clasificar las películas por parte de la Administración Pública y las páginas de Internet especializadas pone de manifiesto cierto desgobierno que nos parece interesante llevar a debate. Y aún más singular si cabe, es la posible influencia en la fase creativa por la atribución de subvenciones en función de la lengua, o las lenguas de una versión original. Si el contacto entre lenguas es cotidiano en la sociedad actual, sería destacable remarcar como la gestión pública de las películas se encapricha en catalogarlas de una manera tan cartesiana. Y así, repercutir en demasía en los procesos creativos que atañen a las versiones originales plurilingües.

¹ *Salvador*, Manuel Hueriga, 2006, Future Films, Mediapro.

I.- El viaje inverso de la versión original: del oír del espectador hasta la fase creativa

Como en el caso de la célebre magdalena proustiana, los cinco sentidos tienen la posibilidad de recuperar para nuestra memoria recuerdos anclados en el pasado. El gusto y el olfato lo hacen a través de reacciones químicas, el tacto mediante el contacto. Pero la vista y el oído tienen una complejidad que vas más allá de mirar y de escuchar. Para ello, el hombre ha creado códigos de comunicación que se descifran al ser vistos u oídos. Las reminiscencias provocadas por el oído se desencadenan en el momento preciso en que escuchamos un ruido, una música, una palabra, una voz. No podemos escucharlo de nuevo en nuestra mente, es necesario que se produzca un fenómeno externo que lo desate. Estos fenómenos pueden haber sido provocados, pero generalmente son inesperados y nos abordan en nuestra cotidianidad. Hoy en día, mirar lo que pasa en una pantalla forma parte de nuestras costumbres. Para que sea una experiencia plena, la vista y el oído son los sentidos exigidos. Dos canales de comunicación acompañan a esta rutina: el lenguaje visual y el lenguaje hablado. En la experiencia audiovisual moderna, como así lo indican Eslaesser et Hagner², el sonido ancla y estabiliza el cuerpo del espectador en el espacio, de manera concreta y metafórica. Sin tampoco olvidar que es a través del sonido como establecemos nuestro primer contacto con el mundo exterior y que, además, reúne todas las emociones indiferenciadas típicas de la fase prenatal como el miedo, la dependencia y la impotencia, así como los placeres de la inmersión y de la protección. Según Schaub (2005, p.76) la tarea principal de escuchar consiste en estabilizar nuestro cuerpo, mantenerlo erguido facilitando una orientación tridimensional y garantizar nuestra seguridad a partir de los espacios, objetos y acontecimientos que no podemos ver. El ojo explora y rastrea, dice, mientras que el oído escucha lo que nos acecha, es el órgano del miedo. El sonido parece tener un rol secundario en el cine, con respecto al de la imagen, a pesar de su importancia decisiva. Intentar comprender una película sin sonido puede ser tan frustrante como escucharla sin verla. El cine ha sido el pionero del mundo audiovisual, tal y como lo conocemos hoy. Primero, asociando la música en directo a la imagen en movimiento, y después con la sincronización del video y del audio, que terminará por convertirse en una coalición simbiótica inmutable. Hay que precisar que

² ELSAESSER, Thomas y alii, *Introducción a la teoría del cine*, Madrid, UAM Ediciones, 2015, p. 159.

el lenguaje visual ignora las fronteras lingüísticas debido a su universalidad. Sin embargo, la lengua hablada está limitada por las competencias del espectador. Desde la aparición del cine hablado en 1927 con *El cantante de jazz*³, el concepto de versión original hace su entrada en el campo lexical cinematográfico y hoy se asocia a la lengua con la cual se ha grabado la obra. El doblaje y la subtitulación de las películas han minimizado las limitaciones de la versión original para hacerlas accesibles a más espectadores. Durante el siglo XX para garantizar el acceso a la mayoría de la población, las películas se doblaban sistemáticamente en la mayoría de países europeos. Un sistema de doblaje que ha tenido continuidad en ciertos países cuando la televisión se hizo un hueco en los hogares. Otros estados de Europa dieron preferencia al subtítulo, como veremos en el apartado de doblaje. En España, la democratización del cine se produce durante un siglo XX inestable y traumático en la vida sociopolítica: «el turno»⁴ durante la Restauración borbónica (hasta 1923), la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la República (1931-1936), la Guerra Civil (1936-1939), el franquismo (1939-1975), la transición (1975-1977), la democracia y la monarquía parlamentaria. La producción de películas hasta el fin del franquismo se hacía en lengua española casi en su totalidad y el doblaje relegó al subtítulo a simple anécdota. La llegada de la televisión durante la dictadura de Franco instauró el doblaje sistemático de películas extranjeras en la sociedad de la época. El franquismo moldeó el cine para su público a partir de la creación de convenciones. La noción de forma y de convención son dos términos intrínsecos remarcables de la teoría cinematográfica según D. Bordwell et K. Thompson:⁵

Una canción interrumpida o una historia incompleta causan frustración debido a nuestra necesidad de forma.[...] Precisamente porque las obras artísticas son objetos humanos, y puesto que el artista vive en la historia y en la sociedad, no podemos evitar relacionar la obra, en cierto modo, con otras obras y aspectos del mundo en general. Una tradición, un estilo dominante, una forma popular, algunos de estos elementos serán comunes a varias obras artísticas diferentes. Estos rasgos comunes se denominan normalmente convenciones.

³ *The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927, Warner Bros. Pictures.

⁴ Alternance au pouvoir entre deux partis à partir des élections arrangées pendant la monarchie (1876-1923).

⁵ BORDWELL, David, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Planeta, 1995, p.44, p. 46.

Llegada la democracia, el espectador en España se acostumbró a la voz de los actores de doblaje en español, aunque su lengua materna fuese otra reconocida por la Constitución de 1978.⁶ Si un espectador nacido antes de los años 80 escucha la voz de un actor de doblaje que le es familiar, automáticamente se le manifiestan reminiscencias de su infancia y buenos momentos pasados ante una pantalla, como hemos evocado con la magdalena de Proust. El tono, la dulzura, la articulación de la voz nos permiten reconocerla y vincularla con nuestras experiencias pasadas. Pero, ¿y la lengua utilizada? ¿Cómo influye?

Dicho espectador de los años 70-80, bilingüe, con el catalán como lengua materna y el español como lengua institucional (escuela, administración, medios de comunicación) tiene una preferencia manifiesta por una película doblada en español que por una doblada en catalán. De acuerdo con Esther Gimeno Ugalde (2018) que sostiene que las audiencias prefieren la versión doblada al español que la versión catalana.⁷ Desde el período de la normalización lingüística y de la democratización de los medios de comunicación en lengua catalana, el cine no ha seguido el mismo proceso de adaptación que otras manifestaciones culturales como la literatura, el teatro, la radio, la televisión, la prensa, o internet. Así lo constata Francesc Villalonga Montañá en su estudio, en el que el 3,08 % de los espectadores se decantan por una película en catalán entre 2000-2013.⁸ La entidad Plataforma per la Llengua denunciaba en el 2016 que la oferta del cine en catalán era, exactamente la misma, del 3 %⁹. Las conclusiones matemáticas de estas cifras son cartesianas, pero desde el punto de vista de la producción, con este porcentaje el riesgo financiero añadido para una versión original en catalán es incontestable. Un círculo vicioso difícilmente convertible en virtuoso, aunque no imposible.

⁶ Constitución española de 1978: Artículo 3: 1. El castellano es la lengua española oficial del Estado. Todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho a usarla. 2. Las demás lenguas españolas serán también oficiales en las respectivas Comunidades Autónomas de acuerdo con sus Estatutos. 3. La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección.

⁷ *Multilingual Iberia in twenty-first century cinema: Iberian polyglot films and multilingual imagination*, 2018, p.90.

⁸ *El sector de l'exhibició cinematogràfica a Catalunya en l'era de la digitalització (2000-2013). Evolució i anàlisi.*

⁹ www.plataforma-llengua.cat/qui-som/galeria-imatges/620184087/exposicio-el-catala-al-cinema-2016.

¿Es el cine producido actualmente un reflejo de esta realidad lingüística? En la actualidad los cineastas que eligen la lengua catalana en sus versiones originales pertenecen a diferentes generaciones. Generaciones que pueden formar parte de una misma identidad cultural pero con diferentes percepciones, como dice Patrick Charaudeau,¹⁰ esta identidad es estable y móvil al mismo tiempo, evoluciona con el tiempo. Se trata de la hipótesis antropológica del « continuismo ». Hay una evolución sin ruptura. Estas elecciones creativas, conscientes o inconscientes, sobre el uso de una lengua en particular por los personajes de una película de ficción se han forjado y articulado a partir de varios factores culturales, sociales, políticos, personales. Algunos de ellos pueden estar influenciados por diferentes tipos de censura que moldean los límites del marco creativo.

II.- Definición del tema

Análisis de la cohabitación de las lenguas catalana-española en largometrajes de ficción producidos entre 2006 y 2018.

En nuestro trabajo precedente de Máster, nuestra investigación se centraba en la adaptación cinematográfica de los personajes de una novela. Estudiamos cómo el espectador asociaba los fotogramas de los personajes de una película con las descripciones, acciones y palabras del texto. Nuestro objetivo era el final de la cadena de comunicación, el receptor. Ahora proponemos un estudio invirtiendo diametralmente nuestro blanco: directores, guionistas y productores. Los autores de nuestro estudio del mundo cinematográfico, bilingües o no, han escogido que algunos de sus personajes de ficción se expresen en catalán y/o español por múltiples razones. Para vislumbrar dichos motivos, nuestro estudio se fundará sobre tres pilares teóricos principales. Primero en la sociolingüística, centrándonos en el bilingüismo catalán-español. En segundo lugar, en el marco de la cinematografía, en el cine de ficción, tan alejado de la realidad pero que no puede evitar ser un reflejo de ella. Y para terminar, analizando el concepto de política cultural, especialmente en España, y los lazos entre financiación y creación. Estos tres pilares nos permitirán movilizar las competencias en diferentes campos, poner en valor la interdisciplinariedad y beneficiar de conocimientos transversales y, al mismo

¹⁰ LAGARDE, Christian, *Le discours sur les « langues d'Espagne », Identité linguistique, identité culturelle: une relation paradoxale*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, p.25.

tiempo, intentar detectar y solventar las dificultades de trabajar en diferentes ámbitos de manera simultánea. La elección del bilingüismo catalán-español viene dada por nuestra vivencia en primera persona en el aprendizaje de ambas lenguas en España y por haber tenido las primeras experiencias cinematográficas como espectadores en lengua española; además del hecho de haber vivido el proceso de normalización lingüística de la lengua catalana después de la llegada de la democracia en 1977.

III.- Estado de la cuestión y obras de referencia

Los estudios científicos sobre el plurilingüismo en el ámbito cinematográfico se centran mayoritariamente en el proceso de traducción y adaptación de las versiones originales a otras lenguas. De qué manera se decide hacer el doblaje y qué se pierde durante este proceso. Otros trabajos se centran en el bilingüismo en películas concretas, como podría ser el caso del español y el guaraní de la película *7 cajas*¹¹ estudiado por Fidel Pascua Vílchez.¹² La carencia de estudios sobre la cohabitación del catalán y el castellano ha sido sorpresiva en un primer momento y nos ha motivado para entretener una bibliografía sólida, transversal y coherente. Durante la confección de la bibliografía hemos alimentado la parte teórica de nuestra investigación a partir de múltiples obras, si bien algunas de ellas se han desvelado como más inspiradoras para establecer el corpus de trabajo. Hemos podido leer y estudiar artículos científicos tratando sobre el multilingüismo y el plurilingüismo audiovisual muy reveladores. Dicho esto, no hemos hallado ningún trabajo previo que aborde directamente la cohabitación bilingüe del español y catalán en el cine contemporáneo. Con lo que nos parecía interesante intentar colmar parte de esta laguna del conocimiento científico con nuestra propuesta. En la parte sociolingüística queremos destacar el trabajo del Profesor Christian Lagarde, con diferentes obras de referencia que abordan la situación lingüística en España y la particularidad del bilingüismo. También queremos señalar que fue él el director de nuestro trabajo de Máster precedente y consultor en algunas ocasiones. El trabajo de Emili Boix, *Triar no és trair*,¹³ es un compendio de la alternancia de códigos en el caso catalán que nos ha servido para extrapolarlo al mundo cinematográfico y adaptarlo sin

¹¹ *7 cajas*, Juan Carlos Maneglia, Tana Schémbori, 2012, Maneglia Schémbori Realizadores.

¹² PASCUA VILCHEZ, Fidel, *Lengua, sociedad y cine: reflexiones sobre el bilingüismo en Paraguay, a través de la película 7 cajas*, Foz do Iguaçu, Universidade da Integração Latino-Americana (Brasil), 2015.

¹³ BOIX, Emili, *Triar no és trair*, Edicions 62, Barcelona, 1993.

dificultad, especialmente en su parte teórica, y con quién tuvimos la oportunidad de entrevistarnos personalmente. Cabe destacar también los trabajos del lingüista Francesc Vallverdú y la interesante idea de biculturalismo de Esteva Fabregat. La obra *El lenguaje humano*¹⁴ de Vidal Escandell nos ha servido para la introducción de conceptos básicos de la sociolingüística. En lo que respecta a la cinematografía las obras de referencia básicas del sector anglosajón han sido las de David Bordwell, Kristin Thomson y Robert Stam con un enfoque técnico de la teoría fílmica. A las que añadimos las de la escuela francesa con *Esthétique su film*¹⁵ de Jacques Aumont et Alain Bergala con un acercamiento más filosófico de la teoría cinematográfica, y con las aportaciones de los también franceses Jean Mitry, Christian Metz y Edgar Morin. Asimismo destacar el trabajo de Michel Chion que nos ha servido de referencia para introducirnos en la teoría del sonido cinematográfico. Por último, cabe nombrar los recientes trabajos, ya más centrados en el plurilingüismo en el cine, de Esther Gimeno Ugalde y de Marta Baran, con las que hemos tenido la oportunidad de contactar personalmente. En el apartado de la política cultural, nuestras averiguaciones han tenido lugar a través de los canales habituales de contacto con la Administración Pública, asociaciones y empresas del sector privado. Pero queremos destacar una obra de referencia en este apartado que ha marcado de manera significativa la teoría a aplicar. Se trata del libro *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*,¹⁶ Nos ha permitido profundizar en los conceptos de tematización de la sociedad y en las diferentes formas de censura.

IV.- Contexto temporal del estudio: 2006-2018

Nos parecía que la contemporaneidad de nuestro trabajo debía ser la máxima para que los resultados fuesen de actualidad y pudiesen convertirse en un punto de apoyo o una simple referencia para posteriores estudios. De esta manera, el año de principio de esta tesis, 2018, será el año límite fijado para las producciones de ficción estudiadas, ya que las catalogaciones oficiales de las películas se llevan a cabo durante el año de su estreno y así nuestras fuentes estarán actualizadas y sin riesgo de ser

¹⁴ VIDAL ESCANDELL, M. (y otros), *El lenguaje humano*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2009.

¹⁵ AUMONT, Jacques, *Esthétique du film*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

¹⁶ TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, 1999.

modificadas. El principio de las producciones cinematográficas de nuestro estudio quedará fijado en el año 2006 por dos razones principales. La primera la vinculamos a la tecnología, por la llegada masiva de los dispositivos táctiles y el desarrollo de nuevas generaciones de conectividad más eficaces como la 3G y la 4G. Esta concomitancia tecnológica ha modificado el consumo del producto audiovisual en poco tiempo. Ver una película o una serie aquí y ahora es más fácil que nunca, lo que transforma la vida del espectador. ¿Y del autor?

La segunda razón se basa en el contexto político y social de Cataluña en el año 2006. Punto de partida de referencia para situar el origen del conflicto en Cataluña. En efecto, el 18 de junio de 2006 el pueblo catalán confirmó vía referéndum el texto del nuevo Estatut d'Autonomia de Catalunya, aprobado posteriormente por el Parlament de Catalunya y el Congreso de los Diputados. Sin embargo la anulación de algunos artículos del texto en 2010 por el Tribunal Constitucional terminó por desencadenar la confrontación política en Cataluña, en España y entre Cataluña y España. Nos parecía interesante contextualizar nuestro estudio ya que a menudo el conflicto político tiende a usar la cuestión lingüística y del bilingüismo. Abordaremos este aspecto más profundamente en los capítulos posteriores, pero la evidencia de la cohabitación del español y el catalán en la cotidianidad social no es un fiel reflejo en los medios de comunicación, especialmente en el cine, por ser el que nos ocupa. La posibilidad de conducir nuestra tesis en formato de cotutela entre las universidades de Perpiñán (UPVD) y de Girona (UdG) nos ha permitido indagar sobre el terreno del núcleo geográfico de nuestra problemática. Al mismo tiempo hemos dispuesto de un punto de vista externo pero cercano y con cierta implicación a través del territorio de la Catalunya Nord. Los fondos de archivos de ambas universidades situadas en dos países diferentes serán también un valor añadido para elaborar un marco. Evidentemente, el hecho de contar con el apoyo de dos codirectores de tesis enmarcados en dos maneras de hacer diferentes serán complementarias y enriquecedoras al mismo tiempo. La proximidad de Barcelona, el centro cultural y político de nuestro estudio, nos facilitará el acceso a fondos documentales, a los organismos oficiales y a las entrevistas con expertos universitarios y con gestores de la política cultural.

V.- Cuestionamientos iniciales y problemática

Rara es la película que, en la actualidad, no proponga más de una lengua en su versión original, aunque solo sea gracias a la simple línea de diálogo de un personaje secundario, a un texto explícito o camuflado en la pantalla, o a la letra de una canción. El espectador del siglo XXI, avezado a esta convención multilingüe, se muestra cada vez más flexible ante dicha rama de la globalización que, en la mayoría de las veces, se acoge como enriquecedora. Las plataformas audiovisuales se han adaptado con agilidad proponiendo un amplio abanico de versiones dobladas y subtituladas, complementado así a la opción original. Los cambios resultantes en la producción y distribución de películas son vertiginosos. La manera clásica de producir y distribuir películas se ve absorbida sin remedio por la espiral tecnológica que todo lo modifica a su paso. Y, por ende, los procesos creativos de las nuevas ficciones cinematográficas se ven alterados consciente e inconscientemente por la revolución audiovisual que estamos experimentando, sin poder precisar si nos hallamos en el mismo ojo del huracán o si apenas acabamos de atravesar el umbral de las primeras tormentas tropicales. Sea como sea, cualquier cineasta crea a partir de un contexto profesional, histórico y social que lo nutre, lo capacita y, al mismo tiempo, lo limita. Las posibilidades cinematográficas que rondaban al proceso creativo de Charles Chaplin hace un siglo, difieren mucho de las que hubiese tenido ahora. La posibilidad primera de introducir en el relato la coexistencia de diferentes lenguas habladas (o escritas) está en manos del escritor, del guionista. Y éste intenta crear inspirándose en la realidad y de la realidad, adaptando o inventando situaciones ficticias con la finalidad de que el espectador las adopte como creíbles. Es esta credibilidad la que no debe sufrir falla alguna durante el estado fílmico del público. Cualquier incongruencia o falta de coherencia será fatal para el devenir de la película: un fallo de continuidad, un encadenamiento de planos que llame la atención por su mala praxis, una réplica de guion absurda por su artificialidad, un vestuario impropio en una película medieval, la sobreactuación de un intérprete o el uso forzado de una lengua.

De las manifestaciones artísticas propiamente dichas, las que pueden vehicular su especificidad en pos del bilingüismo son la literatura, el cine, y la música interpretada por la voz humana. En la pintura, la escultura, la danza y la arquitectura la presencia de varias lenguas puede darse en los títulos u otras menores inscripciones o subtulaciones esporádicas o anecdóticas. La vida de la sociedad catalana transcurre inmersa en un

multilingüismo ampliamente estudiado y fuente de polémicas políticas constantes. En el ámbito cultural las diferentes manifestaciones artísticas han evolucionado de formas distintas a la hora del empleo del catalán o del castellano. El público del teatro en catalán se cifra en el 48 % (en español al 28 % y en otras lenguas al 26%),¹⁷ la televisión catalana es líder de audiencia desde hace once años consecutivos,¹⁸ la prensa impresa en catalán sobrevive al rodillo de las webs de información, los oyentes de radio en catalán siguen creciendo (un 4% en 2020),¹⁹ la música catalana se ha diversificado al ritmo de los tiempos, y la literatura continúa siendo una de las más traducidas en ambos sentidos desde hace más de 40 años:

*Su producción (el catalán) está "extraordinariamente desarrollada" (UNESCO), en rigor la cultura catalana posee la literatura más importante del mundo escrita en una lengua no oficial.*²⁰

En mayor o menor medida, la alternancia de ambas lenguas se manifiesta a todas horas a través de todos estos medios. Solo con hojear un periódico de edición catalana se observará la coexistencia de ambas lenguas en una misma página con noticias, cartas de los lectores o bandas publicitarias, como así lo atestigua este fragmento del Diari Segre del 7 de abril de 2020.

¹⁷ https://www.adetca.cat/wp-content/uploads/2020/09/Resum1819_NR.pdf.

¹⁸ https://www.ara.cat/media/tv3-record-lider-audiencia-11-anys_1_1002335.html.

¹⁹ <https://acradio.org/noticies/la-radio-a-catalunya-creix-en-nombre-doients/>.

²⁰ ESTEVA FABREGAT, Claudio, *Bilingüismo y biculturalismo*, Barcelona, Ediciones CEAC, 1978, p. 61.



Reflexión

Sr. Director:

En estos tiempos tan difíciles, en los que un ser invisible nos ataca, en estos momentos, pienso que ha llegado la hora de reflexionar.

Muchos de vosotros os preguntareis: ¿Por qué se tiene que hacer un pensamiento tan profundo? Y la respuesta es bien sencilla.

Solo tenemos que ver en qué se ha convertido la información que nos llega cada día. Nos dan las cifras de muertos, contagiados y curados como si de una competición se tratara.

Y yo me pregunto: ¿Y quiénes son los que se curan, cómo se llaman aquellos que están enfermos o qué historia hemos perdido de los que se han muerto?

Ellos han sufrido, están sufriendo o han dejado de sufrir. En cambio, nosotros, los que tenemos la suerte de no tener la enfermedad, nos quejamos de no poder salir de casa.

Ya llegará el día en que el virus nos dejará tranquilos, será entonces cuando veamos que Pedro, Luna, Jordi, Carmen, Javier, Lola, Ramón, Laura y tantos otros ya no están con nosotros.

Será entonces cuando los números se habrán convertido en nombre y los nombres en personas, será entonces cuando nos demos cuenta de la suerte que hemos tenido: por unos días de confinamiento hemos ganado la partida que nos permite estar más tiempo

LA CARTA DEL DIA

Reflexions d'un metge jubilat sobre la pandèmia

SR. DIRECTOR:

Fa tres anys que estic jubilat, després d'exercir la medicina a Lleida durant quaranta anys. Aquests dies, durant el confinament, he tingut molt més temps per recordar, pensar i reflexionar. Recordo el setembre del 1971 –jo feia primer de carrera–, durant l'epidèmia de còlera a Barcelona, a l'Hospital Clínic, preparant centenars de llits i tones de sèrum. També, el dia 11 de juliol del 1978, en què jo exercia de metge de guàrdia. Els directors dels Hospitals Provincial (Santa Maria) i General Moscardó (Arnau) van reunir tots els col·legiats disponibles per atendre els cremats de la tragèdia dels Alfacs (270 morts). Però en tots aquests anys cap metge de la meua generació ha viscut una situació com l'actual. M'emociona veure els meus companys donant molt més del que la

situació els demana, emocionats i aplaudint quan donen una alta o en treure un respirador i veure la població aplaudint cada tarda. I penso amb terror com estariem si els governs de l'època haguessin desmuntat la sanitat pública.

Els veraders aplaudiments van ser els de tots els que van sortir al carrer a defensar un dels drets més importants de l'ésser humà: el dret a la salut. En un país on les vagues mèdiques van ser sobretot per demanar més temps i mitjans per atendre els pacients.

Crec que aquesta situació no s'acabarà quan ens desconfinem o inclús quan puguem tornar a la realitat diària. Vull pensar que es mereixerà una profunda reflexió de tota la societat mundial i guardar-ho en la memòria per no tornar a ensopegar amb la mateixa pedra en el futur.

JOAN FLORES. METGE JUBILAT

en el juego de la vida. Pero no os engañéis, el juego no habrá acabado. Ya hace muchos años que estamos en ella: en otros tiempos, con otros nombres y con otras armas con las que defendernos.

Y al final de toda esta reflexión llega mi pregunta.

¿Habremos aprendido como sociedad o todo esto que hemos vivido quedará como una historia más que contar?

JAVIER IBÁÑEZ ESTELA

Covid, el día después

Sr. Director:

Cuando tengamos el Covid controlado habrá que replantearse cómo no repetir los errores del pasado. Es evidente que esta situación dantesca la sufrirán más los humildes que los adinerados. Nuestros dirigentes no deberían ser tan interesados, tácticos e irresponsables. Para ello cabe comprender que las aglomeraciones

urbanas han sido un gran caldo de cultivo para esta y nuevas pandemias. Y ya avisaron algunos presidentes autonómicos, asesorados con ciencia y no carencia, que, ante nuestras aglomeraciones, debíamos cerrar totalmente el país desde el principio. En vista de todo lo anterior habrá que replantearse nuestras ciudades hacinadas y la crisis económica para todos. Para el tema demográfico, y en caso de nuevas leyes al

efecto, se debería promocionar la economía rural para que la España despoblada absorbera tanta aglomeración en las ciudades. Para ello se debería apostar por el teletrabajo, de una vez por todas, y por las industrias agroalimentarias de proximidad. El segundo problema, el económico: ante tantas bajas laborales, el FMI, el Banco Central Europeo y la Reserva Federal deberían emitir moneda gratis para toda la ciudadanía sin que los bancos obtuvieran el monopolio de la misma. China, país responsable en sus inicios de esta pandemia, y la Europa rica deberían perdonar gran parte de la deuda que la gran mayoría de países tienen con sus entidades. Y por último: los grandes capitales deberían abrir su total solidaridad al mundo laboral que les ha hecho ganar tanto.

Para todo el conjunto anterior se deberían imponer unas nuevas leyes morales y justas, y más morales que legales, con el objetivo de construir una sociedad con menos ideologías y demagogias pero con más técnicas y científicos.

En ello, nuestra educación debe recuperar el valor por el conocimiento y nuestros futuros políticos deberían ostentar más formación académica, técnica y científica que no ideologías, creencias y emociones. Sus errores han oscilado entre la mediocridad y los intereses.

DAVID RABADA I VIVES. PROFESOR DE CIENCIAS GEOLOGICAS. DEPARTAMENT D'ENSENYAMENT GENERALITAT DE CATALUNYA

 Envieu la vostra carta a cercle@segre.com. Podeu trobar-ne una selecció més àmplia a SEGRE.com

En el mundo de la radio catalana las intervenciones en ambas lenguas son recurrentes. Múltiples contertulios utilizan su lengua materna de manera natural, como es el caso en el programa deportivo *Tu diràs* de RAC1 o en el magazín *Estat de Gràcia* de Catalunya Ràdio. Ocurre lo mismo en las televisiones catalanas. En literatura, aunque menos frecuentes, las intervenciones esporádicas en una u otra lengua no son sorprendentes. Ya en tiempos del franquismo se toleraban, como en este fragmento de *Nada* de Carmen Laforet,²¹ Premio Nadal en 1944, en la que la protagonista deambula por las calles de Barcelona:

²¹ LAFORET, Carmen, *Nada*, Barcelona, Ediciones Destino, 1980, p. 180.

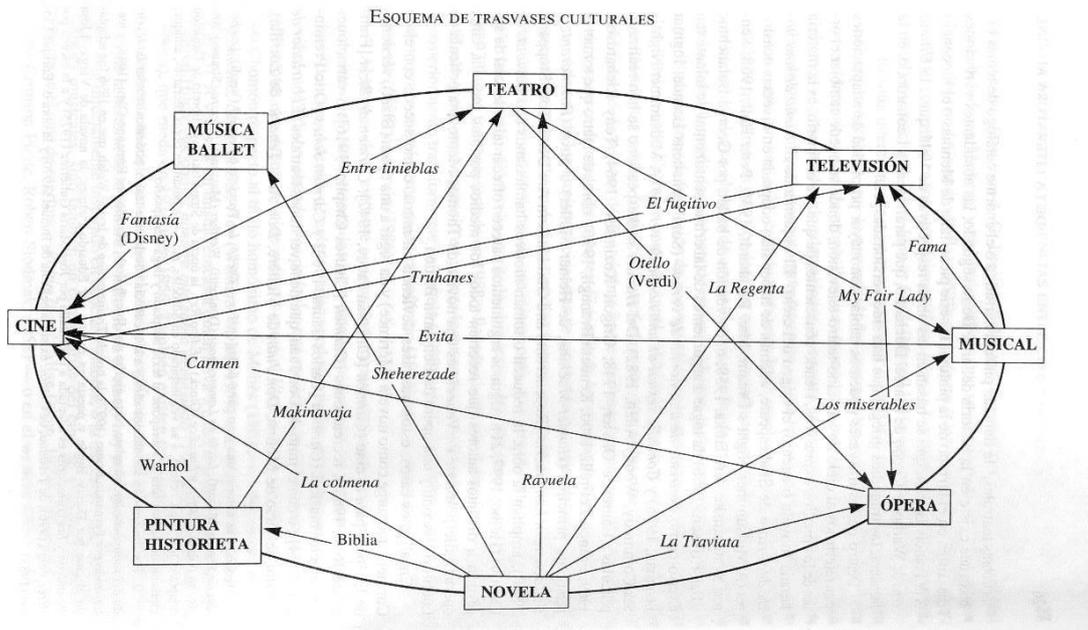
Se volvió a mí:

- Vols una mica d'aiguarent, nena?

- No, gracias.

- Què delicadeta ets, noia!

Pero también en obras de autores, ya advenida la democracia, como es el caso de Juan Marsé o Luis Goytisolo, en sus respectivas obras *El amante bilingüe* y *Antagonía*. En la música encontramos flirteos que se adecuan más a la especificidad del medio, en la que se permiten licencias de alternancias más ligadas a la musicalidad que a la oralidad, con artistas que crean en lengua española pero que han estado en contacto con la lengua catalana como *El último de la fila* o *Rosalía*. O a la inversa, como *Antònia Font* y *Manel*. Los trasvases culturales entre disciplinas incumben también al cine, que se nutre y retroalimenta de las otras manifestaciones artísticas, como podemos apreciar en el esquema adjunto²², pero la cohabitación no acaba de cuajar.



¿Y qué ocurre con el cine? ¿Existe un reflejo del bilingüismo de la sociedad en las historias que se proyectan en las pantallas? Más allá de la pobre aceptación del público por el cine catalán por los motivos que sean y las posibles soluciones aportadas

²² SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 25.

para equilibrar los resultados, no hemos sido capaces de hallar estudios directos sobre la cohabitación de ambas lenguas. Existen múltiples estadísticas e investigaciones sobre el uso de una o de otra lengua, pero sobre la coexistencia de ambas escasean. Pero, si ambas lenguas cohabitan de manera real en la vida social ¿a qué se debe esa tendencia disruptiva que prefiere catalogar las versiones originales a partir de la lengua protagonista? ¿No sería más lógico catalogar lingüísticamente la creación cinematográfica teniendo en cuenta criterios objetivos sobre qué lenguas aparecen en la versión original? Si rebobinamos hacia las etapas precedentes a la proyección hasta llegar a la fase primigenia de gestación de la película, la del guionista ante la hoja en blanco, nos preguntamos ¿qué motivos influyen al creador para incluir en su relato la cohabitación de ambas lenguas? Y una vez terminado el guion ¿las etapas de producción y realización han tenido poder de decisión a la hora de conservar, eliminar o incluir diálogos con la lengua catalana y castellana en la misma versión original? Llegados a este punto podemos aventurarnos a problematizar que, a diferencia de otras manifestaciones culturales y comunicativas, el cine no ha sabido hasta la fecha captar el bilingüismo real de la sociedad catalana en los largometrajes de ficción producidos, o proponer una coexistencia natural de la lengua castellana y la lengua catalana. Nos preguntamos entonces a raíz de esta divergencia, ¿qué razones son las que motivan a un creador cinematográfico de largometrajes de ficción a incluir en su relato la cohabitación del catalán y el castellano? Algunas hipótesis y cuestiones subyacen a esta pregunta principal. ¿Existirán otras razones externas, diferentes a las puramente creativas, que influyan en la inclusión de dos lenguas en la versión original? La inercia industrial de la cinematografía y su fuerza centrípeta, ¿pueden repercutir en razones creativas puramente lingüísticas? Nos quedará pues por esclarecer la influencia de toda la amalgama de personas e instituciones privadas y públicas sobre la versión lingüística definitiva de la obra. A modo de corolario, nuestra investigación pretende averiguar cuáles han sido los largometrajes que han propuesto una versión original bilingüe y los motivos artísticos y externos que han propicio este contacto entre lenguas.

VI.- Boceto general de la metodología utilizada

El procedimiento planificado se ha centrado primeramente en la búsqueda y catalogación de las películas de ficción producidas entre 2006 y 2018 que incluyeran en su versión original ambas lenguas. Para ello hemos consultado a los organismos

oficiales encargados de la gestión administrativa de la filmoteca pública y, al mismo tiempo, también hemos completado la información a través de plataformas virtuales de autogestión de producciones cinematográficas. La lista definitiva de 132 largometrajes se ha ido depurando a la baja en función de las informaciones que hemos ido recabando.²³ Paralelamente hemos tenido la oportunidad de tener acceso a un tercio de las películas para visionarlas y estudiar qué patrones de contacto lingüístico se manifiestan, lo que permite más precisión a la hora de crear las preguntas del sondeo. Algunas de las películas proponen una cohabitación lingüística mucho más rica que otras como son *Salvador*,²⁴ *El Coronel Macià*²⁵ o *Fènix 11.23*.²⁶ Los diálogos y el uso de cada lengua por los personajes centrarán parte de nuestro estudio. Hemos entrado en contacto con los creadores de las obras para averiguar qué motivaciones han propiciado la cohabitación y la elección lingüística. Para ello hemos concebido un cuestionario basado en la parte teórica de nuestra investigación y en la parte práctica formada por las informaciones extraídas del visionado de numerosas películas. Una vez terminado el cuestionario hemos lanzado el sondeo telemático y procedido al consiguiente seguimiento. Al concluir, hemos recopilado los datos, los hemos estructurado y agrupado para corroborar nuestras hipótesis iniciales analizándolos y sacando las conclusiones correspondientes.

VII.- Objetivo y plan de la tesis

Nuestro objetivo inicial es el de poder dar una explicación a la supuesta paradoja entre la real cohabitación lingüística en Cataluña y el escaso bilingüismo en el cine de ficción creado en el mismo territorio, y los motivos que arguyen sus autores para incluirlo en sus obras. Dividiremos nuestro trabajo en tres partes: el marco teórico, la metodología de nuestro sondeo y el análisis de los resultados. La primera parte permitirá establecer una base teórica para poder afrontar las siguientes fases, Esta primera etapa quedará a su vez subdividida en tres partes: sociolingüística, cinematografía y política cultural. Una vez extraídos y estudiados los contenidos vinculados al tema de nuestro estudio y a la transversalidad que une a cada ámbito se

²³ Listado en el punto *La catalogación y el listado de largometrajes a estudio* de la Segunda Parte.

²⁴ *Salvador*, Manuel Huerga, 2006, Future Films, Mediapro.

²⁵ *El Coronel Macià*, Josep Maria Forn, 2006, Films de l'Orient.

²⁶ *Fènix 11.23*, Joel Joan, Sergi Lara, 2012, Arriska Films.

abrirá la segunda etapa basada en la metodología del sondeo. A partir del marco teórico y del trabajo de observación de las películas que hemos visionado crearemos el sondeo dirigido a los creativos. Paralelamente expondremos el trabajo de puesta en marcha del sondeo que una vez terminado abrirá la tercera y última fase con el análisis de los resultados obtenidos. La parte principal se centrará en relacionar los conceptos teóricos con los datos resultantes del sondeo. Finalmente el apartado de conclusiones completará el conjunto de nuestra investigación a partir de nuestras hipótesis iniciales. Quisiéramos dotar de utilidad pública a nuestros resultados en el campo de la catalogación de las versiones originales y proponer un debate e abierto sobre las consecuencias de las políticas públicas de financiación en las fases creativas de producciones cinematográficas bilingües o multilingües.

PRIMERA PARTE

APUNTES DE SOCIOLINGÜÍSTICA, CINEMATOGRAFÍA Y POLÍTICAS CULTURALES PARA EL MARCO TEÓRICO

Antes de sentar las bases del marco teórico de nuestro estudio, hemos indagado sobre la existencia de trabajos anteriores abordando la misma temática. La escasez de estudios ha actuado como un arma de doble filo, por un lado como estímulo por tratarse de un ámbito de investigación cuasi pionero y, por otra parte, nos ha puesto en guardia a la hora de empezar a elaborar una tesis en la que converjan diferentes ramas científicas. Dicha génesis tendrá que sentar sus pilares a partir de los diferentes campos de estudio evocados en nuestro título, “Análisis de la cohabitación de las lenguas catalana y española en los largometrajes de ficción producidos entre 2006 y 2018”. La transversalidad del enunciado es diáfana: bilingüismo, relato cinematográfico, producciones de largometrajes de ficción durante un periodo acotado, política cultural. A partir del estudio de las bases generales y particulares de cada rama, se deberán ensamblar los marcos teóricos partiendo de la temática propuesta. Desde un punto de vista de la sociolingüística, el bilingüismo y la coexistencia de dos lenguas en una misma sociedad, conllevarán una gran parte de la teórica de este trabajo. Todo ello desde un ámbito general hasta la concreción de la casuística contemporánea de las lenguas catalana y española, desde sus marcos jurídicos hasta los datos del bilingüismo social, especialmente en los medios de comunicación, y más concretamente en el cine. El análisis de cada bloque teórico exigirá una destreza adicional a la hora del encaje entre campos de estudio distintos. El relato cinematográfico es el marco en el que la sociolingüística tendrá cabida para nuestra investigación. Se deberán analizar las teorías y la filosofía del séptimo arte para dar sentido al bilingüismo en esas circunstancias tan particulares de ficción creativa, de oralidad fingida. Esas creaciones que toman vida y se catalizan dentro de la industria cinematográfica, vienen condicionadas por diferentes factores, muchos de ellos personales y singulares, y otros institucionales, administrativos y financieros. Los personales intentaremos esclarecerlos a raíz de

nuestra encuesta con los creadores de los largometrajes en nuestra fase de investigación. Los aspectos ligados a políticas lingüísticas y culturales las estudiaremos en esta fase teórica. El contexto temporal (2006-2018), en el que se enmarcan las producciones de nuestra investigación, será también analizado. La particularidad de la situación sociopolítica de Cataluña durante el periodo expuesto debe ser explicitada y tenida en cuenta.

I.- SOCIOLINGÜÍSTICA

La lengua y la sociedad se enmarcan en las ciencias humanísticas por su origen intrínseco al hombre. Además, cuesta comprender la existencia de la una sin la otra. Sus interacciones son constantes y evolucionan. Henri Boyer define a la sociolingüística como la vida del lenguaje en el seno de las sociedades humanas, y de un conjunto de principios de análisis adaptados a dicha temática. Añade que por otra parte trata de la articulación de diversos campos que la conforman, abiertos fundamentalmente al enfoque transdisciplinario.²⁷ Esta transversalidad de la sociolingüística forma parte del espíritu de esta tesis al fusionarla con el ámbito cinematográfico. De hecho, la sociolingüística puede aplicarse a cualquier campo científico, independientemente de su ámbito de estudio. La lengua como vehículo es capital para desarrollar avances, y ella misma es sinónimo de comunicación, por lo que implica una interacción entre individuos de un mismo grupo. Consideramos que la transición del cine mudo al cine sonoro en el que se incluye la lengua hablada forma parte de este desarrollo. Nuestras lecturas y consultas en este campo se han centrado en los conceptos básicos de la sociolingüística, partiendo de la lengua y las interacciones que genera con la cultura u otras culturas y lenguas. Henri Boyer, en otro de sus trabajos, completa su definición sobre sociolingüística, arguyendo que se trata de una lingüística que, sin negligir los logros de la perspectiva estructuralista de los fenómenos de la lengua, sitúa su temática en lo social y lo cotidiano, de lo privado y lo político, de la acción y de la interacción, para estudiar tanto las variaciones en el uso de las palabras como en los rituales de conversación, tanto las situaciones de comunicación como las instituciones de la lengua, las prácticas singulares del lenguaje como los fenómenos colectivos ligados al

²⁷ BOYER, Henri, *Introduction à la sociolinguistique*, Malakof, Dunod, 2017, p. 7.

plurilingüismo.²⁸ La idea de Boyer encaja con nuestra propuesta de investigación: desde el enfoque multidisciplinario que ya hemos expuesto, hasta la aplicación de la enumeración de factores contrapuestos que expone en el mundo de la cinematografía. El cine se enmarca en un contexto social y la lengua hablada ya forma parte de su esencia, por lo que el triángulo lengua-sociedad-cine es un fenómeno lógico y comprensible.

Estas ideas nos han abierto las puertas de nuevos conceptos capitales para abordar nuestra investigación como el contacto de lenguas, el multilingüismo, el bilingüismo y los cambios de código; principalmente adaptados al contexto geopolítico en relación con la lengua española y catalana. Debemos precisar que la sociolingüística puede enfocarse desde diferentes puntos. Destacaremos los que apunta Lagarde como más relevantes: el anglosajón y suizo que privilegia el punto de vista micro-sociolingüístico, es decir, el individuo y sus interacciones; y el otro llamado ‘periférico’ (de origen catalán y occitano), más centrado sobre el enfoque macro-lingüístico, es decir sobre las relaciones, a menudo conflictivas, entre grupos/comunidades lingüística.²⁹ Idea que encaja con la convivencia del catalán y el español en el marco social y político actual, y de las décadas postconstitucionales.

1.- Lengua y sociedad

En la actualidad se hablan en el mundo alrededor de seis mil lenguas. Cada una de ellas es un sistema de comunicación tan perfeccionado y singular que pocas invenciones del hombre han alcanzado una cota tan alta de eficacia, y al mismo tiempo, tan variada. Nuestros antepasados ante la imperiosa necesidad de socializar entre ellos, crearon de la nada unas estructuras lingüísticas que su propia evolución a lo largo de los siglos las ha dotado de unos sistemas gramaticales sorprendentemente prácticos y lógicos. Desgraciadamente, hoy en día, solo podemos apresurarnos a conservar los vestigios que nos van dejando las lenguas que desaparecen en pos de una globalización, también letal para la variedad lingüística de nuestra especie. Esta extinción irreversible no sucede por ciencia infusa. Como señala Patrick Charaudeau las lenguas no desaparecen a causa de una debilidad inherente a su sistema, sino por razones políticas,

²⁸ BOYER, Henri, *Elements de sociolinguistique*, Paris, Dunod, 1996, p.6.

²⁹ DE HOYOS, José Carlos et alii, *Langue et manipulation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 113.

económicas y sociales: por un lado, la voluntad de los Estados que buscan extender su hegemonía (imposición) o perseverar su integridad (defensa), por otro lado, la voluntad de los pueblos de mantener sus diferencias.³⁰ Si en el mundo existen alrededor de 200 países y se hablan cuasi seis mil lenguas, salta a la vista la difícil ecuación para gestionarlas desde un punto de vista de administración pública.

Lo que arguye Lagarde encaja con las tensiones existentes entre los defensores de la hegemonía de la lengua española y los de las otras lenguas del Estado. Los conceptos de política lingüística y política cultural que se abordarán más adelante ponen de manifiesto la necesidad y la influencia en las lenguas para su subsistencia, su hegemonía o su desaparición paulatina. Entre estas miles de lenguas se halla la lengua del pueblo catalán sumida en un conglomerado normativo en tensión constante con las instituciones estatales y la pasividad europea. Es en el seno de estos pueblos que el propio Lagarde establece tres dominios de actividad del ser humano a través de la lengua como son el vector de socialización de los individuos con la creación de vínculos entre sus integrantes, el ámbito del pensamiento y su conceptualización al dotar de significado a lo que nos rodea a través del lenguaje, y el dominio de los valores ya que los actos de lenguaje son sus portadores primeros³¹. Entre las películas de nuestro estudio, algunas de ellas manifiestan dichos dominios a través de sus relatos. En el largometraje *Insensibles*,³² el personaje principal habla con su madre en catalán y con su padre en español cuando se dirige a cada uno de ellos individualmente, pero cuando se dirige a ambos lo hace en español para conservar los vínculos de socialización habituales marcados por una figura patriarcal más severa. En este caso se encuentran conversando en el salón de su casa (26'54'"):

MADRE

Com li posaràs?

HIJO

No li vull posar nom encara. Hi ha una altra cosa... Hay algo que tengo que deciros. Tengo una leucemia polinfocítica, un càncer.

³⁰ CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, p. 34.

³¹ *Ibid.*, p. 21.

³² *Insensibles*, Juan Carlos Medina, 2012, Roxbury.

En este caso la presencia del padre marca la preponderancia de la lengua paterna en un momento íntimo de socialización familiar. La madre saca a colación un momento de vida con la llegada de un nuevo nieto y, cambiando de lengua y dirigiéndose más al padre se aborda un momento fatídico, mortal, con el anuncio de la enfermedad que padece el protagonista. La socialización entre individuos se materializa a través de la lengua, en esta escena a través de las lenguas, el bilingüismo da forma a los vínculos familiares de los tres integrantes.

En el ámbito del pensamiento, esa voz interior que nos acompaña en los momentos más íntimos y de instintos básicos también se vehicula mediante la lengua. En *25 kilates*³³ en la subterránea quietud de un parking el personaje moroso acometido violentamente por su agresor empieza suplicando en español y luego lo hace en su lengua materna, el catalán. Cuando siente que está en verdadero peligro el instinto de supervivencia más primario aflora y toma el lugar de la razón. En una misma réplica pasa de una lengua a la otra (13'15''):

MOROSO

¡Nooo! Por favor, por favor. Prou, pari si us plau.

Agustí Villaronga, en sus películas *Pa Negre*³⁴ e *Incerta Gloria*³⁵, vehicula con la lengua española el dominio de los valores comunes sociales mediante las instituciones educativas, de culto y de fuerza pública, es decir a través de la escuela, la religión cristiana y los cuerpos de seguridad del estado. Los maestros, los capellanes y los guardias civiles usan el castellano durante el desempeño de sus actividades profesionales.

Sociedad, lengua e individuo son tres conceptos inseparables para su justa comprensión, que consideramos válidos para el encaje de nuestro estudio a la hora de aplicarlos a un relato cinematográfico de ficción, que aun no siendo real es representativo de la sociedad, pues se crea de, por y para ella. Esta compleja ecuación, sociedad-lengua-individuo, es indivisible y la lingüista Barbara Abdelilah-Bauer así lo

³³ *25 kilates*, Patxi Amezcua, Icónica.

³⁴ *Pa negre*, Agustí Villaronga, 2010, Massa d'Or Produccions.

³⁵ *Incerta glòria*, Agustí Villaronga, 2017, Massa D'Or Produccions.

sostiene afirmando que, una lengua no puede existir por sí misma, está ligada a lo social, es lo que nos vincula a los otros.³⁶ En nuestro caso, consideramos que las manifestaciones artísticas, como el cine, son vinculantes en el seno de la sociedad en la que se manifiestan. Creadores y espectadores se encuentran a través de las películas, en los fotogramas y en las bandas sonoras originales. Ya sea en filmes actuales o en los de épocas pretéritas que sirven de referentes para los de hoy. Por lo que al triángulo equilátero sociedad-lengua-individuo le establecemos el cine como baricentro del mismo y lugar de encuentro de los tres vértices.

Como las sociedades son cambiantes según sus contextos históricos y sus propias intrahistorias, las lenguas evolucionan a la par y se moldean a lo largo del tiempo. Esta dimensión temporal deberá ser tenida en cuenta para calibrar nuestro estudio, ya que el cine catalán ha seguido un proceso evolutivo desde el restablecimiento de la democracia, al igual que la lengua catalana.

Ferdinand de Saussure, pionero de la semiología,³⁷ supo distinguir entre los ejes sincrónico y diacrónico de la lingüística. R. H. Robins define la dimensión sincrónica de la lingüística cuando las lenguas se tratan como sistemas autosuficientes de comunicación en cualquier época concreta; y la diacrónica cuando se dan los cambios en las lenguas sometidas a lo largo del tiempo.³⁸ La cohabitación lingüística del catalán y del español se ha modulado de manera diferente a través de los siglos, pero en nuestro estudio, en los 12 años que lo delimitan, los cambios y hábitos han existido en su uso social aunque de manera distinta. Las polémicas políticas están al orden del día en ese sentido, pero en el dominio de la cinematografía la evolución es significativa. Al ser un reflejo de la sociedad, el cine devuelve la imagen de lo que ve a través de la pantalla. En las dos últimas décadas el aumento de la inmigración ha modificado el mapa multilingüe de la sociedad catalana. En la película *La Plaga*,³⁹ el peón agrícola moldavo se expresa a través de un español precario y utiliza la palabra catalana ‘mongetes’ (judías) para facilitar la comprensión de su patrón catalán en pleno siglo XXI. Usa la

³⁶ ABDELILAH-BAUER, Barbara, *El desafío del bilingüismo*, Madrid, Ediciones Morata, 2007, p. 15.

³⁷ Estudio de los signos en la vida social, según el diccionario www.rae.es.

³⁸ ROBINS, R.H., *Breve historia de la lingüística*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, p. 272.

³⁹ *La plaga*, Neus Ballús, 2013, El Kinògraf.

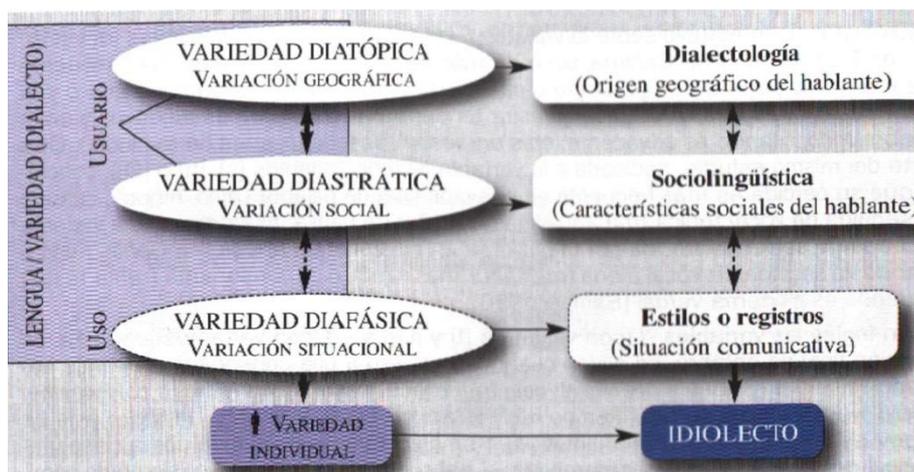
lengua para comunicarse y la adapta a su situación. Según John Edwards⁴⁰ al abordar el estudio de la lengua deben tenerse en cuenta dos aspectos importantes. El primero es que la lengua es ubicua, no ha existido un grupo humano sin lenguaje desde hace mucho tiempo y, en segundo lugar, cada lengua se adecúa totalmente a las necesidades inmediatas para sus hablantes. De ello se desprende que una lengua es eminentemente mutable, según cambien las circunstancias y las exigencias, la lengua se adaptará y se desarrollará. En el sentido diacrónico y desde el punto de vista de las producciones de nuestro estudio, éstas quedan establecidas entre los años 2006 y 2018, pero no así sus tramas que abarcan períodos de tiempo más amplios como veremos en nuestro sondeo y que tendremos tiempo de analizar.

Dentro de una sociedad la lengua está sometida a diferentes variaciones que la convierten en una modalidad única, sin parangón; diferente a todas las demás lenguas. Los factores extralingüísticos que la moldean y erosionan existen en cada una de ellas, aunque de manera distinta. Si pensamos en nuestra manera de hablar, la individual de cada uno, ésta ha sido forjada por numerosos constituyentes como el lugar en que nacimos y crecimos, el estatuto social de nuestra familia, el contexto histórico que nos tocó y nos toca vivir. Todos estos agentes se aúnan en el idiolecto, como la variedad individual del habla. En la película *Els nens salvatges*⁴¹ en la sala de profesores, la profesora de historia del arte hablando catalán tiene un marcado acento balear, además de expresarse con cierta ironía con respecto a los alumnos, crítica con sus colegas, y mostrando facilidad de mudanza de una lengua a otra (37'06"). A través de las informaciones que se pueden deducir de su idiolecto podemos conocer su origen geográfico, una educación bilingüe o cierta experiencia laboral mediante el desparpajo que demuestra con sus intervenciones, que cada espectador podrá completar a través de la prestación de la actriz, del vestuario, del maquillaje, etc. En este caso el idiolecto que emana de la pantalla es el del personaje. El guionista y el director han moldeado de antemano este factor mediante sus actos y diálogos.

Desde un punto de vista teórico, Vidal Escandell (2009) esquematiza de la siguiente manera los factores extralingüísticos que conforman el idiolecto:

⁴⁰ EDWARDS, John, *Un món de llengües*, Barcelona, Aresta, 2010, p. 137.

⁴¹ *Els nens salvatges*, Patricia Ferreira, 2012, Distinto Films.



En el idiolecto se manifiestan nuestros factores extralingüísticos⁴².

Nuestra habla viene condicionada por dónde nacemos, dónde y con quién nos criamos, el poder adquisitivo de nuestro núcleo familiar y, por supuesto, según la situación comunicativa en la que nos encontremos. En el caso del catalán los principales factores que comportan el uso de dicha lengua son principalmente la pertenencia a una familia que la use en su seno, al sistema educativo que la utiliza como lengua vehicular y a su difusión en medios de comunicación y culturales. Cualquier persona real tiene su idiolecto, y cualquier personaje de ficción pretende tener el suyo. Otro ejemplo de habla individual es el de la madre francesa de la película *Tres dies amb la família*,⁴³ que se expresa en español con un marcado acento extranjero y que, una vez ebria, usa la lengua catalana con el mismo poso francés (24'18") mientras las mujeres de la familia están tomando unas copas en un bar:

MADRE

¿Queréis algo más?

HIJA

Jo un gin-tonic si us plau.

MADRE

Otra ronda, ¿no?

⁴² VIDAL ESCANDELL, M. y alii, *El lenguaje humano, op. cit.*, p. 248.

⁴³ *Tres dies amb la família*, Mar Coll, 2009, Escándalo Films.

TIA

Vici per tothom.

SOBRINA

Però si tu no fumes.

TIA

No li diguis al teu pare.

...

PRIMA

Què és això de 'vicio', esteu boges.

MADRE

Boges ? Boges ? Totalment boges !

Tendremos la ocasión de comprobar qué factores son los que han moldeado el idiolecto de los personajes de las películas bilingües de nuestro estudio a través de las respuestas de los cineastas encuestados.

El contexto de la trama de cada película y el contexto del momento en que fue producida son influyentes en el tipo de lengua que se utiliza. En los últimos años la lingüística se ha ido diversificando, según Pujolar (1997)⁴⁴, y ha tomado más importancia la pragmática, que estudia el significado en función del contexto, o la sociolingüística, que estudia los fenómenos relacionados con la variación y diversidad lingüísticas. Estos postulados, que contrastan con la posición de Saussure como el lenguaje como estructura abstracta regida por reglas gramaticales, fueron teorizados por Batjín centrándolos en la vida social cotidiana, arguyendo que 'la noción teórica de lenguaje como entidad estática y única a la cual deben ajustarse el resto de desempeños lingüísticos, no es más que una imposición. El lenguaje único no viene dado, sino que de hecho se impone siempre; y se opone al pluralismo real en todo momento de la vida del lenguaje. Pero, al mismo tiempo es real, en tanto que fuerza que trasciende ese plurilingüismo, poniéndole ciertas barreras que aseguran el máximo entendimiento

⁴⁴ PUJOLAR, Joan, *De què vas, tio?*, Barcelona, Editorial Empúries, 1997, p. 28.

recíproco, que cristaliza en una unidad real aunque relativa del lenguaje hablado (usual) predominante y del lenguaje literario, del 'lenguaje correcto'.⁴⁵ Batjín se muestra crítico con el lenguaje impuesto y predominante que obstaculiza el plurilingüismo, fiel reflejo social y fruto de los tiempos. Arguye que el lenguaje no es un don divino, ni un regalo de la naturaleza, que es el producto de la actividad humana colectiva, y refleja en todos sus elementos tanto la organización económica como la sociopolítica de la sociedad que lo ha generado. (1929/1993a, p. 227). Es decir que hablamos para comunicar pero lo hacemos de una manera que nos es impuesta por la inercia global. Estos postulados que se desmarcan favorablemente en pos del plurilingüismo nos permitirán justificar la cohabitación de las lenguas catalana y española en las producciones cinematográficas analizadas. En la película *Salvador*,⁴⁶ ya evocada al principio de este trabajo, queda de manifiesto la imposición lingüística desde el punto de vista sociopolítico de la época franquista a través del uso del español en estamentos públicos como el hospital o el centro penitenciario, todos ellos ubicados en Barcelona. En estos casos el lenguaje único colectivo termina imponiéndose al pluralismo, incluso en situaciones en las que no hay supervisión estatal como en la biblioteca del colegio de abogados preparando la defensa del acusado, aunque entre ellos algunos se expresen en catalán en círculos privados.

2.- La noción de identidad cultural

El cine es por regla general un lugar de encuentro cultural. Ver una película producida en otro confín del planeta permite observar las diferencias y los puntos comunes existentes entre pueblos distintos. Oír una lengua extraña sin entenderla durante una proyección es un obstáculo que franquearemos con los subtítulos. Un subtítulo en una versión original es una puerta abierta a un primer contacto lingüístico por la mediación de un traductor.

Gracias a que somos seres sociables y entramos en contacto con otras lenguas podemos confrontar ciertos aspectos vitales que nos vienen dados por nuestros tutores o el contexto de nuestro nacimiento y nuestra etapa primera de formación: nuestro nombre, nuestra cultura, nuestra lengua materna, nuestra educación, el lugar y fecha de

⁴⁵ BATJIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, p. 227.

⁴⁶ *Salvador*, Manuel Hueriga, 2006, Future Films, Mediapro.

nacimiento. Heredamos estos conceptos inmateriales y junto a ellos, el curso de la vida va forjando nuestra identidad individual. Esta identidad individual solo tiene sentido en el seno de un grupo, que permitirá que nos diferenciamos de otro. Es el principio de alteridad, que Patrick Charaudeau razona diciendo que no hay toma de consciencia de su propia existencia sin la percepción de la existencia de otro que sea diferente. La percepción de la diferencia del otro constituye primero la prueba de su propia identidad.⁴⁷ Se trata de un concepto intelectual muy particular en la sociedad catalana. En la cual siempre hay una lengua preponderante y de preferencia que impondrá, a veces de manera inconsciente, una alteridad de atracción o rechazo. Las protagonistas catalanoparlantes de *Tres dies amb la família*,⁴⁸ terminan la película, emocionadas y felices, entonando la canción en español *Un ramito de violetas* de Manzanita. Hacen suya la emoción de la cantinela mediante una lengua diferente a la suya. Una vez percibida dicha diferencia, continúa Charaudeau, se desencadena en el individuo un doble movimiento de atracción y de rechazo del otro, y que la construcción identitaria del sujeto se lleva a cabo en una contradicción entre el deseo de ser singular, único, específico, y el deseo de pertenencia colectiva.⁴⁹ En la sociedad catalana bilingüe esta noción de alteridad tiene un componente añadido en función de las sensaciones y sentimientos de cada individuo, ya que éste forma parte de ambas culturas según el contexto en que se dé cada situación. Esta ambivalencia puede aplicarse dentro del propio grupo para destacar y diferenciarse, pero también entre integrantes de grupos distintos para compartir afinidades y resolver el escollo de la diferencia. La dualidad lingüística en la cinematografía singular que nos ocupa pone de manifiesto ante el espectador dicha ecuación de atracción-rechazo según la relación individual que se tenga con cada una de las lenguas.

En este sentido, nos parece adecuado introducir los conceptos de ipseidad (idea de sí mismo) y el *Unheimliche* freudiano (lo inquietante) que Alfons Gregori expone con respecto a las relaciones entre diferentes culturas en una misma sociedad, y que habría que introducir la noción de alteridad subsumida que se encuentra en un ámbito propio, personal, en la ipseidad. Se trata pues de una alteridad que activa plenamente los efectos del *Unheimliche* freudiano, ya que resulta al mismo tiempo familiar y

⁴⁷ CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, op. cit., p. 27.

⁴⁸ *Tres dies amb la família*, Mar Coll, 2009, Escándalo Films.

⁴⁹ CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, op. cit., p. 31

amenazadora, conocida y ajena.⁵⁰ Estos conceptos nos parecen aplicables a las relaciones existentes entre la lengua catalana y la lengua castellana al compartir un mismo territorio lo que las hace naturales, pero al mismo tiempo las puede dotar de una pátina intimidante según la relación de cada interlocutor con ambos idiomas. En la película *Els nens salvatges*,⁵¹ la madre hispanohablante del adolescente protagonista regenta un bar que arrastra dificultades económicas. Las relaciones con la familia y los clientes son en español, mientras busca trabajo responde en catalán a las llamadas de las ofertas laborales por miedo al posible rechazo, para exponer sus cualidades lingüísticas o para mostrarse más cercana a su interlocutor (49'12''):

MADRE

(Respondiendo al teléfono)

¿Sí? Sí soc jo. Disponibilitat total. Sí, allí estaré.

PADRE

(al hijo)

Tienes que traer otras dos.

HIJO

Oye papá. Yo te quería comentar una cosa del instituto.

También podemos mostrar el lado lingüístico invertido, cuando el protagonista catalanohablante de *Open 24 H*,⁵² durante su ronda de noche al oír un ruido sospechoso se expresa en español al vacío, *¿quién anda ahí?* Lo inquietante y desconocido puede que le comprenda mejor en una lengua más extendida.

De una manera generalizada, los interlocutores se agrupan por afinidades lingüísticas y la construcción identitaria del grupo puede experimentar diferentes estados, según Charaudeau citando a Saussure.⁵³ En primer lugar el de replegarse sobre sí mismo como mecanismo de defensa, arguyendo que es así como nacen los regionalismos. Lo que los dialectólogos denominan “la force du clocher” para explicar

⁵⁰ GREGORI, Alfons, *Un terrorisme que no va poder ser: El cas d'El complot dels anells*, Poznań, Studia Romanica Posnaniensia, UAM Vol. 42/2, 2015.

⁵¹ *Els nens salvatges*, Patricia Ferreira, 2012, Distinto Films.

⁵² *Open 24 H*, Carles Torras, 2011, Zabriskie Films.

⁵³ CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, op. cit., p. 29.

el fenómeno de la constitución de las lenguas. En segundo estado sería “la force d’intercourse” que explica la contaminación de lenguas al propiciar la apertura del grupo a influencias exteriores. En tercer lugar, la dominación por otro grupo, que buscará dominar y fagocitar al otro, como sería el caso de las colonizaciones o de las inmigraciones vistas desde el país de acogida. Finalmente, la mezcla del grupo debido a la estrechez de las relaciones, los cruces y la coexistencia, manteniendo siempre un referente común. Los tres primeros puntos son aplicables a la relación lingüística habida y actual entre las culturas catalana y española con el repliegue sobre sí mismos para constituirse como lenguas en el pasado, con el posterior contacto lingüístico y el intento de dominio del español que se diluye en una coexistencia más o menos tensa en la actualidad. En lo que respecta a nuestro estudio, encontramos pautas que podemos relacionar con estos estados en casi todas las películas. El fenómeno de ‘la force du clocher’ se pierde en la línea de la Historia durante la formación de las lenguas, es algo más ambiguo y que se proyecta a una escala superior como la de la formación de los regionalismos, difícil encontrar un ejemplo preciso. En ‘La force d’intercourse’ sí que se dan fenómenos de contaminación de lenguas en el ámbito cinematográfico y que veremos más adelante al tratar los cambios de código, así como en las mezclas y diferentes situaciones de bilingüismo social.

En el seno de cada grupo existe un imaginario que se manifiesta según Charaudeau a través de modelos de identidad colectiva.⁵⁴ Como ejemplo cinematográfico de este imaginario colectivo, en este caso del pasado, en la película *El Coronel Macià*⁵⁵, un ministro conservador con uniforme militar toma la palabra en el Congreso de los Diputados para explicar los puntos más importantes de una nueva ley (28’00”):

MINISTRO

Con la ley de jurisdicciones, el ejército juzgará a los españoles que de palabra o por escrito injurien o ofendan a la nación, a la armada o a las instituciones militares. Será el ejército quien juzgue las ofensas a la nación, a su bandera, al himno nacional, a los que pujan la independencia de un

⁵⁴ CHARAUDEAU, Patrick *Le discours sur les « langues d’Espagne »*, op. cit., p. 30.

⁵⁵ *El Coronel Macià*, Josep Maria Forn, 2006, Films de l’Orient.

territorio español. Y las condenas podrán ser desde prisión correccional hasta la máxima pena, la muerte.

En este pasaje se ponen de manifiesto modelos sociales de poder político, legislativo, militar y lingüístico, entre otros. Los imaginarios antropológicos del colectivo centrados en la representación del territorio, del tiempo relacionado con el pasado, el presente y el futuro, el espacio social y las relaciones sociales. Ciertamente se trata de imaginarios distintos en el caso catalán y español, aunque compartan en alguna medida el aspecto territorial y parte de la noción histórica, además de los vínculos sociales ineludibles. Otros imaginarios son los de creencia transmitidos a través de lugares de inculcación como la escuela, la familia, las instituciones, el lugar de trabajo, los medios de comunicación, la Historia, el linaje o la religión. Algunos de ellos compartidos de manera más estrecha en el pasado entre las culturas catalana y española, y que desde el advenimiento de la democracia y el autogobierno catalán se han bifurcado y perfilado distintamente, en especial debido al traspaso de competencias a la Generalitat como las de educación y medios de comunicación públicos. Lo que nos lleva al tercer imaginario de la institucionalización social, como una mezcla de las prácticas y representaciones sociales apoyadas por formas de organización de la vida en sociedad. La identidad colectiva necesita estar apoyada por una organización político-administrativa, una socio-económica y una escuela fuertes, arguye Lagarde.

Y después está la lengua. O antes. Todos estos imaginarios se vehiculan, se transmiten, se debaten a través de un canal, la lengua. Sobre la cual reposan también sus imaginarios. Quizás el aspecto más relevante que permita identificar a un colectivo sea la comunidad lingüística que lo alberga. En el apartado “Lengua y sociedad” ya hemos evocado algunos ejemplos relativos a los ámbitos colectivos y de institucionalización social que podríamos extrapolar a estos imaginarios. Según Lagarde, el imaginario lingüístico confronta dos puntos de vista. En primer lugar el de una representación unitaria de la lengua en la que los individuos se identifican con una colectividad única, gracias al espejo de una lengua común y que se remonta cuando las lenguas empiezan a codificarse mediante diccionarios y gramáticas. En el siglo XIX la fórmula “una lengua, un pueblo, una nación” contribuyó a la delimitación de los territorios nacionales y, al mismo tiempo, al desencadenamiento de conflictos para la defensa o apropiación de territorios, en el que estaba en juego la creación de una consciencia nacional. Francia es un ejemplo de esa homogeneización, y el Reino Unido y España serán ejemplos de

situaciones lingüísticas fragmentadas debido a focos de resistencia. En cierta manera, estos focos de resistencia se manifiestan en algunas escenas de las películas de este estudio, principalmente en aquellas con más carga política como *Salvador*⁵⁶, *El Coronel Macià*⁵⁷ o *Fènix 11.23*.⁵⁸ La lengua es pues necesaria para la constitución de una identidad colectiva, que garantiza una cohesión social; es a través de ella que se consume la integración social y se forja el simbolismo identitario. En segundo lugar, la idea de que la lengua no lo es todo en la cultura. Habría que disociar lengua y cultura y asociar discurso y cultura. Si la lengua y la cultura fuesen coincidentes el francés del Quebec, de Bélgica o de Suiza serían los mismos bajo el pretexto de que existe una misma comunidad lingüística.⁵⁹ Aunque confrontados, ambos puntos no dejan de ser complementarios y plasmar realidades diferentes y existentes. Entonces, ¿de dónde proviene la identidad cultural? ¿herencia? ¿imposición? Patrick Charaudeau explica que circula la idea de que vendría de la noche de los tiempos y que habría que encontrarla, como un ‘paraíso perdido’ a reconquistar. Lo justifica arguyendo que se trata de una idea significativa de nuestra época en la que la identidad de grupo ya no se puede construir desde la acción ni la perspectiva de un ‘estar juntos’ contra un ‘otro-enemigo’, y vuelve a la memoria un pasado, un origen hacia el que uno se vuelca con nostalgia y que desea recuperar. De ahí se genera un movimiento de retorno a sus orígenes ya sea por parte de los individuos como de los grupos sociales, con una voluntad más o menos firme (más o menos guerrera) de encontrar el paraíso perdido. Este origen se concreta [aquí] en un territorio (Córcega), allí en una lengua (el catalán, el vasco).⁶⁰ Continúa diciendo que si aceptamos que hay sociedades diversas y, por consiguiente, diversas culturas, cada grupo social tiene su propia cultura, heredada, sin poder hacer nada (fatalidad). De ahí la idea de que la identidad cultural es estable y cambiante a la vez. Puede evolucionar en el tiempo, pero del mismo modo se reconoce en las grandes áreas de la civilización, de la historia. Los antropólogos lo llaman la hipótesis del “continuismo”. En este mismo sentido, Joan Pujolar se ha manifestado aduciendo que la identidad de una persona aparece no solo como una cosa dispersa y diversa, sino que también inacabada y precaria, ya que las identidades se han de ir trabajando, negociando o defendiendo a lo largo de la vida. El sociólogo no puede, por lo tanto, definir la

⁵⁶ *Salvador*, Manuel Hueriga, 2006, Future Films, Mediapro.

⁵⁷ *El Coronel Macià*, Josep Maria Forn, 2006, Films de l’Orient.

⁵⁸ *Fènix 11.23*, Joel Joan, Sergi Lara, 2012, Arriska Films.

⁵⁹ CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours sur les « langues d’Espagne »*, op. cit., p. 34.

⁶⁰ CHARAUDEAU, Patrick, *Ibid.*, p. 24.

identidad, ni tan solo por un momento concreto, sino que solo la puede ver como un proceso en el tiempo, la trayectoria de una persona.⁶¹ Los doce años en los que hemos acotado nuestra investigación, al tratarse de un período de tiempo relativamente corto con respecto al bagaje lingüístico de las lenguas de nuestro estudio, no nos parecen un lapsus de tiempo relevante para constatar cambios consecuentes en la cohabitación de ambas lenguas.

En este proceso identitario la lengua se dota de un aurea invisible que acapara todo lo que la envuelve. Goffman (1959, 1967, 1974) dice que la interacción cara a cara es como un escenario en la que los actores cotidianos desenvuelven sus papeles y proyectan su personalidad. En cada situación social, las personas hacen un papel determinado que puede variar. Así pues, aunque nuestra identidad tienda a ser dispersa, diversa y a veces contradictoria, todos nos esforzamos para darle cierta coherencia. Por lo tanto, los procesos de construcción de la identidad tienen lugar en las actuaciones diarias. Goffman apunta que las conversaciones cotidianas son como pequeños teatros en los cuales los papeles de actor y de audiencia se van intercambiando en función de la marcha de la conversación, ya que todos somos a la vez una cosa y la otra. Estas situaciones diarias, este costumbrismo, quedan plasmados en las diferentes secuencias y escenas de las películas que estudiaremos a partir de los diálogos y del contacto entre lenguas, analizando en qué contextos tienen lugar y de qué manera. Sin olvidar que estaremos analizando oralidad fingida creada por cineastas en situaciones particulares en cada película. En el lenguaje, arguye Goffman, se esconde parte de la identidad:

*Si cada forma de parlar s'utilitza en uns jocs determinats i per construir determinades situacions, relacions, identitats, aleshores el llenguatge esdevé com una mena de microcosmos on podem detectar ideologies i identitats. Si analitzem la parla de cada persona, hi trobarem multitud de veus que vénen de llocs diversos.*⁶²

⁶¹ PUJOLAR, Joan, *De què vas, tio?*, op. cit., p. 26.

⁶² GOFFMAN, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Collection Les Editions de minuit, 1974, 240 p.
Si cada forma de hablar se utiliza en uno juegos determinados y para construir determinades situaciones, relaciones, identidades, entonces el lenguaje se convierte en un tipo de microcosmos donde podemos detectar ideologías e identidades. Si analizamos el habla de cada persona, encontraremos multitud de voces que vienen de lugares diversos.

Emili Boix, apela a la lengua como símbolo más relevante de la identidad social y étnica, y cita a Smith (1983: 169) diciendo que mediante la lengua un grupo étnico se reconoce diferente de los otros grupos. Esta matriz de socialización tan intensa, que es necesaria para aprender de manera natural un idioma, explica también el hecho de que compartir una lengua sea un elemento importante de atracción interpersonal.⁶³ Se trata de un punto al que ya hemos hecho referencia sobre la sociedad bilingüe catalana: la lengua materna permite diferenciarse del otro grupo, pero al dominar también la segunda lengua provoca automáticamente un movimiento de atracción que equilibra al del rechazo.

Bourdieu arguye que las identidades no son un hecho puramente mental, sino también material y físico; nuestra manera de actuar, de hablar, de pensar en la vida se va somatizando, se va instalando en nosotros mismos. La identidad determina nuestra manera de percibir el mundo y en consecuencia nuestras reacciones y emociones. Nuestros gestos, pasiones e ideologías se van solidificando en nuestra personalidad, quedan como impresos en nuestro cuerpo y en nuestra mente hasta tal punto que muchos aspectos de nuestro carácter y de nuestra visión del mundo son inconscientes y rutinarios.⁶⁴ En el cine, la prestación lingüística individual del personaje, el idiolecto, puede completarse con otras posibilidades artísticas. Para poder trasladar a un espectador la identidad de un personaje un cineasta puede y debe valerse del guion, de la puesta en escena, de las cualidades del actor y de cualquier detalle que sume, como el vestuario, el maquillaje, la peluquería o incluso la iluminación.

Otra aproximación interesante que cabe señalar sobre el concepto de identidad cultural es la de Marie Dollé,⁶⁵ que la aborda a través de los universos lingüísticos de las diferentes lenguas y como éstos no se superponen; no son coincidentes en su totalidad y ello supone una pérdida, dando a entender que el sentido preciso del concepto se encuentra en aquello que ha sido sustraído al no existir un equivalente. Con lo que retoma el ideario freudiano del psicoanálisis que consistiría en 'poder ver al otro a través de la lengua'. Para ser más explícita cita un ejemplo de Julien Green, que con sus intentos de autotraducirse en lenguas que dominaba, se percató de lo que encierra una lengua en sí misma:

⁶³ BOIX, Emili, *Triar no és trair*, op. cit., p. 69.

⁶⁴ BOURDIEU, Pierre, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Ed. du Seuil, 1992, p. 22.

⁶⁵ DOLLÉ, Marie, *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 37.

Une langue retient prisonnier l'esprit de toute une race... La race anglo-saxonne est caractérisée par une extrême réticence dans l'expression des sentiments.

Con ello, Dollé vincula a la lengua con la organización del espacio, a los gestos, a nuestras conductas y estrechamente ligada a la representación del pueblo que la habla y en la literatura que produce durante el curso de los siglos. También será de especial atención estudiar la organización de ese espacio en el que las películas de ficción de nuestro análisis ponen en escena una u otra lengua. Según quién la use, dónde la use y cómo la use podremos establecer perfiles que nos darán pistas sobre los motivos de los creativos por incorporarlas. André Martinet⁶⁶ expone, en ese sentido, qué influye en el prestigio de una lengua:

Le prestige d'une langue se trouve lié d'une part à la qualité des œuvres, de l'autre à l'influence économique et politique du peuple qui la parle.

En la película *El Coronel Macià*,⁶⁷ el protagonista quiere interceder por unos detenidos en el cuartel de la Guardia Civil de Les Borges Blanques, en la que el prestigio de la lengua queda en evidencia (1h10'59"):

MACIÀ

Alfredo, heu de posar en llibertat els detinguts.

GUARDIA CIVIL

El mando lo tiene el teniente.

MACIÀ

Heu de posar en llib...

TENIENTE

Hábleme en cristiano.

MACIÀ

⁶⁶ MARTINET, André, *Le français sans fard*, 1969, Paris, Presses Universitaires de France, 219 p.

⁶⁷ *El Coronel Macià*, Josep Maria Forn, 2006, Films de l'Orient.

Teniente, bajo mi responsabilidad. Debe usted poner en libertad a los detenidos.

TENIENTE

¿Y usted quién coño es?

MACIÀ

Soy el diputado en el parlamento por Les Borges Blanques.

Esta última parte la podríamos poner en relación con la idea ya citada de Lagarde en la que una lengua desaparece por motivos políticos, económicos y sociales, ni que sea solo por unos instantes. También podemos volver a evocar la idea de los imaginarios colectivos, en la que la posición política del coronel es más convincente que no el prestigio de la lengua española.

3.- Lenguas en contacto, lo ordinario que aún sorprende

En el punto precedente hemos tratado los efectos en la identidad del grupo de las interacciones con otros colectivos. Ya sea replegándose en sí mismo, abriéndose a otros, siendo dominado, mezclándose. La impermeabilidad del grupo deja paso a numerosos intercambios en diferentes ámbitos. Entre ellos, el lingüístico. El contacto entre lenguas data de tiempos inmemoriales. Empieza cuando distintas comunidades lingüísticas establecen relaciones entre ellas y comienzan las influencias recíprocas entre sus lenguas. Considerar el monolingüismo como regla general y el bilingüismo y el multilingüismo como lo excepcional, no responde a la realidad. Escandell destaca el importante papel del multilingüismo en la evolución de las lenguas y sus múltiples fenómenos como el bilingüismo, los préstamos, las interferencias, los acentos, etc.⁶⁸ También podemos señalar los beneficios que aporta a cada individuo para interconectar conocimientos gramaticales, el aprendizaje de otras lenguas, la alteridad, o incluso las facilidades para asimilar otro tipo de códigos como los matemáticos, musicales o visuales.

Emili Boix explica que en las sociedades con contacto entre lenguas, los hablantes pueden yuxtaponer diferentes enunciados o fragmentos de enunciados como

⁶⁸ VIDAL ESCANDELL, M. (et d'autres), *El lenguaje humano, op. cit.*, p. 281.

morfemas, palabras, fragmentos de oraciones, de las diferentes lenguas que conocen, en el seno de una misma interacción y que denomina “cambio de código”, que analizaremos más adelante. Lüdi las llama “marcas transcódicas” dice Boix, e incluyen cualquier fenómeno fruto del contacto entre lenguas, independientemente del grado de integración en la lengua receptora y exclusivamente a nivel lingüístico. Ocurre que, en ocasiones, estas “marcas transcódicas” ni tan siquiera son detectadas por los propios hablantes.⁶⁹ Los guionistas disponen de un tiempo más amplio a la hora de poner réplicas en boca de sus personajes y, por consiguiente, reflexionar más detenidamente en este tipo de marcas.

En su libro *Gramáticas en contacto*, José Luis Blas, abre el debate filosófico sobre si la extensión de estos cambios o marcas debe ser significativa para considerarla como tal, y si el criterio de integración lingüística sería uno de los principales elementos que la definiesen. Destaca el trabajo de Shana Poplack para delimitar transferencia de cambio de código en el que ‘a partir de criterios lingüísticos y distribucionales cuantitativos, la investigadora norteamericana señalaba que el préstamo léxico supone la incorporación de palabras de una lengua modelo u objeto en el discurso de otra lengua – prestataria o copia-. Además dicho fenómeno implica tanto la integración lingüística – fonológica, gramatical... - como la integración social en el caso de los préstamos ya definitivamente arraigados’.⁷⁰ Se pueden analizar estas teorías en situaciones reales de cambios de código pero no en la artificialidad de un diálogo fílmico por tratarse de una situación ficticia.

4.- Bilingüismo

En primera instancia quisimos incluir en el título de esta tesis el concepto de bilingüismo en el cine en detrimento del de cohabitación Sin embargo, a medida que nos adentrábamos en la teoría de dicha temática, nos apercibimos de su complejidad y de las múltiples visiones que acarrea. Ya nos advierte el propio Francesc Vallverdú que el concepto de bilingüismo es uno de los más imprecisos de las diversas disciplinas en

⁶⁹ BOIX, Emili, *Triar no és trair*, op. cit., p. 18.

⁷⁰ BLAS ARROYO, José Luis, *Gramáticas en contacto*, Muenchen, Lincom Europea 2000, p. 21.

las que está contemplado.⁷¹ Las definiciones propuestas a lo largo de la aparición de la sociolingüística se han sucedido, complementado y confrontado. En cuanto a la definición científica de lo que es el bilingüismo, José Luis Blas apunta que los propios especialistas reconocen que el comportamiento bilingüe no es siempre fácilmente clasificable.⁷² Los fenómenos lingüísticos provocados por el uso de dos lenguas quedan supeditados a demasiados aspectos para ser catalogables, desde la intención del hablante, la interferencia, la hibridación y demás. Si a ello le añadimos un contexto de ficción, la situación se torna todavía más compleja por la existencia de un individuo que crea y supervisa.

Algunas de las propuestas definitorias de nuestras lecturas las podemos adaptar al mundo de la cinematografía, concretamente a la banda sonora, en especial a la pista de los diálogos y a la versión original. Uriel Weinreich se limita a definir el bilingüismo como la práctica de usar alternativamente dos lenguas.⁷³ Nótese que en esta definición no precisa si se trata del individuo o de la sociedad en sí misma. Más adelante veremos qué le diferencia del concepto diglosia. Posteriormente dicha definición se ha ido matizando según las diferencias del contexto o de sus hablantes. Joan Garí se refiere a aquellas situaciones en las que un hablante o un grupo de hablantes se ve obligado a hacer uso de dos lenguas, y precisa que esas lenguas son la materna y otra que ha necesitado, por diferentes causas, debido a la estructura social en las que se halla inmerso. Seguidamente Garí lo contextualiza en la medida que toda situación de bilingüismo en grupo atestigua un larvado conflicto lingüístico que puede desembocar en dos soluciones mutuamente excluyentes: la normalización o la substitución.⁷⁴ Se inspira en el conflicto propuesto por L.V. Aracil, lingüista valenciano, que creó las bases de la sociolingüística de la lengua catalana. Aracil defiende que el bilingüismo es el modo más simple de plurilingüismo y al mismo tiempo el más corriente, y opta por definirlo como la distribución de dos lenguas en forma de variación, de tal manera que

⁷¹ VALLVERDÚ, Josep, *Aproximació crítica a la sociolingüística catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1980, 248 p. p.17.

⁷² BLAS ARROYO, José Luis, *Gramáticas en contacto*, op. cit., p. 21.

⁷³ WEINREICH, Uriel, *Langues in contact*, Mouton, The Hague, 1966, p. 1.

⁷⁴ GARÍ, Joan, *El bilingüisme segons Aracil*, Castelló de la Plana, Anuari de l'Agrupació Borrianenca de cultura, núm. 1, p.57.

alternan en la vida de la misma gente y constituyen su repertorio.⁷⁵ Luego Aracil expone la idea que hemos expuesto sobre el conflicto lingüístico como la manifestación de algo mucho más amplio llamado bilingüismo, y de esta idea surge el concepto del mito bilingüista que pretende sustituir una elección por una acumulación⁷⁶. Este proceso al que llama modernización ha forzado a ciertas comunidades lingüísticas a convertirse, de manera unilateral, en bilingües.⁷⁷ Garí completa la idea de Aracil enmarcándola en una situación de colisión de intereses de diferente tipo (social, nacional,...), que solo puede ser, por definición, una situación transitoria, o bien hacia la normalización de la lengua minorizada o hacia su completa extinción. Ambas soluciones implican la desaparición de la situación bilingüe por ausencia de una de las lenguas en conflicto. La sociolingüística catalana abanderada por Aracil suscitó las consecuentes polémicas teóricas, si bien, y a tenor de lo que dice Henri Boyer al respecto, el conjunto de expertos percibió recientemente a la escuela catalana de sociolingüística como un todo y supo irradiar y establecer una visión común con otros investigadores de España y Francia.⁷⁸

Por su parte, Esteva Fabregat propone contextualizar la cuestión del bilingüismo dentro de un marco histórico que reconoce el encuentro y convergencia de formas culturales diferentes en el seno de la misma estructura social, y conviene, asimismo, que el empleo de dos lenguas es una necesidad funcional en individuos que viven simultáneamente dos culturas.⁷⁹ Un ejemplo de este bilingüismo que depende de su contexto histórico lo encontramos en el largometraje *Salvador*⁸⁰, cuando el abogado defensor dicta un telegrama a su secretaria ante la inminente ejecución de su representado (1h23'16'"):

ABOGADO DEFENSOR

⁷⁵ ARACIL, Lluís Vicent, *Sobre la situació minoritària, Dir la realitat*, Barcelona, Edicions Països Catalans, 1983, p. 16.

⁷⁶ ARACIL, Lluís Vicent, *Un dilema valencià*, Cambridge / València, Identity Magazine, 1996, n° 24, p. 17-29.

⁷⁷ ARACIL, Lluís Vicent, *op.cit.*, p. 17-29.

⁷⁸ BOYER, Henri, *Introduction à la sociolinguistique, op. cit.*, p. 53.

⁷⁹ ESTEVA, Fabregat, *Bilingüismo y biculturalismo, op. cit.*, 1978, p. 64.

⁸⁰ *Salvador*, Manuel Hueriga, 2006, Future Films, Mediapro.

Como padre de Salvador Puig Antich condenado a muerte, solicito para él su piedad y perdón, en la confianza y seguridad de verme complacido por su juicio recto y su serena razón. Firmado Joaquín Puig. Envíala, fes el favor.

Aquest home té raó. Tot això no servirà de res.

Francesc Vallverdú en uno de sus ensayos propone que si no adjetivamos el término bilingüismo significa que nos referiremos al bilingüismo no diglósico en su forma más pura cuando una persona se sirve alternadamente de dos lenguas para funciones sociales semejantes o comparables, con facilidad de mudanza (con lo que puede usar, en dicha acepción una y otra lengua en el nivel A y una y otra lengua en el nivel B).⁸¹ El concepto de facilidad de mudanza nos parece bastante adecuado para adaptarlo a la cinematografía, ya que el tiempo en esta industria es muy valioso, y los cambios de código en las películas plurilingües son mayoritariamente inesperados para el público pero meditados por los creadores. En *Miss Dalí*,⁸² en una misma escena, la hermana del pintor conversa en inglés con su amiga y en español con la sirvienta; y cuando Federico García Lorca se hospeda en casa de los Dalí, el padre del pintor usa ambas lenguas sin distinción (54'50''):

PADRE DE DALÍ

Federico eres el poeta más grande del siglo.

DALÍ

Ja us ho havia dit jo. Què us imaginàveu?

...

GARCÍA LORCA

No quiero ver muerta mi obra. Tiene que cobrar vida.

PADRE DALÍ

És clar que sí. Això no es pot quedar aquí. Això s'ha d'escoltar a Figueres. Ei! Hem d'avisar a tothom.

⁸¹ VALLVERDÚ, Francesc, *Ensayos sobre bilingüismo*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1972, p. 20.

⁸² *Miss Dalí*, Ventura Pons, 2018, Els Films de la Rambla.

Las adjetivaciones del término son diversas. Vamos a recapitular aquellas que nos parecen más significativas para nuestro estudio. El bilingüismo social aparece en varias ocasiones. El propio Vallverdú cita a Weinreich a partir de una definición algo simple y general aunque eficaz para el entendimiento⁸³ y que se da en todas las películas de nuestra recopilación: si están implicados dos grupos con lengua materna cada uno de ellos (Weinreich 1953, 59). Añade la importancia de un factor que a menudo se omite y es el grado de afinidad lingüística existente entre las dos lenguas en contacto. En este sentido, el sociólogo alemán Heinz Kloss (1967) arguye que ambas lenguas sean de la misma “familia” o estén alejadas puede tener relevancia a la hora de aplicar una política asimilista y distingue entre el “bilingüismo sustitutivo” (replacive bilingualism) y “bilingüismo diglósico”. Las lenguas alejadas fomentan el sustitutivo al pasar de una situación unilingüe a una bilingüe transitoria, antes de entrar en un nuevo unilingüismo de la lengua asimiladora. El diglósico se da en las lenguas afines, alargando más la vida de la lengua asimilada mediante un proceso de *patoisisation* y fragmentándola, además de compartimentalizar las funciones de ambas lenguas.⁸⁴ En este mismo sentido, René Appel, indica que el bilingüismo social se produce en sociedades en las que se hablan dos lenguas o más, y lo cataloga en tres tipos.⁸⁵ Los de Tipo I: cuando dos lenguas son habladas por dos grupos y cada grupo es monolingüe, algunos individuos monolingües se encargan de la comunicación intergrupal (colonias). Los de tipo II: cuando todos los hablantes son bilingües (India, África). Y los de tipo III: cuando un grupo es monolingüe y otro bilingüe, este último es minoritario (Groenlandia). Podríamos incluir el contexto de nuestra investigación en este tipo.

Percibimos pues que el entorno es capital para poder distinguir las diferentes modalidades. En la obra *El lenguaje humano* se establecen diferentes contextos de bilingüismo social con algunos ejemplos históricos y geopolíticos:⁸⁶

- Movimientos migratorios (invasiones, colonizaciones), bilingüismo más consolidado y duradero.
- Lengua extranjera se impone (Ej.: Filipinas).
- Colectividades de inmigrantes, lengua medio general y del país de acogida.

⁸³ VALLVERDÚ, Francesc, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁴ KLOSS, Heinz, *Abstand languages and Ausbau languages*, *Anthropological Linguistics* 9, Bloomington, Indiana University, 1959-1985, p. 29-41.

⁸⁵ APPEL, René, *Bilingüismo y contacto de lenguas*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996, p. 10-11.

⁸⁶ VIDAL ESCANDELL, M. (et d'autres), *El lenguaje humano*, *op. cit.*, p. 283.

- Política de determinados estratos, asegurar diversidad lingüística en situación de cooficialidad.
- Fronteras político/lingüísticas, una comunidad debe usar la lengua de la otra (Bélgica).
- Enseñanza de una segunda lengua en sistema educativo.
- Lugares con contactos internacionales (Estrasburgo, Bruselas).

Estas clasificaciones tan complejas del bilingüismo quedan vinculadas con los argumentos de René Appel del principio de este apartado que expone que se trata de una catalogación teórica al no existir de forma pura, y ante la gran variedad de mezclas existentes. Ante estas definiciones generalistas se imponen cuestiones de ámbito filosófico que hay que sopesar para disponer de puntos de partida simétricos, especialmente a la hora de afrontar investigaciones científicas. ¿Qué se entiende por el dominio de una lengua? ¿Qué competencias se deben adquirir para considerar que un individuo es hablante de un idioma? Algunos teóricos nos ofrecen sus propuestas. René Appel⁸⁷ hace mención a la noción de bilingüismo individual de Bloomfield, en la que afirma que un bilingüe debe poseer un dominio de dos o más lenguas igual que el de un nativo. Macnamara (1969), que parece menos exigente, arguye que si además de las habilidades en su primera lengua, dispone en la segunda lengua de algunas habilidades en una de las cuatro competencias: hablar, entender, escribir, leer.

También cabría destacar la definición de bilingüismo estilístico si una de las dos lenguas no se aprende como lengua materna, según Weinreich (1953,89).⁸⁸ Sería el caso de la periodista irlandesa que llega a Barcelona en la película *El Coronel Macià*⁸⁹ i que habla un catalán con un claro acento anglosajón (21'15"). En la mayoría de los casos no se dispone de tal información sobre los personajes creados para las películas y el espectador no puede saber, quizás sí deducir, cuando ha aprendido la lengua o qué competencias domina. En este caso el acento nos da una clara pista de bilingüismo estilístico.

⁸⁷ APPEL, René, *Bilingüismo y contacto de lenguas*, op. cit., p. 11.

⁸⁸ VALLVERDÚ, Francesc, *Ensayos sobre bilingüismo*, op.cit. , p. 14.

⁸⁹ *El Coronel Macià*, Josep Maria Forn, 2006, Films de l'Orient.

Francesc Vallverdú define el bilingüismo pasivo cuando cada participante de una conversación se expresa en su lengua habitual.⁹⁰ Esta modalidad de bilingüismo es fácilmente reconocible y en algunas ocasiones los cineastas la usan para enfatizar distanciamiento, necesidad de comprensión o simple empatía. En *La mosquitera*⁹¹ la madre habla en español a su editor y éste en catalán, se entienden, tiene un acuerdo tácito además de comercial. En cambio, en *Fènix 11.23*, durante un interrogatorio en el juzgado, el niño responde en catalán a las preguntas en español de la fiscal, ambos insisten en sus posturas, lo que comporta un momento de tensión (1h 20'01''):

FISCAL

No te hagas el gracioso Eric. Esto es ultraje a la bandera. A la bandera de todos, a tu bandera.

PROTAGONISTA

¿A mi bandera? Jo només tinc una bandera i no és precisament l'espanyola.

FISCAL

La bandera española es tu bandera porque eres español.

PROTAGONISTA

Jo no soc espanyol.

Después de las diferentes teorizaciones, los expertos distribuyen las diferentes modalidades según las particularidades del contexto de cada situación. En el caso de Alexandra Kroh clasifica a los hablantes bilingües en 4 grupos. En primer lugar habla de los monoculturales con la identidad definida por la lengua materna y que en la segunda lengua se desenvuelven como turistas. Los segundos son los monoculturales con la identidad definida por la lengua adquirida y que renuncian a su identidad original para adoptar una nueva identidad, convirtiéndose en bilingües aculturados. Después presenta a los que intentan la aculturación sin conseguirla y se encuentran excluidos de ambas culturas siendo bilingües aculturados. Finalmente los bilingües biculturales que se identifican con ambas comunidades culturales y que están reconocidos por los

⁹⁰ VALLVERDÚ, Francesc, *Ensayos sobre bilingüismo*, op. cit., p. 22.

⁹¹ *La mosquitera*, Agustí Vila, 2010, Eddie Saeta.

miembros de cada comunidad como integrantes de las mismas.⁹² Es difícil encasillar a la comunidad lingüística catalana en estos cuatro grupos teóricos, el encaje parece todavía más complejo.

Antes de llegar a este punto definitorio de tipos de bilingüismo, se producen diferentes procesos. Marta Dvorak en su libro *Canada et bilinguisme*, propone cinco fases en el bilingüismo colectivo canadiense, que nos sirve como botón de muestra para demostrar las particularidades específicas de cada sociedad bilingüe y cómo pueden evolucionar. En su caso empieza por el bilingüismo naciente cuando se utiliza mal o poco la otra lengua; el bilingüismo progresivo cuando cada vez más francófonos utilizan mejor la otra lengua; el bilingüismo integral cuando toda la población practica un bilingüismo funcional en el cual puede haber intercambio o simbiosis entre la lengua primera y la lengua secundaria; el bilingüismo regresivo cuando la mayoría de la comunidad utiliza menos y peor la lengua ancestral a favor de una competencia y un uso crecientes de la nueva lengua; y finalmente el bilingüismo residual, cuando elementos de la lengua ancestral perduran como marcadores de una identidad étnica.⁹³ Este ejemplo, difícil de aplicar al caso catalán, demuestra las particularidades específicas a cada contexto y que un estudio pormenorizado de cada caso es necesario para evitar caer en generalidades contraproducentes.

Para concluir este apartado, Carme Junyent, en una entrevista, nos ilumina sobre la decadencia que esconde el bilingüismo y que abre paso a una nueva realidad:

*[El bilingüisme] és una trampa, perquè afavoreix el procés de substitució d'una llengua per l'altra. Les llengües que han sobreviscut a pressions d'aquest tipus es troben en comunitats multilingües. Creiem que la diversitat és una amenaça però no és veritat. En les comunitats multilingües l'arribada d'una nova llengua s'incorpora al sistema sense sotmetre'n cap altra. El català només pot sobreviure en un context multilingüe.*⁹⁴

⁹² KROH, Alexandra, *L'aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 146-147.

⁹³ DVORAK, Marta, *Canada et bilinguisme*, Rennes, Presse universitaires de Rennes, 1997, p. 20.

⁹⁴ “[El bilingüismo] es una trampa, porque favorece el proceso de substitución de una lengua a otra. Las lenguas que han sobrevivido a presiones de este tipo se encuentran en comunidades multilingües. Creemos que la diversidad es una amenazada per o no es verdad. En las comunidades multilingües la llegada de una nueva lengua se incorpora al sistema sin someter a ninguna otra. El catalán solo puede sobrevivir en un contexto multilingüe.” JUNYENT, Carme, *Sàpiens Tot és Història*, octubre 2020, p. 18 - 19.

En lo concerniente a nuestra investigación, para facilitar la agilidad de nuestro sondeo cuando solicitemos a nuestros encuestados sobre el término bilingüismo daremos por sentado la acepción de un mínimo denominador común, que comprenderemos como aquel individuo capaz de hablar dos lenguas,

4.1.- Diglosia

A menudo la línea que separa los conceptos de bilingüismo y diglosia es muy fina, y se tiende a equiparlos, confrontarlos o compararlos. La aportación de Henri Boyer sobre el término permite una primera desambiguación ya que explica que no se trata del simple equivalente griego del latinismo bilingüismo que se forjó para denominar una situación sociolingüística en la que se hablan dos lenguas, pero cada una según modalidades muy particulares. Propone como definición original la del francés Jean Psichari que la usó por primera vez en 1928 en el ámbito de los estudios lingüistas, calificándola como una configuración lingüística en la cual se usan dos variedades de una misma lengua, pero de manera desequilibrada ya que una de las variedades está más valorada que la otra.⁹⁵

Charles Albert Ferguson (1959) recupera el concepto de diglosia considerando que se da cuando dos variedades de la misma lengua se usan en una sociedad con funciones socioculturales diferentes pero compatibles. Una de ellas calificada de alta, usada al escrito, de manera formal y en la enseñanza. La otra, la baja, es la de las comunicaciones ordinarias, de la cotidianidad, usada oralmente.⁹⁶ No es el caso de la lengua catalana que se usa en el sistema escolar público, de manera formal y por escrito. Su compatibilidad sociocultural con el español está ya asumida, aunque el conflicto lingüístico continúa, como es el caso en el sector audiovisual por el sistema de cuotas, entre otras polémicas.

⁹⁵ BOYER, Henri, *Introduction à la sociolinguistique*, op. cit., p. 53.

⁹⁶ FERGUSON, Charles Albert, *Diglossia*, Word, XV, 1959, p. 233.

Joshua Fishman afinó posteriormente la definición de su compatriota Ferguson, que es mucho más aplicable al caso catalán y español. Fishman, en vez de hablar de dos variedades de la misma lengua, expone la casuística de dos lenguas distintas en una distribución funcional complementaria, mediante una lengua distinguida y otra común⁹⁷. Lo que nos permitiría calcar el caso de la producción cinematográfica con versiones originales en español y en catalán, respectivamente. Encontramos en nuestra lista de películas dos casos que ejemplifican la distinción de la lengua según el contexto de cada una de ellas. En *Petra*,⁹⁸ la familia que atesora el poder económico es la del cacique, mediante la figura del altanero artista contemporáneo catalán que contrata a peones hispanohablantes y se aprovecha de su situación privilegiada. En contrapartida, en *El Coronel Macià*,⁹⁹ el español es la única lengua usada en el hemiciclo de los diputados en Madrid, y un diputado conservador balear se expresa en catalán en privado con el coronel para intentar convencerlo para que se una al partido conservador dejándose así entrever que una lengua tiene un poder distinto de la otra (33'33''):

PRESIDENTE MAURA

(En el hemiciclo, se ve al diputado balear conservador que aplaudirá enérgicamente al final de la intervención del presidente)-

No se preocupe. A este montón, nosotros los conservadores españoles les barreremos en las próximas elecciones.

(Escena siguiente encadenada).

DIPUTADO BALEAR CONSERVADOR

(En una sala de reuniones del Congreso, hablando con el coronel Macià).

De la part del nostre president, el Sr. Maura, é molt concret.

Oferir-vos a anar a sa candidatura des partit conservador per Lleida a ses properes eleccions legislatives.

La primera aportación de la diferencia entre bilingüismo y diglosia la enmarcamos en un plano general, sociológico, es de Fishman: el bilingüismo es

⁹⁷ FISHMAN, Joshua, *Sociolinguistique*, Paris, Nathan, 1971, p. 87.

⁹⁸ *Petra*, Jaime Rosales, 2018, Fredesval Films.

⁹⁹ *El Coronel Macià*, Josep Maria Forn, 2006, Films de l'Orient.

esencialmente una caracterización de la conducta lingüística individual, mientras que la diglosia es una caracterización lingüística en el plano sociocultural" (1967, 34).¹⁰⁰

Como en el caso del bilingüismo, los tipos de diglosia intentan teorizarse según la particularidad de sus situaciones. Según Ferguson la diglosia se caracteriza por 9 rasgos que se manifiestan de diferentes maneras según los casos:¹⁰¹

1. Función. Comunicación comunitaria / comunicación cotidiana familia-trabajo
2. Prestigio: lengua A más prestigiosa que B. Uso de B con personas poco ilustradas o niños.
3. Herencia literaria: literatura importante en variedad alta, la intrascendente en la baja.
4. Adquisición: variedad A en enseñanza y variedad B como lengua materna.
5. Estandarización: la A tiene diccionarios, gramáticas, etc. Y la B no.
6. Estabilidad: diglosia estable, en momentos de tensión.
7. Gramática: variedad alta gramática compleja, inexistente en B.
8. Diccionario: A y B comparten diccionario aunque con variaciones en significado y uso.
9. Fonología: sistemas fonológicos A y B pueden variar.

Si recuperamos los conceptos tratados en el punto anterior de bilingüismo diglósico y bilingüismo sustitutivo, éste aplicándose en lenguas no emparentadas puede fomentar diferentes situaciones, según Fischman. Primero definió bilingüismo como el dominio en una sociedad tanto de una lengua A como de una lengua B en todas las situaciones comunicativas, y diglosia como distribución funcional de A y B en una sociedad. La conjunción de ambas origina las siguientes situaciones:¹⁰²

- 1.- Bilingüismo y diglosia: situación regular, una modalidad alta y otra baja, corresponden a estratos sociales económicos superior e inferior.
- 2.- Bilingüismo sin diglosia: no es estable, sociedades muy desarrolladas con mucha inmigración que se adapta a la lengua.

¹⁰⁰ VALLVERDÚ, Francesc, *Ensayos sobre bilingüismo*, op. cit., p. 14.

¹⁰¹ VIDAL ESCANDELL, M. y alii, *El lenguaje humano*, op. cit., p. 285-286.

¹⁰² VIDAL ESCANDELL, M. y alii, *Ibid.*, p. 286-287.

3.- Diglosia sin bilingüismo: sociolectos se identifican con lenguas diferentes, poderosas y populares. Gobernantes lengua internacional y pueblo la indígena.

4.- Ni diglosia ni bilingüismo: solo se da en teoría, difícil de encontrar grupos sin estos factores.

Difícil encasillar el caso de cohabitación lingüística de nuestra investigación entre las 4 opciones aquí expuestas, debido a la particularidad del autogobierno autonómico y al tejido legislativo que propicia una polémica que no parece tener fin a día de hoy.

Tampoco parecen tener final las variantes teóricas. Marta Dvorak va más allá, al introducir el concepto de ‘diphyglossie’ en la propia definición de diglosia:¹⁰³

Diglossie : situation linguistique d'une masse parlant unilingue, qui est régie par la variation linguistique dans le cadre d'une dynamique de divergence entre la variété vernaculaire et la variété véhiculaire, et qui peut aboutir à une situation de diphyglossie.

Diphyglossie : situation linguistique d'une masse parlante unilingue, dont la variété commune exhibe une convergence de traits suffisamment significative sur le plan grammatical pour justifier un état de langue distinct par rapport à la variété véhiculaire.

Concluiremos este apartado de la diglosia con una interesante reflexión del profesor Christian Lagarde:¹⁰⁴

Mais la distance interlinguistique (la plus ou moins grande divergence des codes) est tout sauf négligeable, le type de rapport entretenu par les langues (en réalité par leurs locuteurs) dans le réel, ne constitue pas moins le critère commun à la totalité d'entre elles, puisque repose sur l'exercice d'une domination (par voie de conquête, plus ou moins ancienne, selon des modalités de violence oscillant entre la barbarie guerrière et l'insidiosité symbolique) de l'une sur l'autre/les autres ayant engendré des processus d'acculturation, parfois même de substitution. Chaque lieu d'écriture a donc son histoire propre, mais il est à chaque fois théâtre de la diglossie.

¹⁰³ DVORAK, Marta, *Canada et bilinguisme*, op. cit., p. 79.

¹⁰⁴ LAGARDE, Christian, *Ecrire en situation bilingue*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2004, p. 12.

Es un concepto que podremos usar para la fase analítica de los resultados desde una panorámica general ya que parece demasiado complejo y teórico para trasladarla al sondeo que debe ser lo más abordable posible.

5.- Cambios de código

El cambio de código, internacionalmente conocido como *code-switching*, se refiere al fenómeno de uso de una o más lenguas en un mismo discurso. Esta aproximación tan somera ya deja entrever un considerable número de situaciones y de factores de influencia que confieren a cada situación de cambio de código un espíritu propio, sin igual. Cada película, cada escena, los diálogos que la acompañan, serán situaciones únicas y difícilmente comparables. Además, los cineastas que las crearon tendrán sus motivaciones personales creativas. Si además, para ampliar el espectro del concepto de cambio de código, le añadimos algunas reflexiones que van más allá del ámbito lingüístico, parece difícil encontrar un punto de partida. En este sentido, Joan Pujolar arguye que una cosa es hablar en una lengua y otra es decir cosas en esa lengua. En el primer caso hablamos una lengua que usamos como voz principal en una situación concreta, la lengua de una conversación por ejemplo. En el segundo caso, en cambio, introducimos voces laterales o secundarias en otra lengua, en forma de citas, bromas, y otras.¹⁰⁵ Todos usamos palabras provenientes de otras lenguas sin dominarlas. Desde el clásico *kaput* en alemán, pasando por el *sayonara* japonés, hasta el *ciao* italiano. Incluso ocurre con lenguas muertas como el latín o el griego clásico. Se trata de una situación recurrente en las películas bilingües de nuestra lista. Más allá de los ya enquistados ‘vale, pues, bueno’, usados por los catalanes de manera inconsciente, los cineastas generalmente optan por que los personajes de habla española usen coletillas catalanas cuando sus interlocutores hablan en catalán. Es el caso de *Ficción*,¹⁰⁶ en el que durante una cena informal un grupo de amigos catalanohablantes acogen a otro amigo hispanohablante que les comprende y repite algún final de frase como ‘trenta-nou’; o en *Barcelona (un mapa)*,¹⁰⁷ una vecina latinoamericana usa la palabra ‘escamarlà’ por su estética fonética aunque no venga al caso. Un caso diferente sería el de la pareja

¹⁰⁵ PUJOLAR, Joan, *De què vas, tio?*, op. cit., p. 183.

¹⁰⁶ *Ficción*, Cesc Gay, 2006, Messidor Films.

¹⁰⁷ *Barcelona (un mapa)*, Ventura Pons, 2007, Els films de la Rambla.

protagonista de *10.000 Km*¹⁰⁸ conversa siempre en español pero se dicen ‘bona nit’ antes de acostarse. Estos cambios de código se utilizan generalmente en situaciones sociales distendidas y agradables. Emili Boix introduce el fenómeno, evocado ya antes, que en una sociedad con contacto de lenguas, los hablantes pueden yuxtaponer diferentes enunciados o fragmentos de enunciados (morfemas, palabras, fragmentos de oraciones, muletillas, ...) de las diferentes lenguas (o variedades) que conocen, en el interior de la misma interacción, y las denomina cambio de código, para evitar la confusión con el término cambio lingüístico que se refiere al proceso de evolución de una lengua a lo largo del tiempo.¹⁰⁹ En el apartado ‘Lenguas en contacto, lo ordinario que aún sorprende’ referenciábamos a Lüdi, que asimila los cambios de código a la denominación marcas transcódicas, que incluyen cualquier fruto del contacto de lenguas, sea cual sea su grado de integración en la lengua receptora a nivel lingüístico exclusivamente, sin sopesar factores sociológicos o psicológicos.¹¹⁰ Para definir el concepto de cambio de código nos podemos apoyar en la definición de cambio de código de José Luis Blas Arroyo¹¹¹ que la fundamenta en el uso de dos o más lenguas por parte de un hablante en el curso de una misma intervención o turno de habla, o en el cambio de una intervención a otra. Para que esta aseveración sea así hace falta, según Emili Boix, que el hablante multilingüe disponga de un repertorio lingüístico que le permita dicho cambio, además de otros factores como veremos más adelante. Emili Boix diferencia cuatro tipos distintos de cambios de código: las selecciones de código, las elecciones de código, las alternancias de código y las mezclas de código. En las películas bilingües podemos encontrar escenas completas en las que se use solo una lengua. Estos fragmentos no se ven involucrados en los cambios de código. Son las escenas que introducen las dos lenguas las que nos servirán para ejemplificar alguna de las cuatro modalidades. Para las selecciones de código unas normas sociales reconocidas por la mayoría de los miembros de la comunidad establecen que hay una variedad lingüística apropiada en cada situación comunicativa. Las selecciones son extradiscursivas en la medida que ya están establecidas antes de que los participantes en una situación comunicativa empiecen a hablar. El alcalde de la película *Catalunya*

¹⁰⁸ *10.000 km*, Carlos Marqués-Marcet, 2014, Lastor Media.

¹⁰⁹ BOIX, Emili, *Triar no és trair*, op. cit., p. 18.

¹¹⁰ BOIX, Emili, *Ibid.*, p. 18.

¹¹¹ LAGARDE, Christian, *Ecrire en situation bilingue*, op. cit., p. 259.

*Über Alles!*¹¹² habla en catalán con sus conciudadanos durante un mitin electoral, es su lengua materna, pero cuando se reúne con unos ejecutivos financieros se desenvuelve en español. En este caso cada contexto de comunicación está preestablecido antes del inicio de la conversación de los participantes. Los cambios en las elecciones de código se producen al principio y en el transcurso de una interacción cuando varían algunos parámetros de la situación comunicativa: el rol, la identidad, la competencia y la preferencia lingüísticas de los participantes; la constelación de esos mismos participantes: el tipo de actividad, el grado de formalidad, etc. Abren la posibilidad a que se dé una negociación y se opte por otra lengua como lengua de base o lengua principal de interacción. En *Fènix 11.23*¹¹³ encontramos un ejemplo en una comisaría de policía situada en Cataluña, durante un interrogatorio el funcionario pregunta en español y el abogado habla con el protagonista en catalán. El contexto de formalidad con los funcionarios se antepone al íntimo con la familia, dando al letrado el rol de elector del código adecuado (29'44'"):

POLICÍA

Según la ley tengo que proceder a detener a Eric para poder interrogarlo.

ABOGADO

(mirando a Eric)

Tràncquil és un tràmit.

Las alternancias de código, por el contrario, acostumbran a ser más breves que las elecciones, y no indican una renegociación de la lengua o variedad de base de la interacción; tienen un retorno previsible a la lengua de base y no establecen relaciones prospectivas con el turno siguiente. Suelen señalar un cambio en el tipo de participación, en la voz de un participante en la interacción, introducir citas de otros participantes, indicar el cierre o la apertura. Un caso elocuente de una alternancia de código la podemos extraer de la película *Salvador*¹¹⁴ cuando los anarquistas después de un atraco, se regocijan de su éxito en un bar. Entre ellos hablan en catalán, pero al estar en un bar y al ser francés uno de sus miembros, hablan en español y le apuntillan

¹¹² *Catalunya Über Alles!*, Ramon Térmens, 2011, Segarra Films.

¹¹³ *Fènix 11.23*, Joel Joan, Sergi Lara, 2012, Arriska Films.

¹¹⁴ *Salvador*, Manuel Hueriga, 2006, Future Films, Mediapro.

al final: “*ja t’has estrenat*”. Las mezclas de código son los fenómenos en que es muy problemático o imposible dilucidar cual es la lengua de base de un enunciado o enunciados. Dicha falta de límites claros entre dos códigos puede responder a una intención, consciente o no, de neutralidad. De esta manera se hace indispensable el análisis de cada contexto local para delimitar estos y otros casos fronterizos. Se trata de situaciones muy comunes en el día a día y no son exclusivas de sociedades marcadamente bilingües. Las interferencias de expresiones inglesas, por ejemplo, son habituales en conversaciones de personas monolingües. Por citar uno de los múltiples casos que hemos constatado en nuestros visionados, en *No me pidas que te bese porque te besaré*,¹¹⁵ el profesor de guitarra habla en espanyol pero a menudo introduce expresiones o coletillas catalanas.

PROFESOR DE GUITARRA (20’19”)

Bien nois. Me llamo Javier.

PROFESOR DE GUITARRA (22’48”)

Aquí, junto a mí. Vine.

PROFESOR DE GUITARRA (23’37”)

Bueno nois.

PROFESOR DE GUITARRA (25’55”)

Molt bé.

En nuestro caso deberemos ser precavidos a la hora de sondear a los cineastas, teniendo en cuenta que las situaciones de ficción son actos que difieren de los actos de habla sociales propiamente dichos. Son diversas las teorías que justifican las motivaciones de los cambios de código que, evidentemente, se producen por procesos mentales ultrarápidos y en la mayoría de las ocasiones inconscientes por parte de los hablantes bilingües o plurilingües. Según Emili Boix, en la mayoría de situaciones comunicativas en sociedades plurilingües hay unas normas de uso aceptadas y compartidas por la comunidad que establecen cuando los cambios de código son más o menos apropiados. Cuando estas normas de uso son cambiantes o inciertas, o cuando los

¹¹⁵ *No me pidas que te bese porque te besaré*, Albert Espinosa, 2008, Rodar y rodar Cine y Televisión.

hablantes desconocen los factores que definen la situación comunicativa en la que se encuentran (el estatus o el repertorio lingüístico de los participantes, por ejemplo), se producen las negociaciones de código, en las cuales se llega a acordar qué lenguas serán las más apropiadas, en ocasiones tras una especie de ‘regateo’ verbal entre los interactuantes. Los diferentes cambios de código son a menudo el resultado de un proceso de negociación. La negociación de una lengua puede dar lugar a la selección de una lengua exclusiva para la comunicación entre personas de dos grupos lingüísticos diferentes, pero a menudo acaba con una estrategia de neutralidad que minimiza las posibilidades del conflicto entre los participantes y permite que la interacción avance¹¹⁶. Dos ejemplos de la película *Miss Dalí*¹¹⁷ con cambios de código y con negociaciones de lengua en una misma escena. En la primera, García Lorca, evita la traducción del nombre de la revista por tratarse de un nombre propio. Un tipo de negociación aceptada mayoritariamente (1h23’17”):

GARCÍA LORCA

*Ah. No lo sabe nadie, pero he prometido un artículo en catalán.
Para L'Amic de les arts. ¿Me ayudarías a escribirlo?*

En el segundo, Dalí se dirige a Lorca con la primera frase, la que sigue parece decírsela a sí mismo, a su hermana que está también presente o la nada (1h23’43”):

DALÍ

El verano que viene te quedas tres meses. El pare s'ha quedat curt.

Heller (1985) indica que las negociaciones en las elecciones de lengua son una manera de neutralizar un conflicto potencial subyacente, en el que a través de derechos o deberes, según el rol de cada uno, se asegure el principal objetivo de la interacción. En este mismo sentido, René Appel propone el concepto del árbol de las decisiones en el cual ‘el hablante se enfrenta a un conjunto jerárquico de elecciones binarias que se pueden representar en forma de árbol. Factores como el origen étnico del interlocutor, el estilo, o el tema de conversación determinan la lengua elegida finalmente por el

¹¹⁶ BOIX, Emili, *Triar no és trair*, op. cit., p. 25.

¹¹⁷ *Miss Dalí*, Ventura Pons, 2018, Els Films de la Rambla.

hablante (modelo claro pero rígido)¹¹⁸. La elección del creativo cinematográfico será la que nos interese, el árbol de decisiones que queremos analizar es el suyo, plasmado en la pantalla a través de los diálogos de sus personajes.

Howard Giles (1973) en su teoría de acomodación en la comunicación interpersonal sostiene que la elección lingüística no se puede explicar adecuadamente mediante factores situacionales, la relación interpersonal cuenta. La psicología social teoriza sobre la atracción por semejanza que sostiene que un individuo puede conseguir una mejor evaluación reduciendo el número de diferencias entre él o ella y su interlocutor. Los hablantes se adaptarán el uno al otro automáticamente, tanto en gestos y colocación del cuerpo como en el tipo de habla. Esto se puede aplicar a contextos bilingües, y uno de los modos de interpretar la elección de una lengua concreta es mediante la identidad y la lengua del otro hablante. El proceso de adaptación ha sido denominado acomodación. La acomodación puede funcionar de dos modos opuestos; el de la convergencia: el hablante emplea la lengua que el oyente conoce o prefiere; y el de la divergencia: el hablante intenta crear una distancia entre él o ella y el oyente aumentando las diferencias en el uso lingüístico. Un ejemplo claro de convergencia lo hemos ya citado en la película *Els nens salvatges* cuando la madre se expresa en catalán para tener más posibilidades de ser contratada;¹¹⁹ y de divergencia también ya mencionado en *Fènix 11.23* durante el diálogo entre la fiscal en español y del niño acusado en catalán.¹²⁰ También cabe destacar una investigación de Blom y Gumperz (1972) en la que el significado social no depende solo del hablante, ni del oyente, sino del común acuerdo entre ellos. La situación no se concreta en un momento determinado, sino que los participantes realizan el proceso de interpretación, que catalogan en tres niveles: primero decide el contexto, segundo la situación social y tercero ante qué situación social se encuentran.¹²¹ Algunos de los ejemplos ya dados podrían servir para corroborar estos conceptos de negociación, decisión y acomodación ya que se trata de situaciones ambivalentes en la teoría. En la práctica cada conversación multilingüe es única. En *Els nens salvatges*,¹²² durante la reunión del claustro de profesores para el consejo de disciplina del protagonista, la conversación se desenvuelve en catalán

¹¹⁸ APPEL, René, *Bilingüismo y contacto de lenguas*, op. cit., p.43.

¹¹⁹ En el punto *La noción de identidad Cultural* de la Primera Parte.

¹²⁰ En el punto *Bilingüismo* de la Primera Parte.

¹²¹ APPEL, René, *Bilingüismo y contacto de lenguas*, op. cit., p. 46.

¹²² *Els nens salvatges*, Patricia Ferreira, 2012, Distinto Films.

incluso la réplica de la profesora de literatura que hasta ahora solo había hablado en español en sus intervenciones (1h08'29").

Los cambios de código sirven, según Emili Boix,¹²³ para establecer los límites de pertenencia entre grupos de hablantes de lenguas diferentes para establecer las fronteras lingüísticas, *ethnic boundaries* en palabras de Bath (1969). El pasar a hablar una determinada lengua, símbolo de distinción o de desprecio social, puede hacer que un hablante sea admitido o expulsado por los miembros de una comunidad determinada. Las condiciones sociales de cada grupo y de cada individuo y el mayor o menor contacto con los miembros de otro grupo lingüístico explican que los cambios de código sean más o menos frecuentes. Los cambios de código son muy raros en las conversaciones entre los miembros de los grupos etnolingüísticos que disfrutaban de una buena posición económica y que se encuentran en un proceso de movilización étnico y político en el cual la lealtad lingüística es importante. Destaca como ejemplos la minoría de lengua alemana de Transilvania en Rumania, los catalanes en el marco español o los bruselenses de habla neerlandesa, ocupando todos ellos una posición económica relativamente próspera que permite, además de otras razones, que el uso de sus lenguas respectivas sea bien considerado socialmente.

Nos interesa la particular visión que manifiesta Pierre Bourdieu con el significado social de los cambios de código. Argumenta que los cambios de código pueden ser analizados desde múltiples perspectivas: sociológica, política, interaccional, etc, y que la visión globalizadora de la sociedad como mercado puede ser útil para evitar el estudio de los cambios de código desde una sola perspectiva, y al mismo tiempo relacionarlos con otros fenómenos sociales.¹²⁴ Si tomamos una escena como la mínima expresión interaccional en cinematografía, la visión de Bourdieu nos permitirá el análisis de los cambios de código, pero solo podremos acceder a esta información a través del contacto directo con la parte creativa de cada película. A partir de esta visión de Bourdieu, la lengua no es exclusivamente un instrumento de intelección y de comunicación sino también un instrumento de acción y de poder. Como ejemplo de esa instrumentalización, en el largometraje *Insensibles*¹²⁵ durante la época de la Guerra Civil Española los legionarios están a punto de fusilar al personal del establecimiento sanitario cuando el director del mismo se dirige en alemán al oficial

¹²³ BOIX, Emili, *Triar no és trair*, op. cit., p. 28.

¹²⁴ BORDIEU, Pierre, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Ed. du Seuil, 1992, p.27.

¹²⁵ *Insensibles*, Juan Carlos Medina, 2012, Roxbury.

nazi que acompaña a los asaltantes, esa intervención le permite salvar la vida a parte de sus empleados (56'11"). En todo intercambio lingüístico se actualizan las relaciones de fuerza de una determinada sociedad en la medida en que participan hablantes que ocupan posiciones sociales como un mercado en el cual los individuos y los grupos tienen un acceso desigual a los recursos materiales y simbólicos en función de las condiciones sociales diferentes que les han permitido alcanzar unos recursos determinados y sacarles rendimiento. A estos recursos los llama capitales y los diferencia entre capitales económicos, sociales, culturales y simbólicos. Según Bourdieu, estos capitales no tienen valor absoluto sino que existen y funcionan en relación con lo que él denomina campos, y se refiere al conjunto de microcosmos sociales constituido por una red de relaciones objetivas entre las posiciones sociales de los grupos y los individuos. Estos campos son relativamente autónomos y extrapolables a otros campos como la religión, el deporte, la política parlamentaria, etc. Destacaremos para concluir este apartado la reflexión de Bourdieu sobre la gestión de estos capitales, en la que afirma que el capital simbólico es el que da un valor u otro a los demás capitales, los legitima. Dicho dominio simbólico es la mejor manera de asegurar la hegemonía en los otros capitales y que persistan unas normas de uso, para que su interiorización silenciosa y persistente, a través de los detalles más insignificantes de la vida de cada día, permita que no parezcan impuestas desde fuera, ya que se han constituido fuera de la conciencia y de la molestia. Añade, que en estos mercados metafóricos, supuestamente integrados, el Estado acostumbra a tener el capital y el poder simbólicos principales, de tal manera que son sus instituciones (escuelas y medios de comunicación de masas) las que establecen qué lenguas han de conocer los individuos y qué normas de uso han de reconocer¹²⁶. Podemos aplicar esta teoría al control lingüístico que ejerce la Administración Pública en el cine como fenómeno de masas (ver el apartado de Legislación española en el capítulo de Política cultural).

Réne Appel establece una serie de funciones de la alternancia de lenguas¹²⁷ que podríamos poner en relación con los capitales de Bourdieu vistos en el punto anterior, ya algo más concretos y ejemplificantes:

¹²⁶ BORDIEU, Pierre, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, op. cit., p. 36.

¹²⁷ APPEL, René, *Bilingüismo y contacto de lenguas*, op. cit., p. 177-179.

1) La alternancia puede resultar útil para la función referencial, porque a veces implica falta de conocimiento de una lengua o falta de facilidad en una lengua para tratar un tema concreto. Hay lenguas que se prestan mejor a ciertos temas, o una palabra pueda ser más apropiada. Tipo de alternancia más consciente para los inmigrantes.

2) Función directiva, implica directamente al oyente.

3) Función expresiva, alternancia de códigos. Los hablantes enfatizan su identidad a través del uso de dos lenguas en el mismo discurso. Este punto podría ser uno de los más habituales en los diálogos cinematográficos con los que nos encontraremos.

4) Función fática, para indicar un cambio en el tono de la conversación, llamado también alternancia metafórica (Gumperz y Hernandez-Chavez, 1975), por ejemplo un chiste en dos lenguas. Un recurso lingüístico usado recurrentemente en situaciones con contacto de lenguas.

5) Función metalingüística de la alternancia lingüística cuando se usa para comentar directa o indirectamente las lenguas usadas.

6) Función poética del lenguaje.

Como ya hemos apuntado al principio, cada situación individual o concreta de un colectivo lingüístico sujeto a cambios de código es única y sin igual. Los factores influyentes pueden ser diferentes o de intensidad distinta. Vamos a destacar algunos de ellos por la posible relevancia de algunas de sus conclusiones con respecto a nuestro estudio. Emili Boix pone de relieve la labor de Xavier Albó que destaca por el estudio de las reglas que guían los cambios de código entre el quechua y el castellano en el valle de Cochabamba, en Bolivia. Propone que los cambios de código dependen de la combinación de cuatro factores como son las relaciones entre el emisor y el receptor, el escenario, el tema y el canal. Además, añade una lista de 6 rasgos sociolingüísticos suplementarios para los cambios de código más difíciles de clasificar como son la identidad del grupo, el prestigio, la intimidad entre los interlocutores, la formalidad, la expresividad y la eficiencia.¹²⁸ Otra interesante variante, en la que nos introduce José Luis Blas Arroyo, es la establecida por la investigadora norteamericana Shana Poplack en los años 80. Su modelo propone separar los fenómenos de transferencia de los de

¹²⁸ BOIX, Emili, *Triar no és trair*, op. cit., p. 250.

cambio de código. A la transferencia le supone la incorporación de palabras de una lengua modelo u objeto en el discurso de otra lengua, incluyendo la integración lingüística y social en el caso de los préstamos ya arraigados. El cambio de código, sin embargo, lo entiende como el uso alternante en el discurso de dos lenguas por parte de los mismos hablantes, sin que se produzca una adaptación plena o parcial de los constituyentes de ambas.¹²⁹ En nuestro caso nos centraremos en el concepto general de cambios de código para poder facilitar la comprensión de los cineastas desde un punto de vista más generalizante y, sobre todo, ágil para la confección del sondeo.

6.- La inferencia conversacional y el evento de habla

Las teorías sobre qué procesos gobiernan el habla de los interlocutores pueden complementarse. Marta Baran defiende la existencia de múltiples factores que influyen en la interacción humana. Al espacio, a la experiencia personal de los participantes o a sus relaciones entre ellos, propone añadir otros inputs determinantes como el estatus social o el conocimiento sociocultural. Para definirlos utiliza el término, creado por John J. Gumperz, de inferencia conversacional (*conversational inference*),¹³⁰ como una parte inherente al acto de conversar, en la que un locutor indica de manera indirecta o implícita cómo deben ser interpretadas sus palabras y, al mismo tiempo, lo ilustra mediante gesticulación, y otros códigos no verbales. Por lo que, toda la comunicación se basa en un conocimiento social y su relación con el conocimiento gramatical y léxico durante el acto de conversar. Nos parece interesante destacar del mismo trabajo de Baran, el concepto evento de habla de John Gumperz que trata de las actividades regidas por las reglas del discurso. En las que un evento puede consistir en un solo hecho de habla (*speech act*), pero a menudo contendrá varios de estos hechos. Hace falta mencionar también, que dentro de un mismo evento de habla, los estilos de los hechos de habla pueden variar considerablemente y que este procedimiento se denomina como cambio de estilo (*style, shifting*). Baran continúa diciendo que esta descripción reúne los elementos imprescindibles para que ocurra una situación de habla, pero como marca Gumperz, debe servir solo de esquema, debido a la variedad infinita de posibilidades comunicativas. Lo que nos pone en guardia ante la multiplicidad de

¹²⁹ BLAS ARROYO, José Luis, *Gramáticas en contacto, op. cit.*, p. 21.

¹³⁰ BARAN, Marta, *Apuntes sobre el discurso cinematográfico bilingüe y su reinención. Un análisis de la película Blanco de Krzysztof Kieślowski*, Barcelona, Master de léxico y Comunicación Lingüística, Universidad de julio 2013.

situaciones distintas con las que nos vamos a encontrar en las películas a estudio. El modelo de speaking, es solo un acróstico, que sirve para memorizar el esquema, pero el modelo completo abarca factores como la forma del mensaje ya que la manera de hablar ya está comunicando algún contenido, y también el contenido del mensaje como parte central del análisis discursivo. También nos interesan los factores fácilmente aplicables a nuestro cuestionario como el marco espacio temporal, la escena, el locutor, el emisor, el oyente, (los personajes, en definitiva), los propósitos, el tono del habla, el canal, normas de interacción e interpretación, el género de habla para captar las normas de interacción. Demasiados factores que tendremos que condensar para facilitar las respuestas, además de la dificultad que acarrea al tratarse de una creación para la ficción realizada en un pasado relativamente lejano, referente al recuerdo del proceso creativo.

7.- Biculturalismo

La sociedad catalana convive con el biculturalismo desde diferentes facetas a través de distintas manifestaciones culturales que se vehiculan a través de la lengua. En la música, los medios de comunicación, las ofertas teatrales, pero también a través del sistema educativo. En la película *Els nens salvatges*¹³¹ se da una situación que lo ejemplifica durante la clase de literatura española en un Instituto de Enseñanza Secundaria en Cataluña. Un alumno lee un poema en español con cierta dificultad (39'10'"):

PROTAGONISTA

Oye profe, este tío es la polla pero si no tiene ni puta idea de leer.

ALUMNO

Tens algún problema gilipolles? Sí sí, tu.

PROTAGONISTA

Què? Et pasa algo o què?

PROFESORA

¡Ya vale, nos callamos!

¹³¹ *Els nens salvatges*, Patricia Ferreira, 2012, Distinto Films.

En este contexto de enseñanza vehicular en catalán los alumnos aprenden, deben aprender, la lengua española lo que los confronta a un biculturalismo que cohabita naturalmente desde la transición y la democracia, pero siempre envuelto de tormentas políticas por la imposición de cuotas lingüísticas. El acercamiento al bilingüismo que hemos planteado con anterioridad, nos permite adoptar una idea general de lo que podríamos entender por biculturalismo, al confrontar la idea por primera vez. Para marcar las diferencias existentes entre bilingüismo y biculturalismo, Charaudeau, como ya hemos comentado antes, escribe que si la lengua y la cultura fueran coincidentes, la cultura francesa, quebequesa, belga, suiza serían idénticas bajo el pretexto de pertenecer a la misma comunidad lingüística. Y profundiza más en dicha cuestión, yendo más allá de la lengua en sí misma.¹³² Arguye que no son las palabras en su morfología ni las reglas sintácticas las portadoras de la cultura sino la manera de hablar de cada comunidad, la manera de emplear las palabras, la manera de razonar, de explicar, de bromear, de persuadir, de seducir. Hay que distinguir entre la manera de pensar en francés, en español o en portugués, del pensamiento francés, español, mexicano, portugués o brasileño. Se puede expresar un pensamiento en su propia lengua materna a través de otra lengua, a pesar de que ésta pueda ejercer una influencia sobre el pensamiento de aquélla. Y lo ejemplifica mediante los escritores que se han expresado a través de una lengua que no es su lengua materna.

Continúa Charaudeau con una serie de preguntas retóricas que paradójicamente no tienen respuesta fácil: ¿cambiamos de cultura al cambiar de lengua?, ¿un francés instalado en el Quebec podría decir que comparte la misma cultura que los quebequeses a pesar de pertenecer a la misma comunidad lingüística?¹³³ John Gumperz¹³⁴ distingue entre bilingües y monolingües a partir de la yuxtaposición de formas culturales, afirmando que aquéllos son conscientes que su manera de comportarse es una entre muchas, y que el estilo de comunicación afecta a la interpretación de lo que el locutor intenta decir. Aprender una lengua extranjera, dice Marie Dollé, no se limita a adquirir otro léxico u otra gramática, sino que permite acceder a otro modo de pensar, y de

¹³² CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, op. cit., p. 34.

¹³³ *Ibid.* p. 34.

¹³⁴ GUMPERZ, John, *Sociolinguistique interactionnelle: une approche interprétative*, Saint-Denis, Université de la Réunion, 1989, p. 63.

presentir otra relación con el mundo. Y si se produce un cambio de país, lo expresa con una cita de Nancy Houston:¹³⁵

Celui qui connaît deux langues connaît deux cultures; il a vécu le passage difficile de l'une à l'autre et la douloureuse relativisation de l'une par l'autre.

Claudio Esteva interpreta el bilingüismo dentro de una perspectiva de una experiencia bicultural. Es decir que la alternancia cultural implica el uso de dos culturas, de manera simultánea al darse dentro de una sociedad pluricultural. Cabe situar, prosigue, la cuestión del bilingüismo en un marco histórico que reconoce el encuentro y la convergencia de culturas distintas en una misma estructura social, y que el uso de dos lenguas es una necesidad funcional. Añade que el empleo del bilingüismo refleja la intensidad y frecuencia con que uno es bicultural. La complejidad del biculturalismo en nuestro estudio parece, a priori, expansiva y compleja de catalogar, especialmente en personajes que se desenvuelven poco en la pantalla. Difícil para el público captar según qué esencias de la personalidad a través de algunas líneas de diálogo. Terminaremos este punto con una comparativa del propio autor¹³⁶ que arguye que el bilingüismo es al biculturalismo lo que una cultura es a una sociedad.

8.- El plurilingüismo en España

En el apartado de política cultural abordaremos los conceptos sociopolíticos que enmarcan las diferentes regulaciones lingüísticas del pasado. En ese sentido, Ángel López García destaca un fragmento del autor anónimo de la *Gramática de la lengua vulgar de España* (Lovaina, 1599) y que ya pone de manifiesto el carácter plurilingüista de la sociedad española en el siglo XVI y de las distintas influencias recibidas en la península ibérica. Aunque algo extenso el fragmento, nos parece necesario transcribirlo en su total integridad:¹³⁷

Quatro son, i mui diferentes entre sí, los lenguajes enque hoy día se habla en toda España. Al primer lenguaje llaman Vazquense, que es la lengua de

¹³⁵ DOLLÉ, Marie, *L'imaginaire des langues*, op. cit., p. 37-38.

¹³⁶ ESTEVA FABREGAT, Claudio, *Bilingüismo y biculturalismo*, op. cit., p. 56.

¹³⁷ LOPEZ GARCIA, Ángel, *La lengua común en la España plurilingüe*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2009, p. 66.

Vizcaia, de la Provincia i de Navarra; tiene su origen esta lengua, i reconosce por madre a la lengua Caldea, según dizen los dotos que la entienden: es mui nototio (como parece a los más graves varones) que esta es la más antigua lengua entre todas las otras que se hablan por toda España en este tiempo. Síguese tras ésta la Aráviga, que es verdaderamente Hebrea, la qual tiene el lugar segundo, no solo por su antigua i noble descendencia, como también por haver escrito en ella muchos españoles bien i agudamente... La tercera es la lengua Catalana; esta es verdaderamente francesa, i tra su origen de la Gascoña, de la mui antigua ciudad de Limoies: háblase en ella en los reinos de Cataluña, de Valencia, Mallorca, Menorca, Iviça, Cerdeña, i aun en Nápoles... tiene esta lengua su lugar inmediateamente junto a la lengua Aráviga (daxando a parte muchas i mui buenas razones) por esta sólo, que después de los Araves, no se han escrito en toda España tantos, tan buenos i tan sotiles libros en prosa i metro como en esta lengua Catalana ... El quarto lenguaje es aquel que io nuevamente [por primera vez] llamo lengua Vulgar de España porque se habla i entiende en toda ella generalmente i en particular tiene su asiento en los reinos de Aragón, Murcia, Andaluzía, Castilla la nueva i vieja, León i Portugal; aunque la lengua portuguesa tiene tantas i tales variedades en algunas palabras i pronunciaciones que bien se puede llamar lengua de por sí... A esta que io llamo Vulgar, algunos la llamaron Lengua Española, en lo qual a mi parecer erraron, pues vemos que en España hai más de una lengua i otras más antiguas, que no esta, i de más lustre por los más escritores que han tenido.

Las reflexiones de López García al contenido de este fragmento son destacables: la concepción del territorio como un espacio plurilingüe, la antigüedad del euskera, la inclusión del árabe como lengua peninsular, la vinculación exterior del catalán y su importancia cultural, y la existencia de una lengua común de ya difícil denominación.¹³⁸

(Las conclusiones parciales de cada uno de los tres capítulos del marco teórico figuran en el apartado 8 de la segunda parte: *Pertinencia de los cuestionamientos del sondeo con base al marco teórico*).

¹³⁸ LOPEZ GARCIA, Ángel, *La lengua común en la España plurilingüe*, op. cit., p. 66.

II.- CINEMATOGRAFÍA

En la actualidad el consumo de productos audiovisuales ha sufrido una mutación impensable a finales del siglo XX. Ver una proyección ya no se ciñe en ir al cine o sentarse delante del televisor. La era de ver la película que queramos, aquí y ahora, ha llegado. También la posibilidad de escoger entre la versión original o la lengua preferida entre las que se proponen. El cine es el marco en el que queda encuadrada nuestra investigación y la parte teórica del ámbito de la sociolingüística abordada en el punto precedente se adaptará a dicho encuadre. El término ‘cine’ puede entenderse desde diferentes ángulos. Desde la película en sí misma, la sala de proyección o la manifestación cultural de masas dentro de la sociedad. En nuestro desarrollo especificaremos a qué acepción nos referimos.

1.- La teoría cinematográfica

La perseverancia del ser humano por el progreso y la innovación ha conllevado la simultánea aparición de la teoría para dotar de explicación a esa creatividad y a sus consecuencias. El cine no ha podido escapar a la epistemología. Ni a los movimientos artísticos, vanguardismos, postulados, axiomas y corrientes alternativas. A través de nuestra bibliografía condensaremos los conceptos más sustanciales de la teoría cinematográfica en diferentes puntos que consideramos pertinentes para nuestro estudio.

1.1.- Los inicios de la teoría cinematográfica

La aparición de la semiología y de la semiótica a finales del siglo XIX y principios del XX son contemporáneas a la eclosión del cine como fenómeno de masas durante el mismo periodo. Ambas manifestaciones tienen evoluciones paralelas en la línea del tiempo histórica. La semiología, desarrollada en la obra póstuma de Ferdinand de Saussure titulada *Curso de lingüística general*¹³⁹ en 1915, y promovida a su edición por algunos de sus alumnos, estudia la relación de los signos en una sociedad, de qué están constituidos, qué normas y leyes los rigen. La semiótica fue desarrollada por el filósofo americano Charles Sanders Peirce como el estudio de los signos y su significado. La teoría literaria iba evolucionando y se afianzaba con postulados como estos. Paralelamente nacía la teoría cinematográfica que no podía evitar imitar en lo posible a la literaria. Como arguye Pérez Bowie la teoría cinematográfica se nutre de la teoría literaria (y, a través de ella, de los patrones de análisis lingüístico) desarrollando y matizando sus aportaciones, al abordar cuestiones claves como narración, realismo, géneros, canon, intertextualidad, recepción o ficcionalidad.¹⁴⁰ De esta cita nos incumbe la parte de la ficcionalidad del lenguaje cinematográfico, ya que ésta nace de una creación literaria en su origen, el guion. Como contrapunto, Pier Paolo Pasolini se desmarca de esta relación entre literatura y cinematografía, ya que para él la comunicación instrumental que forma la base de la comunicación poética o filosófica está extremadamente elaborada, la comunicación visual que forma la base del lenguaje cinematográfico es, contrariamente, extremadamente bruta, casi salvaje. El instrumento lingüístico sobre el que se funda el cine es de tipo irracional: lo que explica la profunda calidad onírica del cine, así como su naturaleza, objetiva, absoluta y necesariamente concreta.¹⁴¹

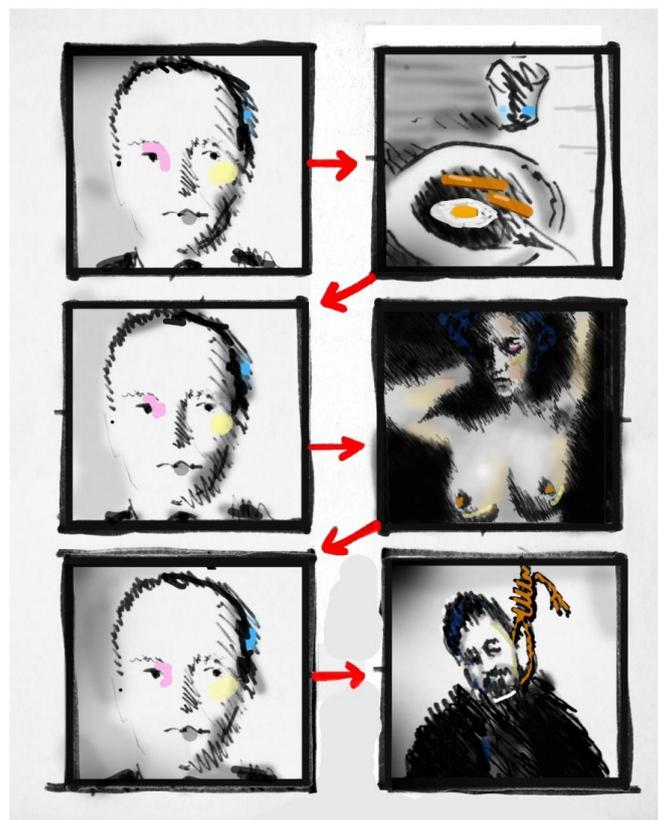
1.2.- Formalistas, realistas y estructuralistas

¹³⁹ SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de Linguistique Générale*, Arbre d'Or, Genève, 2005, p. 253.

¹⁴⁰ PEREZ BOWIE, José Antonio, *Leer el cine*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 16.

¹⁴¹ PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique: langue et cinéma*, Paris, Editions Payot, 1976, p. 137.

Las teorías cinematográficas han ido floreciendo a lo largo del siglo XX, solapándose, enfrentándose, complementándose, anteponiéndose. No pretendemos abanderar a ninguna de ellas, solamente, evocar las más relevantes, que ya forman parte del panteón filosófico del séptimo arte. El formalismo, nacido y evolucionado en Rusia durante los años 20, es la primera corriente principal en destacarse del yugo de la teoría literaria. Básicamente esta teoría entiende la película desde un punto de vista de composición y construcción. Se centra en la artificialidad del cine, como un artefacto a merced del hombre y de sus objetivos. Esta artificialidad, asumida a día de hoy por creadores y público, forma ya parte del quehacer cotidiano de la sociedad. Sus principales valedores son Serguéi Eisenstein, Mijaíl Batjín, Rudolf Arheim, y también podemos citar, más allá de la polémica de si es un formalista, a Lev Koulechov, y su mítico efecto, el efecto Koulechov, como ejemplo de la construcción artificial del cine.



Kuleshov demostró que el montaje influye en la impresión del espectador.¹⁴²

Antes de la aparición del cinematógrafo, la fotografía se había coronado como la manera más auténtica de captar la realidad. Ese instante robado al pasado tenía la

¹⁴² Mikelochoteco, www.wikipedia.org, Creative Commons.

capacidad de poder equiparar su fruto al de la precisión del ojo humano, a pesar de la falta de tridimensionalidad. El cine no pudo añadir esa dimensión (las proyecciones 3D van acercándose) pero dotó a la imagen de movimiento, inyectándole de esta manera una dosis de realismo inusitada hasta la fecha. La teoría realista del cine está basada en gran medida gracias a poder registrar esa visión de la realidad de la manera más fiel posible, sin negar el ángulo artístico de este nuevo arte y transformándonos en observadores directos. Podemos destacar a Béla Balász, Siegfried Kracauer y André Bazin en este apartado. En nuestro estudio se acopla de manera más natural esta teoría por querer plasmar la realidad social en la que se circunscribe nuestra investigación. Como ya hemos apuntado, los métodos de análisis de la lingüística contemporánea continuaban influenciando a la teoría cinematográfica, más allá de la escisión formalista, con la aparición del estructuralismo. Roland Barthes (1967, p. 897) definió este fenómeno como “un modo de análisis de los artefactos culturales que tienen su origen en los métodos de la lingüística contemporánea”. En cuanto al estructuralismo, Robert Burgoyne lo concibe como “un entramado a través del cual la conducta, las instituciones y los textos son vistos como analizables en términos de una red de relaciones subyacentes, y lo fundamental es que los elementos que constituyen la red obtienen su significado de las relaciones que mantienen con los otros elementos.”¹⁴³

A partir de los postulados de Saussure y del estructuralismo destaca la figura de Christian Metz, quién se propuso estudiar las reglas que regían al cine para determinar cómo se relacionaban con las de una lengua natural. Así Metz determinó que el cine no se trataba de una lengua, sino de un lenguaje, ya que la primera está basada en un sistema de signos en la cual emisor y receptor interactúan, y en el caso del cine, la comunicación queda en manos del emisor, al menos durante el acto comunicativo, la proyección en este caso. Metz (1982) compara al plano con la palabra y a la secuencia con la frase, sin embargo hay diferencias importantes a esta problemática que vamos a listar de manera resumida a partir del trabajo de Robert Burgoyne:¹⁴⁴

¹⁴³ BURGOYNE, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, p. 35.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 55.

- 1) Los planos son infinitos en número, a diferencia de las palabras (ya que el léxico es en principio finito), pero como las oraciones, infinidad de las cuales pueden ser construidas sobre la base de un limitado grupo de palabras.
- 2) Los planos son la creación del realizador cinematográfico, a diferencia de las palabras (que preexisten en el léxico), pero de nuevo como las oraciones.
- 3) El plano produce una cantidad de información desordenada; un hecho que resulta obvio en cualquier intento, como en el análisis plano a plano, de registrar en palabras la riqueza semántica de incluso una única, relativamente sencillas, imagen cinematográfica.
- 4) El plano es una unidad real, a diferencia de la palabra, que es una unidad léxica puramente virtual para ser usada tal y como el interlocutor desee. La palabra “perro” puede ser asociada a cualquier clase de perro, y puede ser emitida con cualquier tipo de pronunciación o entonación disponible para los hablantes del inglés. Un plano fílmico de un perro, por el contrario, ha sufrido ya un número de determinaciones y mediaciones. Nos dice, como mínimo, que aquí está un cierto tipo de perro de un cierto tamaño y apariencia, filmado desde un ángulo determinado con una clase de lente específica. Si bien es verdad que los realizadores cinematográficos podrían “virtualizar” la imagen de un perro mediante una iluminación y una focalización neutras o mediante la descontextualización. La idea más general de Metz es que el plano cinematográfico se aproxima más a una expresión o a una afirmación, “aquí está la imagen de una silueta tenuemente iluminada que parece ser un perro grande”, que a una palabra.
- 5) Los planos, a diferencia de las palabras, no obtienen el significado mediante contraste paradigmático con otros planos que pudieran haberse dado en el mismo lugar en la cadena sintagmática.

1.3.- Del espectador ideal al observador

El cine parte de la premisa de la existencia de un espectador, de un cuerpo, de su fisicidad. También de la existencia de un espacio cinematográfico de proyección de la película, el de un lugar de encuentro. Esta simbiosis, todavía hoy respetada, ha visto evolucionar y multiplicar en pleno siglo XXI las modalidades de consumo del sector audiovisual. El largometraje convive actualmente, o sobrevive, al innumerable abanico de series televisivas que ofrecen las múltiples plataformas audiovisuales. La facilidad de

acceso a los contenidos convierte al individuo en un espectador multipantalla, capaz de gestionar diversos dispositivos en un mismo espacio y en un mismo momento, con los múltiples riesgos que ello conlleva, especialmente para la concentración, necesaria para la fruición de la obra, si no en su totalidad, sí para no menguar la capacidad singular de cada espectador. Desde que el cine se convierte en un fenómeno de masas en la primera mitad del siglo XX, el espectador de largometrajes de ficción se afianza como el cliente principal del sector cinematográfico. La posterior llegada masiva del televisor a los hogares apenas hace tambalear la asistencia del público a las salas de cine, que continúa fiel al ritual de la proyección en la sala. Con la irrupción del mundo digital, y el fácil acceso a reproductores de alta calidad y a contenidos legales y/o de dudosa procedencia, el espectador cinematográfico entra en un periodo de mutación que aparenta no haber terminado todavía. En ese sentido, parece difícil vislumbrar qué futuro tecnológico le depara al espectador de cine. Podemos imaginar sistemas de consumo con prestaciones técnicas de alta calidad y un acceso instantáneo a contenidos incalculables. Difícil profetizar un advenimiento.

Francesco Casetti nos introduce tres imágenes de debate sobre el espectador que nos parecen interesantes para tener en cuenta: la idea de que la película designa de una cierta manera la presencia del espectador, la idea de que le asigna un lugar preciso, y la idea de que le hace lograr un verdadero viaje y que el lugar en el que todo este conjunto de símbolos coge forma se manifiesta en la pantalla; así como lo hace la página de un libro o el lienzo de una pintura.¹⁴⁵ En este punto, trataremos el concepto de espectador desde un punto de vista general, sin tener en cuenta los procesos de reforma a los que se ha visto implicado durante el transcurso de los años, especialmente durante las dos últimas décadas. Olivier Reboul¹⁴⁶ argumenta a favor de la idea de auditorio universal como ideal argumentativo, noble, y no como una astucia teórica. Arguye que el orador sabe que tendrá que enfrentarse a un auditorio particular si bien propone un discurso que vaya más allá, que alcance a otro tipo de auditorios y sus expectativas. El espectador ideal existe en la mente creativa de algunos artistas, y existen otros autores que nunca tienen en cuenta al futurible espectador y en muchas ocasiones la originalidad y el factor sorpresa son la principal cualidad que subrayan algunos de los receptores de las obras.

¹⁴⁵ CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 193.

¹⁴⁶ REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Quadrige Presses Universitaires de France, 2011, p. 101-102.

El cine cobra sentido al ser visto y existe gracias al público. Como apunta en su apartado de la teoría del psicoanálisis, Robert Burgoyne¹⁴⁷ ‘las películas en sí mismas solo llegan a existir a través del trabajo ficcional de sus espectadores. Obviamente, esto no significa que la película (en un sentido material) no preexista a su visionado, sino que sus significantes (su modo de producir significado) son activados al ser vista. Las imágenes y sonidos del cine no son significativos sin el trabajo (inconsciente) del espectador y es en ese sentido en el que toda película es una construcción de su espectador’.

A este espectador conceptual se le suma Bazin¹⁴⁸ al afirmar que la “realidad” no se encuentra en la película sino en la conciencia del espectador y del autor, es decir, en el sujeto. El espectador no necesita imaginar lo que se le enseña, se deja llevar por las imágenes. Como dice Merleau-Poty: *el cine no se piensa, se percibe*. Es esta percepción la que se le supone al espectador ideal. Asimismo, cada cineasta tendrá en su mente la percepción que tiene del espectador ideal, de su espectador ideal. Las proyecciones que se hace del hipotético público pueden diferir de un creador a otro y, al mismo tiempo, ratifican que ese supuesto espectador exista en su imaginario antes del estreno de la película. De este modo, en el momento de la proyección, en el lugar físico que sea, la película y el cuerpo del espectador coinciden. Las mentes del emisor y del receptor se encuentran, ¿son almas gemelas? Thomas Elsaesser nos da una posible respuesta (2015, p.77):¹⁴⁹

Además, la fascinación que el cine ha mostrado desde siempre por las historias de Doppelgängers e identidades cambiadas implica el reconocimiento de la problemática dinámica entre identificación y autodistanciamiento, dando cuerpo en términos narrativos o transformando en alegoría la incómoda o asombrosa conciencia que el espectador posee de los personajes como sus delegados y sus dobles, sus yo ideales o sus temidos álter ego.

¹⁴⁷ BURGOYNE, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, op. cit., p. 164-165.

¹⁴⁸ BAZIN, André, *Qu'est-ce le cinéma ?*, Paris, Les Editions du Cerf, 1976, p. 257.

¹⁴⁹ ELSAESSER, Thomas y alii, *Introducción a la teoría del cine*, op. cit., p. 77.

Parece pertinente recordar en esta cita que el creador del personaje es el cineasta y, por tanto, no puede quedar al margen de la identificación y el autodistanciamiento del espectador, es su máximo responsable y en él radica parte de la responsabilidad de la catarsis del espectador. Que tire la primera piedra aquel que no haya deseado que el coche de los ladrones arrancara a la primera al ser descubiertos en flagrante delito. Todos tenemos algo del espectador ideal, ponernos al margen de la ley no cuesta mucho esfuerzo. En cuanto a la identificación mediante el factor lingüístico nos corresponderá sopesar si el espectador ideal para una película plurilingüe debe o no debe dominar las lenguas propuestas por los cineastas, ¿será un factor penalizador acaso? A partir de esta dualidad cineasta-espectador podemos integrar la teoría de Pudovkin en la que equipara la lente de la cámara a ambos ojos, del director y del observador. De esta teoría, David Bordwell ¹⁵⁰ entresaca que ‘la lente de la cámara representa los ojos de un observador implícito que ve la acción’. Prosigue, ‘al encuadrar el plano de una cierta manera, y al concentrarse en los detalles más significativos de la acción, el director fuerza al público a mirar como un observador atento’. El cambio de plano corresponderá, pues, a “la natural transferencia de atención de un observador imaginario”. En escritos posteriores amplió su teoría al sonido, ocupando el micrófono el lugar de los oídos. El resultado de la teoría fue una concepción del cine que nos presentaba ‘un observador ideal móvil en el tiempo y el espacio’. [...]... Pudovkin había dicho también que la lente de la cámara era el ojo del director, y que los cortes expresaban la actitud emocional del cineasta.” Todo este conglomerado teórico coloca al cineasta en el centro del proceso creativo y de la relación directa con el espectador, motivo principal por el que formarán parte de nuestro sondeo.

1.4.- Las metáforas de la pantalla

Las artes visuales en dos dimensiones, como la pintura, vienen delimitadas por el marco físico que soporta y enmarca al lienzo. El pintor deberá adaptarse a dichos límites, primero de manera mental antes de concebir su obra y seguidamente a la hora de plasmar el primer trazo hasta el último retoque. Los límites visibles del cuadro, establecidos por el tamaño del lienzo, darán junto a la pintura la forma final de la obra de arte. Esta realidad físicamente incuestionable esconde diferentes maneras de abordar

¹⁵⁰ BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, op. cit., p. 9.

qué pueden representar o sugerir esas líneas rectas que enmarcan la pintura. Podemos extrapolar el concepto del marco de un cuadro a la también bidimensional superficie de una pantalla de cine. La imagen proyectada por el cinematógrafo se ajustará a la de la pantalla gracias a los diferentes componentes concebidos para tal efecto (lente, formato del fotograma, ventana de proyección de la cabina). El espectador de cine, como el visitante de una pinacoteca, tendrá una sensación similar de confín de la obra que están viendo o admirando. Pero, ¿hay algo imaginable más allá del linde marcado por lo que se ve? ¿Irá descalza la Gioconda? Todas las preguntas son posibles. La teoría cinematográfica ha establecido diferentes hipótesis al respecto, que trasladaremos a los cineastas implicados en nuestro sondeo para que nos indiquen en cuál de ellas encuadrarían a su película. La primera de las metáforas es la que equipara a la pantalla con el marco de un cuadro, cuyos bordes limitan las imágenes que muestra. Se trata de una teoría avalada por los formalistas como Eisenstein o Arnheim. Según ellos el marco dota de significado y puede producir efectos. Alain Boillat lo actualiza adaptándolo al espectador de hoy en día, diciendo que todo espectador sabe construir mentalmente de manera permanente el espacio invisible que hay fuera del plano.¹⁵¹ Los realistas como André Bazin abogan por la metáfora de la ventana abierta al mundo, con la capacidad de insinuar la continuidad más allá de los límites de la pantalla, sugiriendo acciones e instrumentos fuera de lo proyectado. Jean Mitry afirma que la particular ventaja y atractivo del cine consiste en mantener las implicaciones de ambas metáforas.¹⁵² Posteriormente surgió la teoría de la pantalla como espejo, que se podría poner en relación con el entusiasmo generado por el primer plano en la segunda década del siglo XX. Al tratarla como espejo, se entiende que el espectador llega a sentirse reflejado con lo que ve. Si bien según Metz (1978, p. 47), salvando ciertas distancias:¹⁵³ ‘...(la película) difiere del espejo primordial en un punto esencial : aunque, como en éste, todo pueda proyectarse, hay una cosa, una sola, que nunca refleja la película : el cuerpo del espectador. En según qué posición, el espejo se vuelve de repente cristal sin azogue.’ En este sentido, nos parece interesante la cita de Arlaud (1945, p.8) que Edgar Morin¹⁵⁴ retoma como contrapunto y que dice que el cine no es el espejo sino la grafología de los pueblos.

¹⁵¹ BOILLAT, Alain, *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 42.

¹⁵² ELSAESSER, Thomas y alii, *Introducción a la teoría del cine*, op. cit., p. 77.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵⁴ MORIN, Edgar, *Le Cinéma. Un art de la complexité*, Paris, Editions Nouveau Monde, 2018, p. 47.

La pantalla es el lugar de encuentro de la experiencia fílmica. En ella transcurrirá la película y estas teorías aportan diferentes maneras de interpretarla, más allá de si los cineastas y los espectadores las tengan en cuenta de manera consciente durante la creación y el visionado respectivamente.

1.5.- El ensueño, el estado fílmico.

La pantalla puede percibirse de distintas maneras: como un marco, una ventana o un espejo. Esa percepción tiene que venir precedida por un estado de conciencia lúcido que permita tal reflexión. Generalmente es un proceso intelectual que no acostumbra a tener lugar durante la proyección y por el consiguiente visionado de una película. Se trata de supuestos analizados de manera sosegada y reflexiva. Durante el visionado de una película el espectador entra en un estado de trance muy específico al arte cinematográfico. Muy similar al del teatro aunque salvando ciertas diferencias, las otras obras de arte suscitan ante el público otro tipo de sensaciones, algunas de ellas más interiorizadas como podría ser el caso de la música, otras más intelectualizadas como en la literatura. En el cine se podría denominar como un estado de estar soñando despierto; o utilizar una expresión que parece acercarse más todavía a la definición, el estado de ensueño. Christian Metz lo describe así:¹⁵⁵

Frente a ese objeto cultural que es el film de ficción, la impresión de realidad, la impresión de sueño y la impresión de ensueño dejan de ser contradictorias y de excluirse mutuamente, como lo hacen de costumbre, para contraer nuevas relaciones en las que su separación habitual, sin anularse exactamente, admite una configuración inédita que da lugar al encabalgamiento, al basculamiento alternativo, al recubrimiento parcial, al desajuste, a la circulación permanente entre las tres : que autoriza, en suma, una suerte de zona de intersección central y en movimiento donde las tres pueden « encontrarse » en un territorio singular, un territorio confuso que les es común y sin embargo donde no llegan a abolirse sus distinciones.

¹⁵⁵ METZ, Christian, *El significante imaginario*, Barcelona, Editorial Paidós, 1993, p. 137-138.

Metz pone en relación la impresión de realidad, de sueño y de ensueño, en un terreno común y en el cual se manifiesta el cine. También lo denomina el estado fílmico o situación fílmica. Bergala llama a este proceso “la segunda semiología”.¹⁵⁶ Los motivos por los cuales el espectador llega a este estado de catarsis fílmica vienen dados por operaciones físicas del ser humano, a pesar de algunos puntos frágiles de la proyección cinematográfica. Así dice que lo apuntaba Münsterberg en 1916 :¹⁵⁷

A raison, Hugo Münsterberg dès 1916 oppose la photoconnaissance (documentaire, actualités, etc.) et le cinéma proprement dit en tant qu'art à part entière s'élabore dans le long métrage de fiction (Münsterberg, 2010). C'est en s'inspirant de grandes opérations psychiques (attention, mémoire, émotion) que le cinéma, sur la base des handicaps représentatifs (absence de profondeur, de couleur, de son), peut élaborer des formes expressives spécifiques propres à faire adhérer le public aux histoires racontées, notamment en établissant de la continuité entre des plans discontinus, par-dessus les sautes du montage (sur Münsterberg, voir chap. 3.1 /1.1.2).

Mirar una película conlleva una fisicidad y un estado mental de la misma manera que desciframos el mundo, con una salvedad: como arguye Javier Ruiz Moscardó,¹⁵⁸ las obras de arte, para ser tales, han de ser capaces de expresar cualidades de objetos, personas y situaciones por sus propios medios materiales, y que la analogía entre el cine y la mente se mantiene firme: comprendemos mejor las características materiales del cine al tiempo que en la experiencia cinematográfica se confirma un presupuesto psicológico –la noción de «pensamiento visual»– con diversas aplicaciones –nuestro manejo de estímulos externos y nuestra decodificación de cualidades expresivas en la esfera del arte. Y ¿qué ocurre una vez vista la película? ¿cómo nos acordamos de ella? ¿la deformamos como hacemos con la realidad? Stanley Cavell¹⁵⁹ hace la analogía del recuerdo de las películas con el de los sueños, cuando intentamos recordar el estado anímico en el que nos encontrábamos en esa situación. Pero a diferencia de los sueños, los demás pueden ayudarnos con el recuerdo. Nos cuesta acordarnos de las películas de

¹⁵⁶ BERGALA, Alain, *Esthétique du film*, Malakoff, Armand Colin, 2016, p. 95.

¹⁵⁷ BERGALA, Alain, *Esthétique du film*, *op.cit.*, p. 90.

¹⁵⁸ RUIZ MOSCARDÓ, Javier, *El debate sobre “la especificidad del medio”*: claves de la constitución del estatuto estético del séptimo arte, Sevilla, THÉMATA revista de filosofía, enero-junio 2018, pp. 133-154.

¹⁵⁹ CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, Paris, Editions Belin, 1999, p. 43.

la misma manera que no recordamos lo hecho ayer. Sin embargo, como ocurre en los sueños, algunos momentos fílmicos vividos en nuestra infancia nos persiguen todavía décadas después.

2.- El arte cinematográfico

A pesar de ser el último en añadirse a la lista, la polémica parece diluirse con el tiempo, y el cine se ha consolidado como un arte moderno entre las artes clásicas, a las que se equipara por tratarse de una creación del ser humano que propone una visión sensible del mundo para expresar sentimientos, ideologías, patrones, mundos imaginarios. Ha conseguido superar en ese sentido a la fotografía y, por el momento, no hay unanimidad a la hora de sumar nuevas manifestaciones artísticas, algunas de ellas con la discutible paternidad del ser humano por el alto grado de componente tecnológico que interviene. El cine se ha granjeado el apodo del séptimo arte y como tal se le ha escudriñado. Como hemos podido ver en el punto anterior la epistemología y los diferentes movimientos ideológicos lo han dotado de una base científica y filosófica sólidas, como la de las otras artes, a pesar de su juventud. Cerramos esta introducción con una cita de Rudolf Arnheim indicativa de su entusiasmo por la materia:¹⁶⁰

El cine es el arte par 'excellence'. Su única pretensión ha sido entretener y distraer; ha vencido a las artes anteriores en cuanto a belleza se trata. Su musa iba tan ligera de ropa como se podía desear.

2.1.- La singularidad del cine: desde la necesidad de forma y la convención hasta la estilización y su especificidad

Durante el nudo de la película *Mulholland Drive*¹⁶¹ el espectador se desorienta por la falta de continuidad argumental entre la historia planteada hasta el momento y la que le sigue en el encadenamiento de dos escenas. No hay aparente relación entre ambas ni en lo acontecido hasta ese momento. El espectador se pregunta qué se le ha escapado

¹⁶⁰ ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 1986p. 75.

¹⁶¹ *Mulholland Drive*, David Lynch, 2001, Studiocanal, Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., The Picyure Factory.

ante la angustia de que la película vaya siguiendo su surco y su despiste se amplifique. Más allá de que se trate de un efecto buscado por el director y que al final el público salga de la sala preguntándose el motivo, el espectador al perder el hilo argumental, pierde la necesidad de forma que le presuponemos a una obra de arte por el mero hecho de estar ideada por otro ser humano. Así explica David Bordwell este fenómeno llamado convención:¹⁶²

Una canción interrumpida o una historia incompleta causan frustración debido a nuestra necesidad de forma. Precisamente porque las obras artísticas son objetos humanos, y puesto que el artista vive en la historia y en la sociedad, no podemos evitar relacionar la obra, en cierto modo, con otras obras y aspectos del mundo en general. Una tradición, un estilo dominante, una forma popular, algunos de estos elementos serán comunes a varias obras artísticas diferentes. Estos rasgos comunes se denominan normalmente convenciones.

Hoy en día no se concibe una película sin sonido, más allá de las experiencias modernas de cine mudo. Las bandas sonoras de las películas forman parte de estas convenciones. Las líneas de diálogo entendibles y comprensibles, también. El espectador necesita entender y comprender qué dicen los personajes para avanzar con ellos en la trama. La lengua que se usa en la pantalla debe llegar al máximo público posible. Esta premisa es innegociable en la experiencia fílmica. Nuestro estudio se desarrollará principalmente a través de este componente sonoro de la película. Escuchar, oír y comprender una película plurilingüe entra dentro de los cánones establecidos para que el espectador se sumerja en el relato, sin que la variedad lingüística sea un hándicap. El público actual dispone de un bagaje cinematográfico consecuente si lo comparamos al de la segunda mitad del siglo XX. La facilidad de acceso a películas en la era digital es, a veces, proporcional al olvido de las mismas, pero a pesar de ello la adquisición del espectador de las convenciones que proporciona el cine no se evapora. Por ejemplo, en cualquier musical, pongamos el caso de *Cantando bajo la lluvia*¹⁶³ los protagonistas se ponen a cantar en medio de una escena dialogada y el público acepta este hecho pues forma parte de las leyes de estilo del género, y teniendo muy claro que

¹⁶² BORDWELL, David, *El arte cinematográfico*, op. cit., p.44.

¹⁶³ *Singin' in the Rain*, Gene Kelly / Stanley Donen, 1952, Metro-Goldwyn-Mayer.

la gente no canta así en su vida cotidiana, al menos con tanta precisión coreográfica y con la música de una orquesta de fondo. Estos efectos artísticos permiten la estilización que servirá al público para interpretar la obra convencionalmente y de esta manera aceptarla a sabiendas del distanciamiento con la realidad. Es obvio que se trata de un efecto que se manifiesta en cualquier tipo de arte. En el cine, las estilizaciones son múltiples y aluden a diferentes campos. Ya hemos hecho referencia a los musicales, podríamos mentar a la estilización de la gesticulación de Chaplin en el cine mudo, los estéticos bailes de Fred Astaire y Ginge Rogers, los primeros andares de Mickey Mouse o, para terminar con un ejemplo más actual y discreto, el que los soldados alemanes de la película *El pianista*¹⁶⁴ se expresen en alemán y los judíos de Varsovia no usen su lengua materna sino el inglés (o la lengua propia del espectador). Todo ello aparenta una recurrente “normalidad”, hay una convención con ciertas normas acordadas entre el espectador y el cine. En la película *Bullying*¹⁶⁵ observamos como el acosador escribe un correo electrónico en español mientras la voz en off hace la transcripción en catalán. El público acepta este desajuste y lo asume como parte de la cohabitación lingüística en el cine y sus posibilidades de adaptación. Su reflexión no va más allá, la proyección continúa. Toda manifestación artística se desarrolla a partir de un medio en particular que le permite sacar partido a sus cualidades estéticas. En la pintura serán el lienzo, los pinceles, los diferentes tipos de colorantes, etc. En el cine, el celuloide, la cámara, los efectos especiales, los instrumentos de montaje, y demás. Esta especificidad del medio nos permitirá tanto explotar sus capacidades como ser conscientes de sus limitaciones. Quizás sería conveniente remarcar que estas limitaciones técnicas se van superando a medida que el progreso avanza, como es el caso de los efectos especiales en postproducción. El cineasta, consciente de la especificidad de su medio, debe aprovechar las aptitudes que éste le brinda. Las particularidades de nuestro estudio se centrarán principalmente en los diálogos y en las lenguas usadas por los personajes, ya sean adaptadas mediante subtítulos o con recursos de doblaje. Es decir, si se han tenido que adaptar al medio cinematográfico.

2.4.- Cine y realismo

¹⁶⁴ *The Pianist*, Roman Polanski, 2002, Studio Babelsberg, Canal +, StudioCanal +.

¹⁶⁵ *Bullying*, Josecho Sanmateo, 2009, Els Quatre Gats.

En el apartado de la teoría ya se ha hecho referencia a que el espectador es consciente de la diferencia entre la impresión de realidad y el estado fílmico que se alcanza durante la recepción de una película. Durante ese trance el espectador pierde la consciencia de su presente y se sumerge en el de la historia contada, pues concibe ésta como un acto “real”, creíble. Esta “realidad” es muy poliédrica y tiene muchos ángulos de ataque al tratarse de una manifestación artística. En este apartado intentaremos destacar los enfoques y las relaciones entre cine y realidad, aún a sabiendas de que el cine es una creación artificial.

A menudo la línea divisoria entre realismo y realidad es muy fina. Si utilizamos el ejemplo que usa Jean Mitry, partiendo del agua como algo común, si miramos una gota a través del microscopio se abre ante nosotros un universo inquietante de seres diminutos, fantásticos, pero reales. Una realidad tan indiscutible como real. Así lo explica:¹⁶⁶

La conformité au réel est impossible en art. Ou alors l'œuvre d'art n'est plus une œuvre d'art mais le simple véhicule d'une réalité sans sujet et sans objet, dépourvu de sens. Encore qu'il soit impossible de véhiculer autre chose qu'un « aspect » du monde. Véhiculer la réalité, c'est déjà lui porter atteinte, faire acte de choix et de limitation, tant il est vrai que rien ne saurait être adéquat au réel qui ne soit ce réel lui-même.

El punto de vista de Edgar Morin¹⁶⁷ merece también ser destacado. Para él las películas vehiculan y reflejan la moral, los usos, los valores, los tabús, las prácticas reales, y por ello constituyen documentales, verdaderos archivos sociológicos que pueden informarnos sobre la vida y el funcionamiento de la sociedad. Morin añade que la mayoría de las películas son cristalizaciones complejas de la realidad social y del imaginario social: realidad e imaginario, siendo ambos objetivados en la película y objetivamente susceptibles de estudio. Afirma paradójicamente que ciertas películas aportan no la visión de la vida real sino la imagen de lo que está ausente de la vida real.¹⁶⁸

¹⁶⁶ MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 2001, p. 491.

¹⁶⁷ MORIN, Edgar, *Le Cinéma. Un art de la complexité*, op. cit., p. 42.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

Nuestro trabajo está en consonancia con el criterio de Morin, principalmente en la parte del reflejo del cine como práctica real en el apartado de la convivencia lingüística. En cuanto a su cita, podemos decir que nuestro listado de películas estudiadas sí que aportan la visión de la vida real, y no lo que está ausente. La controversia entre arte y realidad se remonta, como mínimo, hasta la confrontación de los postulados platónicos y aristotélicos. Platón proponía que el arte debía ir más allá de las apariencias para alcanzar la realidad ideal. De ahí por ejemplo, el concepto de amor platónico, idealizado. El realismo artístico que concibe Platón no puede contentarse con la imitación de la realidad con mayor o menor atino, sino que debe conllevar una revelación para evitar confundir la verdad con las apariencias. Aristóteles basa y contrapone su concepción del arte como imitación de la realidad, de lo visible. Un realismo artístico que imita a la naturaleza, acuñado en el término mimesis como concepción estética del arte. A través de la mejora de las herramientas esa realidad puede mejorarse y evolucionar. Es aquí con la aparición del cinematógrafo que renace la polémica entre platónicos y aristotélicos a la hora de redefinir sus axiomas. La idea platónica del cine nacía ya con el espectador como centro gravitacional, según Robert Stam tanto la caverna platónica como el cine parten de una luz artificial que brota de un punto situado detrás de los prisioneros/espectadores. En la caverna de Platón la luz juega con las figuras de las personas y animales, induciendo a los cautivos al engaño de confundir etéreas simulaciones con la realidad ontológica.¹⁶⁹ El paralelismo con el cine no se puede negar, La situación del proyector y del espectador con respecto al planteamiento de Platón es cuasi profética. La diferencia sustancial radica en la proyección de las sombras en la caverna y las actuales imágenes en alta resolución que disfrutamos hoy en día. Pero lo realmente interesante es la realidad ficcional de ambas propuestas.

Se podría contraponer el concepto de diégesis al de mimesis. Éste tiende a imitar la realidad y a aplicar sus reglas, mientras que aquél crea un mundo con sus propias reglas. Etienne Souriau¹⁷⁰ recuperó el concepto diégesis para adaptarlo al mundo ficticio de una película. Bergala¹⁷¹ expone una explicación de diégesis que va algo más allá al presentarla como la historia comprendida en un pseudo-mundo, como universo ficticio

¹⁶⁹ STAM, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, p. 23.

¹⁷⁰ SOURIAU, Étienne, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 210.

¹⁷¹ BERGALA, Alain, *Esthétique du film*, op. cit., p. 105.

en la que los elementos forman un todo. La ficción toma cuerpo. Se trata de un concepto más amplio que el de la historia, a la que termina por abarcar, y también es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador. Podemos hablar de universo diegético como el que engloba tanto la serie de acciones, su marco geográfico-histórico-social, como el ambiente sentimental y motivacional en la que surgen. En este sentido, y dado que nuestra investigación se desenvolverá mayormente entre las pistas de la banda sonora, parece apropiado hacer la diferencia entre la música diegética y extradiegética. La primera hace referencia a aquella del mundo de ficción, una canción cantada por un personaje, una melodía de un transmisor de radio, los acordes de una comparsa, etc. La extradiegética es la que no pertenece al mundo de la trama, que se añade artificialmente para dotar al momento de una carga dramática adicional; un recurso muy habitual en el mundo audiovisual. Incorporaremos dicho concepto, en nuestro sondeo, haciendo referencia a qué pasajes de las películas incorporan música diegética en sus escenas, o también difusiones de medios de comunicación, en alguna de las dos lenguas. De esta manera la impresión de realidad del espectador tendrá continuidad a través de detalles del imaginario geográfico, histórico o social de la trama.

Definir qué es la realidad en el arte nos acarrearía un debate lleno de matices, de ideas complementarias, contraposiciones y algún que otro dogma metafísico difícilmente verificable. Intentar reproducir la realidad con la máxima verosimilitud posible parece una aproximación sensata. Aun con esta propuesta minimalista el conflicto se hace latente. La existencia de un autor y de un receptor ya nos aporta dos visiones distintas de una misma realidad. Roman Jakobson¹⁷² sostuvo que los clásicos, los románticos, los futuristas, los expresionistas... afirmaban que la fidelidad a la realidad, la verosimilitud, el realismo a fin de cuentas, era el principio básico de su programa estético. Es decir, visiones diferentes de la realidad, definiciones diferentes y, por consiguiente, manifestaciones artísticas diferentes. El cine, como arte, apenas existía durante estos movimientos ideológicos, por lo que su ideario de la realidad artística se basaba en las artes clásicas, cada "ismo" veía la realidad según su código. Difícil decir qué dogma era el que tenía, tiene, razón. El propio Jakobson se apoya en la idea de Dostoieski en la que en arte las exageraciones son inevitables y que es necesario deformar la apariencia precedente del objeto para poder mostrarlo, colorearlo, igual

¹⁷² JAKOBSON, Roman, *Lingüística i poética i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 82.

como se colorean las preparaciones para ser observadas en un microscopio. Lo ejemplifica con el pintor cubista que multiplica el objeto en un lienzo, lo muestra desde diferentes puntos de vista, lo ha hecho más palpable.”¹⁷³ El concepto de realidad estipulado por las vanguardias era coetáneo al avance del cine. Javier Ruiz Moscardó¹⁷⁴ arguye que se pensaba intuitivamente en el cine como un simple mecanismo de grabación automático, y había que tomar partido por la tesis de que el cine no imita o reproduce o copia lo que se halla frente a la cámara, sino que opera de manera distinta. Su estética surge de la especificidad del propio medio, de su esencia. Una esencia real que proyecta otra realidad. Esta nueva realidad propuesta por la cinematografía ha conllevado más teorías que nos parecen interesantes destacar, para poder enmarcar de manera más óptima posible la realidad del contacto lingüístico en la ficción creada a través de los cineastas. Cabe destacar las aportaciones de Erwin Panofsky (1959, p. 31, p. 139) y a André Bazin (1981, p. 164). Del primero extrae el siguiente pasaje: 'la materia de las películas es la realidad en ella misma', por lo que deducimos que comparar una película y la realidad en sí misma es un contrasentido, cada parte tiene su esencia y el vínculo que genere cada espectador entre ambas forma parte de la magia del cine. Del segundo: 'el cine tiene la obligación de significar únicamente con lo real, [...] y es en esencia una dramaturgia de la naturaleza'. Cada espectador llega con su bagaje de vida al momento de la proyección y es a partir de lo real visto en la pantalla que podrá crear sus conexiones con sus propias experiencias. Cavell analiza ambos puntos de vista y los equipara al cine como medio de expresión fotográfico. Una vez establecida esta impresión de realidad en el espectador por los diferentes mecanismos físicos y psíquicos, la particularidad del código cinematográfico impide al público, aislado en la sala de proyección, una respuesta inmediata a través del mismo canal. La comunicación en el cine es unilateral. El espectador se encuentra en una situación de recogimiento sin derecho a réplica que Metz llegó a calificar de “voyeurismo”.¹⁷⁵

La imposibilidad de modificar el lenguaje cinematográfico lo equipara en cierto modo a la literatura, dotándolo de una realidad inmediata. José Antonio Pérez Bowie lo

¹⁷³ JAKOBSON, Roman, *Ibid.*, p. 88.

¹⁷⁴ RUIZ MOSCARDÓ, Javier, *El debate sobre “la especificidad del medio”: claves de la constitución del estatuto estético del séptimo arte*, Sevilla, THÉMATA revista de filosofía, enero-junio 2018, pp. 133-154.

¹⁷⁵ METZ, Christian, *El significante imaginario*, op. cit., p. 78.

explica¹⁷⁶ afirmando que en el lenguaje cinematográfico apenas existe diferencia perceptible entre el significante, el significado y el objeto referencial y que ello imponga una consecuencia de realidad inmediata, lo que provoca un efecto de creencia superior a la inducida por la lengua natural, hasta asimilar el cine a la comunicación mágica, parecida al pensamiento operativo. Lo que nos interesa de esta teoría se reduce a comprender que, si el cine dispone de tal grado de supremacía frente al espectador, los creativos tienen en sus manos el poder de otorgar a un personaje todas las cualidades que crean adecuadas, entre ellas la lengua en la que se expresará y que el espectador aceptará sin poder de réplica inmediata.

Si detuviésemos el proyector en medio de la película para anunciar al público las diferencias existentes entre lo que estaban viendo y la realidad, nadie podría discutir tales evidencias: proyección de cuerpos en una pantalla plana, la reducción de la dimensión de la profundidad, los colores manipulados, la luz artificial, los límites de la pantalla, la música sin orquesta. Esta premisa nos permitiría justificar que lo visto hasta entonces no era real, sino la representación de la realidad. Apuntemos aquí, como indican Alan Bergala y sus colaboradores, que “representar” la realidad en este caso no viene a significar presentar una segunda vez, sino en el sentido de remplazar¹⁷⁷ y que la imagen de la película, cuando la miramos está constituida de una cierta realidad, generalmente planteada como una ficción, pero manifiesta su estatus de simulacro a través de múltiples diferencias, más o menos importantes, con la percepción de la realidad.

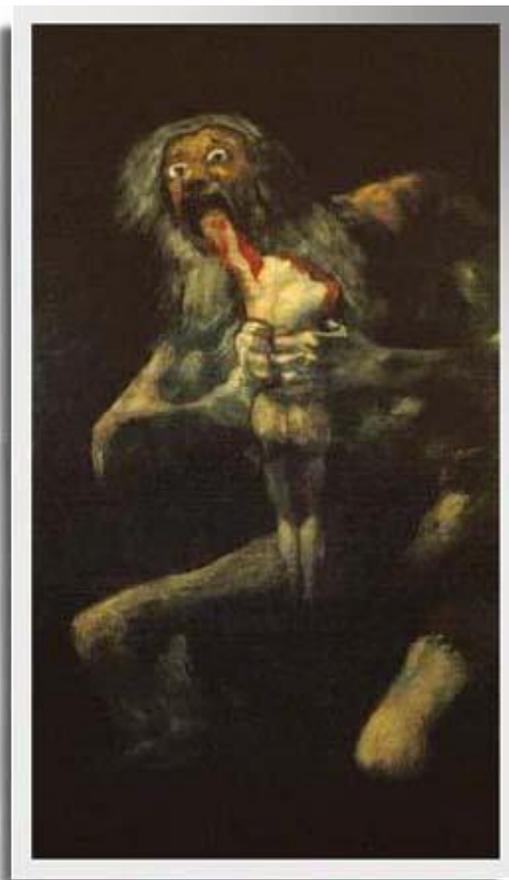
2.5.- Los tres presentes y el pasado actualizado

Entre el momento en que se escriben estas líneas y en el que son leídas por cualquier lector hay, inexorablemente, un espacio de tiempo. Más allá del distanciamiento temporal entre los dos instantes, esos dos presentes se aúnan en un concepto formado por el contenido del texto. Si el contexto del autor y del receptor distan en demasía el mensaje podrá emanar alterado por la existencia de dos contextos diacrónicos. Además, se puede añadir a esta evidencia un tercer presente si nos

¹⁷⁶ PEREZ BOWIE, José Antonio, *Leer el cine*, op. cit., p. 20.

¹⁷⁷ BERGALA, Alain, *Esthétique du film*, op. cit., p. 12.

hallamos ante un relato de ficción, el de la historia narrada. José Luis Sánchez Noriega explica como este desfase puede acarrear algunas disfunciones que hay que tener en cuenta ya que¹⁷⁸ ‘de modo análogo, el tiempo del receptor puede influir en la fruición de la obra artística. Cuando autor y receptor comparten la misma época habrá una sintonía en el proceso de recepción, pero si pasa un tiempo significativo – cuatro décadas – no será de extrañar que se produzcan interpretaciones diversas y, sobre todo, que pasen desapercibidas referencias a la actualidad o que haya preocupaciones desprovistas de interés que tenían entonces’. Este fenómeno que se da en la práctica totalidad de los procesos de lectura se puede extrapolar a otros dominios creativos. Por ejemplo, en el campo de la pintura podemos admirar en el siglo XXI el cuadro *Saturno devorando a su hijo*, pintado por Goya en 1820 en el que aparece una escena mitológica de la antigua Grecia. La escena mitológica sucede hace algunos milenios, la creación del cuadro más de cien años y hablamos de él en este preciso instante.



Saturno devorando a su hijo, Francisco de Goya, 1820.¹⁷⁹

¹⁷⁸ SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *op. cit.*, 2000, p.98.

¹⁷⁹ www.flickr.com Daniel R. Blume.

Ese punto de encuentro de los tres presentes se da también en la cinematografía, generalmente en la de ficción. El presente del rodaje, el presente del relato y el presente de la recepción convergen en un instante a pesar de sus diferencias. Un botón de muestra de nuestro estudio es el de la película *El Coronel Macià*¹⁸⁰ producida en el año 2006, que narra las vicisitudes del político y militar catalán durante el primer cuarto del siglo XX y que analizamos quince años después de su proyección. Los historiadores podrán analizar con precisión si lo que se ve en la pantalla se adecúa a la realidad del momento, y los críticos y analistas de cine estudiar si las técnicas del cine han evolucionado gracias al progreso tecnológico de la industria. Podemos entonces discutir si existe el pasado en el cine, más allá de que la técnica del flashback pueda servir para dotar a la historia de esa sensación. De hecho, podríamos aprovechar para cuestionar si no es gracias a esta argucia que la falta de pasado queda más que expuesta, debido a la ya comentada especificidad del medio. Volviendo a la inexistencia de pasado en el cine, Mitry lo llega a calificar de presente en el pasado o de pasado actualizado y lo razona diciendo que¹⁸¹ “los acontecimientos que transcurren delante de nuestros ojos se sitúan en el tiempo con respecto a los que hemos visto. Pero no transcurren menos ‘aquí y ahora’. El pasado está ‘actualizado’. Ya no es un recuerdo (como en la literatura) se trata del acto que ‘se está haciendo’... El pasado como tal no existe en el cine. Es el presente ‘en el pasado’, pero siempre presente”. Integraremos a nuestro sondeo los conceptos del pasado actualizado de la película desde un punto de vista lingüístico, para intentar contemplar el bilingüismo desde un punto de vista evolutivo, histórico.

2.6.- La crítica social en el cine

La posibilidad de que el cine actualice conceptos y temas mediante la simple proyección de una película, ya sea contemporánea o clásica, remueve ideas en la sociedad que pueden provocar un gran calado ideológico y crítico. Franck Fishback¹⁸² afirma que crítica social y cine son una sola y única cosa. Ya que de manera directa o indirecta, toda película participa de la constitución y del funcionamiento de la misma sociedad o, más exactamente, de su imaginario. Añade que el cine es el arte más social

¹⁸⁰ *El Coronel Macià*, Josep Maria Forn, 2006, Films de l’Orient.

¹⁸¹ MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p. 84.

¹⁸² FISCHBACH, Franck, *La critique sociale au cinéma*, Paris, Librairie Philosophique, 2012, p.11-13.

de todos ya que se inscribe en ella, y porque en poco tiempo alcanza a un público muy amplio, cosa que no pueden conseguir otras obras de arte. Además, la producción de una película es un proceso enteramente social y económico. Para justificar con un ejemplo su teoría se apoya en el que es considerado el primer filme de la historia, centrado en un hecho social, la salida de una fábrica, y no un paisaje o una escena íntima. A partir de ahí, dice, la convivencia entre el cine y lo social fue inmediata. De hecho no se puede obviar el nacimiento de los movimientos sociales y su contemporaneidad con la aparición del cine como arte popular. Fishback confiesa sentirse tentado en decir que vamos al cine para reconciliarnos con el mundo y la realidad tal como son y que ya ejercemos suficientemente la crítica social en nuestro día a día. El cine es un buen medio para plantear la existencia de una sociedad multilingüe a pesar de las escasas producciones que lo han puesto de manifiesto de manera, al menos hasta la llegada de la revolución tecnológica.

En el apartado ligado a la sociolingüística ya hemos visto que la lengua forma parte intrínseca de la sociedad, no se la puede extirpar. Ahora podemos hacer lo propio con el cine y la sociedad. E incluso ir más allá y proponer el triángulo equilátero base de nuestro estudio: lengua-sociedad-cine.

3.- El relato cinematográfico

Al explicar un cuento o leer una novela existe la sensación de que hay una persona que asume el papel de intermediario, ya sea mediante su voz o a través de las palabras escritas en las páginas de un libro. Ese narrador que muchas veces pasa desapercibido, en el cine todavía agudiza más su ausencia. Las imágenes en movimiento hipnotizan más rápido si cabe al sumergirse en el relato de una manera cuasi inminente. La epistemología de la literatura y de la cinematografía vuelven a cruzarse para retroalimentarse entre ellas a partir de la teoría comparada.

Gaudreault y Jost,¹⁸³ indican que en la narración del relato escrito la presentación del narrador oral es inmediata en el sentido de que interviene “enseguida”, “en el instante mismo”, pero también en el sentido de que es “sin intermediarios” (inmediata); llega al lector en diferido, puesto que no se remite en el mismo momento de

¹⁸³ GAUDREULT, André, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995, p. 19.

su “emisión”. Al mismo tiempo, el lector toma conocimiento de ello gracias al intermediario de un libro o de un periódico, que es el resultado de un acto de escritura previa: es un medio. Entonces la narración oral se hace *in praesentia*, mientras que la narración escrita se hace *in absentia*. En el cine, a menudo, se utiliza la voz en off para marcar la narración a partir de un personaje que se presenta como relator de la historia o mediante un personaje de la propia historia. En la película *The Big Lebowski*¹⁸⁴ justo al terminar los títulos de crédito introductorios se oye una voz en off que empieza a relatar la historia que vamos a ver, sin duda es un narrador. En otras películas, como por ejemplo *Salvador*,¹⁸⁵ oímos la voz en off del protagonista en algunas escenas, reconocemos a quien pertenece esa voz, es más difícil otorgarle el título de narrador porque no se dirige al espectador, es la de un personaje.

La etimología se revela a menudo como una herramienta eficaz para desvelar el sentido original de una palabra. El verbo relatar significa volver a llevar unos hechos al conocimiento de alguien narrándolos como si se hubieran vivido. La Real Academia Española de la Lengua propone la siguiente definición para relato, ‘conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho. Narración, cuento’¹⁸⁶. Durante nuestras lecturas hemos recopilado algunas otras propuestas más encaminadas hacia el marco teórico que nos ocupa. Destaquemos entre ellas la de Robert Burgoyne ¹⁸⁷ que propone como relato el referir dos o más hechos (o una situación y un hecho) que se hallan lógicamente conectados, suceden a lo largo del tiempo y están unidos por un tema consistente en el interior de una totalidad. O todavía una propuesta más escueta la de Alain Bergala y alii¹⁸⁸ en la que el relato es el enunciado que se ocupa de la historia a explicar. Gaudreault y Jost se apoyan en la definición de relato de Metz, “es de alguna manera un objeto real que el usuario ingenuo reconoce a ciencia cierta y que no confunde jamás con lo que no es (Metz, 1968: 25-35)”¹⁸⁹. El propio Metz enuncia cinco criterios para reconocer un relato:

¹⁸⁴ *The Big Lebowski*, Joel Coen, 1998, Working Title Films.

¹⁸⁵ *Salvador*, Manuel Hueriga, 2006, Future Films, Mediapro.

¹⁸⁶ <https://dle.rae.es/diccionario>.

¹⁸⁷ BURGOYNE, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, op. cit., p. 91.

¹⁸⁸ BERGALA, Alain, *Esthétique du film*, op. cit., p. 100.

¹⁸⁹ GAUDREULT, André, *El relato cinematográfico*, op. cit., p. 25.

- Un relato tiene un inicio y un final: todo relato está clausurado. Si el relato se opone al mundo real es porque forma un todo, al tener principio, mitad y final.
- El relato es una secuencia doblemente temporal: todo relato pone en juego dos temporalidades, la de la cosa narrada y la del acto narrativo en sí.
- Toda narración es un discurso: para Metz la noción de discurso permite oponer el relato al mundo real.
- La percepción del relato idealiza la cosa narrada: a partir del momento en que se trata con un relato se sabe que no es la realidad. Pueden ser historias verdaderas pero no se confunden con la realidad.
- Un relato es un conjunto de acontecimientos: considera el relato en su conjunto como un discurso cerrado, en el que el acontecimiento es la unidad fundamental.

Esta propuesta de Metz da pleno sentido al relato cinematográfico ya que la estructura que propone encaja con el de una película de ficción. Gaudreault y Jost, a partir de las conjeturas de Metz, proponen como definición de relato¹⁹⁰ un discurso cerrado que viene a realizar una secuencia temporal de acontecimientos. Se trata de una definición más abierta que podemos completar con la idea de Alain Bergala que es el enunciado encargado de la historia a explicar añadiendo que en la novela está formado únicamente por la lengua, y en el cine se compone de imágenes, de palabras, de escritos, de ruidos y de música, pero también de movimientos de cámara y de transiciones que forman parte de la construcción y de la comprensión de la historia. Añade que el relato fílmico es un enunciado que se presenta como un discurso, ya que implica a la vez un enunciador y un receptor (el espectador).¹⁹¹ Gaudreault y Jost lo diferencian del escrito arguyendo que considerar el plano como equivalente de un enunciado, es, ya lo hemos visto, autorizarse a analizarlo en los mismos términos que cualquier otro relato. Surgen, no obstante, dificultades, desde el momento en que tratamos de determinar qué enunciados se encuentran en una imagen. Ningún plano dirá jamás: ‘Juan muere’.¹⁹² Estos autores terminan por validar las coincidencias entre el relato cinematográfico y el literario salvando las distancias formales de cada uno, que terminan por ser determinantes para diferenciarse al mismo tiempo.

¹⁹⁰ GAUDREAULT, André, *El relato cinematográfico*, op. cit., p. 26.

¹⁹¹ BERGALA, Alain, *Esthétique du film*, op. cit., p. 100.

¹⁹² GAUDREAULT, André, *Ibid.*, p. 30.

La reflexión no se queda ahí y evoluciona con otra ejemplificación en la que imaginamos a un hombre que se lleva la mano al pecho y cae hacia atrás, quedando inmóvil. Sin duda comprenderemos que acaba de matarle una bala. Pero si se levantara conjeturaríamos que se ha hecho el muerto, o que resucita, o que deja de jugar, según la equivalencia lingüística que se habrá trazado desde el plano inicial. Dicha situación narrativa quiere demostrar que todo plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen hasta recubrirse cuando el contexto nos ayuda (*L'homme qui ment*, Alain Robbe-Grillet, 1968). Según Jost, las trampas de estas descripciones lingüísticas de lo visual derivan del hecho que “la imagen enseña, pero no dice”.¹⁹³ Continúan preguntándose en estas condiciones, cómo significa el plano cinematográfico, cómo relata. Según Metz, lo prioritario es comprender cómo la imagen en movimiento significa y quiere demostrar que ningún plano es equivalente a una simple palabra con el fin de oponerlo a la lengua, y que, a la inversa, en toda imagen hay al menos un enunciado: “la imagen de una casa no significa “casa”, sino “He aquí una casa” (Metz, 1968:118)”. Concluyen que ‘para estudiar el significado narrativo de un plano aislado, la película tendría que tener un solo plano. Éste es precisamente el caso de la mayoría de cintas producidas antes de 1903’.¹⁹⁴ Después de esta aproximación al término de relato y relator, utilizaremos el concepto básico y universal de narrador para sondear a los cineastas sobre su opinión de quien se esconde detrás de la narración.

Si el cine en sus inicios se volcó rápidamente hacia la ficción fue a raíz de su éxito popular y la creciente demanda a finales de 1900, ya que es más fácil programar la producción intensiva de películas de ficción, con el personal preparado y el emplazamiento protegido, según Tom Gunning, citado por Alain Bergala ¹⁹⁵ que también explica que el cine narrativo no es todo el cine, pero que hablar de cine en la vida corriente, es hablar de películas de ficción, las que se valoran culturalmente, que forman parte de la práctica social regular y de la actualidad cinematográfica y en lo que está mayoritariamente fundada la industria del séptimo arte. Aunque el documental se incluya en la forma narrativa, la forma noble (el largometraje) es la de la ficción gracias a los factores que la caracterizan: presupuestos consecuentes, guiones eficaces y

¹⁹³ GAUDREAUULT, André, *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁴ GAUDREAUULT, André, *El relato cinematográfico*, *op. cit.*, 189 p.

¹⁹⁵ BERGALA, Alain, *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 88

memorables, reparto de actores prestigiosos, proezas técnicas y visuales. En el caso de nuestra investigación, el concepto de ficción lo valoramos más desde el punto de vista de la invención, del proceso creativo a partir de los referentes de cada cineasta. Es decir, de la creación ficticia que se inspira de la realidad, concretamente la lingüística.

Guadreault y Jost afirman¹⁹⁶ que ‘la dicotomía “documental/ficción” nunca ha funcionado mejor que en el campo del cine, donde incluso es frecuente realizar una separación mecánica entre las películas pertenecientes al primer género y las pertenecientes al otro’. Desvelan qué abarca para ellos el adjetivo ‘documentalizador’. En primer lugar afirman que toda película participa de ambos géneros aparentemente contradictorios:

Toda película” [debe ser] una película de ficción (Metz, 1975:31), y, por otra parte, que toda película de ficción [deba poder] (...) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental (Odin, 1984:263).

Prosiguen diciendo que lo que permite que un género se imponga al otro es la lectura del espectador. Nosotros sondearemos a los creadores para conocer su punto de vista sobre la actitud documentalizante de sus películas sin tener que definir el concepto ya que consideramos que lleva toda la carga necesaria en él mismo.

Alain Boillat¹⁹⁷ subraya algo tan evidente que lo obviamos: cine y ficción parecen tan íntimamente ligados que no se considera a una película de no ficción como tal. Hoy 'ver una película' es naturalmente entrar en un universo de ficción. Edgar Morin¹⁹⁸ aporta una visión más social al afirmar que el cine de ficción tiene más potencial que los dos otros géneros de los que procede. Según él, al principio, el cine crea sus formas desde la vertiente documental o desde la fantástica; de un lado los hermanos Lumière y del otro Mèlies. El cine de ficción nace después, como una especie de dialecto entre ambas. De esta manera se manifiestan los estereotipos y arquetipos de una sociedad. La banda sonora apareció después, pero no por ello estos estereotipos sociales no dejaron de manifestarse, incluso podríamos aventurarnos a decir que con los diálogos se agudizaron.

¹⁹⁶ GAUDREULT, André, *El relato cinematográfico*, op. cit., p. 42.

¹⁹⁷ BOILLAT, Alain, *La fiction au cinéma*, op. cit., p. 14.

¹⁹⁸ MORIN, Edgar, *Le Cinéma. Un art de la complexité*, op. cit., p. 53.

Para concluir este apartado terminaremos con la reflexión de Alain Bergala y sus colaboradores en la que precisan que por narratividad se entiende a la vez el hecho de conducir un relato y el de producir una ficción. Los dos no se superponen automáticamente: puedo explicar algo verdadero (una anécdota, un acontecimiento), y puedo explicar algo imaginario. En el primer caso soy historiador (Veyne, 1971), en el segundo, cuentista.¹⁹⁹

4.- El proceso creativo

Según Alain Bergala²⁰⁰, existe un momento preciso de la fase creativa, justo antes de la decisión definitiva que marcará a cualquier obra, en la que el autor se decanta por una opción entre las que se le ofrecen. El análisis de creación debería permitirnos remontar al instante en el que creador imagina el abanico de posibilidades y actúa. El análisis fílmico permite comprender una película, el análisis creativo cómo se gestó. Evidentemente para llegar hasta ese punto y realizar un estudio de este calibre que sea eficaz el propio autor debería compartir esa información y para que la memoria no le fallara que anotase todas y cada una de las opciones creativas que ha sopesado. Parece difícil de concebir, pero si el creador fuese escrupuloso conservando los detalles de las opciones que estudió antes de su elección final, el análisis podría tener lugar y, quizás, dotarse de cierta eficacia. Bergala transcribe una cita de un ensayo de Georges Bataille sobre Manet al respecto del proceso creativo:

Nous imaginons mal le tableau que nous admirons, suspendu comme il le fut entre l'incertitude que d'abord il était pour le peintre et la certitude qu'il est pour nous... Combien, si nous ne replaçons sous le jour douteux de la naissance ces toiles si diverses, nous nous tromperions sur elles!

¹⁹⁹ BERGALA, Alain, *Esthétique du film, op. cit.*, p. 88.

²⁰⁰ BERGALA, Alain, *L'hypothèse-cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002; chap. VII «Pour une analyse de création», p. 85, 87-88 et 99.

Sin embargo, hay un aspecto que trasciende a la creatividad. Se trata de la edad del creador. Como nos explica Jean-Claude Biette, no es por la relación entre la edad del creador y el grado de madurez de la obra, sino considerándola como un punto en el mapa en el que se dibuja una vida entera formando el fragmento de una época. Ese presente retenido en la obra (tan olvidado en la evaluación contemporánea) toma un día el color de la juventud, de la madurez o de la vejez que le dan un poco de su tonalidad. Cuando el observador descubre la obra, a una edad fortuita de la vida, el efecto de realidad que produce es tal que borra cualquier distancia temporal exterior.²⁰¹ Nos parece interesante esta teoría sin embargo aplicar y comprender esta distancia entre el espectador y la obra bilingüe parece difícilmente cuantificable. La edad creativa de los cineastas sí que será un dato que solicitaremos para verificar la transversalidad generacional del multilingüismo cinematográfico.

El cine conlleva una particularidad creativa en la que el guionista y el director de la película, en numerosas ocasiones, no son la misma persona. Esta distinción, por más conexión artística que exista entre ambos creadores, cabe tenerla en cuenta en el proceso que va desde la escritura de la primera palabra del guion hasta el *final cut* firmado por el director. Son dos procesos creativos diferentes, con expectativas distintas, exigencias desiguales y espíritus conformistas, quizás, divergentes.

Un pintor al afrontar un lienzo nívoo asume su decisión en un trazo; en el cine, el fruto creativo en forma de fotograma, viene dado por el trabajo coral de varios artistas: el guionista, el director, el actor, el maquillador, el peluquero, el director de fotografía, el cámara, el director artístico, etc. La lista de títulos de crédito de una película puede servir de muestra. La mayoría de esas personas habrá atravesado la etapa del proceso creativo, en algunas ocasiones con la influencia inicial del director y, en otras, con su beneplácito final. El director de la película se erigirá como el responsable a través de sus decisiones directas así como en la delegación de las tareas que considere oportuno. Muchos de sus colaboradores no llegarán a cruzarse físicamente debido a los diferentes procesos creativos de la película: el montador de sonido y el director de casting tal vez ni se conozcan. En cualquier caso, sea quien sea el responsable final, cada creativo

²⁰¹ BIETTE, Jean-Claude, *Qu'est-ce qu'un cinéaste?*, Paris, P.O.L. éditeur, 2000, p. 135.

experimentará a su manera el proceso creador. Según expone Alain Bergala²⁰² el proceso creativo en el cine sigue tres operaciones mentales simples: elegir, disponer, atacar. Elegir las opciones posibles que están al alcance, ya sea en la fase de escritura, de rodaje, de montaje, de mezcla. Disponer las opciones escogidas para analizar si se adecúan a lo imaginado y si serán eficaces. Atacar: decidir el ángulo o punto de ataque sobre las cosas que se han escogido y dispuesto. El plano es siempre una mezcla entre el programa de la escena (anterior a la puesta en escena efectiva), algunos principios generales determinados desde el principio para el conjunto de la película, y las decisiones tomadas plano a plano, escena a escena, secuencia a secuencia. Estas decisiones revelan simultáneamente esta parte de instinto que se parece a aquella del trazo del pintor y del encuentro con lo real. Con respecto al mundo de la pintura lo compara con una cita de Leonardo da Vinci:²⁰³

Léonard de Vinci disait que la peinture – pourtant le plus concret des arts, fait de pigments que l'on dépose d'un geste de la main, donc avec son corps, sur une toile tout à fait matérielle – est «cosa mentale», chose mentale. La création, au cinéma comme d'ailleurs, est d'abord «cosa mentale» avant de devenir opérations concrètes, de se confronter au réel, même si le réel, au cinéma plus que dans tout autre art, a toujours son mot à dire.

En *Esthétique du film*,²⁰⁴ Bergala y sus colaboradores comparan al cineasta de ficción con el novelista y no con el pintor. Dicen que las maneras y el estilo son más identificables en el escritor y las relaciones con los posibles narradores. Intentando no caer en el mito de la película como obra colectiva, es evidente que ésta es un producto conjunto de la diversificación de competencias. Si bien excluye al cine clásico americano:

Dans le cinéma américain classique, le scénario est choisi par les producteurs, le réalisateur n'intervient généralement que pour le tournage, et le montage final doit se conformer aux décisions du producteur, même si

²⁰² BERGALA, Alain, *L'hypothèse-cinéma*, op. cit., p. 85, 87-88 et 99.

²⁰³ BERGALA, Alain, *L'hypothèse-cinéma*, op. cit., p. 85, 87-88 et 99.

²⁰⁴ BERGALA, Alain, *Esthétique du film*, op. cit., p. 115-116.

les réalisateurs les plus aguerris avaient leur technique pour limiter dès le tournage les possibilités du montage.

Según esta cita, la creación final en un largometraje no siempre ha estado a merced del director. Actualmente las influencias externas siguen estando presentes aunque no se manifiestan como ocurría en el cine de antaño.

4.1.- La censura, el autor como filtro

Tener una buena idea para una película es algo probable, trasladar esa idea en un guion sólido de 90 páginas ya es más complejo, y materializar el conjunto en una película de 90 minutos solo ocurre en ocasiones muy concretas. Desde la idea inicial hasta el día del estreno los procesos creativos se van adaptando en función de las imposiciones de la propia industria y de las contingencias imprevisibles. Esa supuesta pureza creativa original del autor en ocasiones se ve alterada por agentes externos que la corrompen en beneficio de otras variables que no se pueden catalogar precisamente de artísticas. Ciertamente, es inevitable que el cine como industria y como producto cultural de masas no pueda tener una influencia decisiva sobre la producción de una película. Vamos, en este punto, a mostrar como las censuras externas al creador tienden a alterar su proceso creativo, ya sea desde su entorno o desde su propio subconsciente. Creemos que se trata de un aspecto que puede influenciar en la parte creativa de la película y también en el aspecto que nos concierne como es la cohabitación de más de una lengua en la versión original. Tal y como está estructurada la industria cinematográfica española, los cineastas tienden a elaborar sus producciones para encontrar un encaje con la normativa de la financiación pública, las leyes de difusión y las normas impuestas por el gremio de distribuidores y programadores. Esta amalgama reguladora la consideramos como la matriz creativa limitadora del propio autor, quién verá contaminada su inspiración, pura, por un contexto condicionado. Uno de nuestros objetivos será el de averiguar durante el sondeo si incluir el plurilingüismo en la película es un acto creativo libre sin ataduras, o bien razonado según las leyes, escritas y no escritas, de la industria cinematográfica. En este apartado intentaremos elucidar la censura estatal implantada en España a lo largo del siglo XX y explicitar cómo ha operado y opera a nivel general la censura que un estado aplica a la producción cultural y cinematográfica. Manuel Trenzado Romero define en líneas generales que los

mecanismos de la censura cinematográfica²⁰⁵ obedecen a una lógica cuya finalidad aparente es la protección del espectador y de la sociedad frente a la influencia psicológica perniciosa del cine. Lo hace mediante diversas estrategias como los consabidos cortes de fragmentos de la película o su prohibición íntegra, alterando el guion, o en la fase de doblaje añadiendo planos o rótulos explicativos, el control de la distribución, etc. Añade Trenzado Romero que la característica común de todos estos mecanismos es la de operar en el ámbito de la generación de discurso públicos. Hoy en día, después de la clasificación de las películas según sus contenidos, son los tribunales de justicia quienes dirimen los conflictos de censura oficial, en sistemas democráticos y liberales. Como indica Trenzado Romero la censura estatal opera a niveles discursivos desde fuera y/o lo hace a nivel represivo externo con prohibiciones, con los consabidos cortes, etc. Se trata pues de la censura estatal, la de la administración pública. Sigue diciendo que “la censura estatal intenta legitimar su existencia con argumentos de interés político o social, como la defensa de la moral pública, de la infancia, etc.” En general, la ley es una demanda social de lo que ya debiera de haberse regulado. El boom social del cine como producto cultural de masas de la primera mitad del siglo XX hizo aflorar numerosos conflictos de orden moral que podían generar en el público lo visto y oído en la pantalla. Para normalizar la situación, se legisló. Tomemos como ejemplo el Código Hays²⁰⁶ que surgió en Estados Unidos por presiones de los movimientos católicos que amenazaban con boicotear los estrenos, lo que obligaba a desplazar la censura desde las instancias judiciales (modelo liberal) a la propia industria del cine. En España, la presión censora de la Iglesia católica se canalizó a través de las instituciones oficiales estatales.²⁰⁷ Desde 1930 hasta 1967 el Código Hays legisló los contenidos de las producciones estadounidenses. Hays era senador y, al mismo tiempo, presidente la mayor asociación de productoras de Hollywood. El vínculo entre la institución pública y

²⁰⁵ TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, op. cit., p. 52.

²⁰⁶ El código Hays fue un código de producción cinematográfico que determinaba, en las producciones estadounidenses, con una serie de reglas restrictivas, qué se podía ver en pantalla y qué no. Creado por la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (MPAA) describía lo que era considerado moralmente aceptable. Fue escrito por uno de los líderes del Partido Republicano de la época, William H. Hays, uno de los principales miembros del MPAA, y se hizo popular bajo su apellido. Aunque establecido en 1930, se aplicó desde 1934 hasta que se abandonó en 1967, para dar lugar al nuevo sistema de Clasificación por edades de la MPAA. Caira, Olivier, *Hollywood face à la censure*, CNRS Editions, Paris, 2005, p. 7.

²⁰⁷ TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, op. cit., p. 58.

la privada salta a la vista. La censura estatal con la connivencia de la corporativa es más llevadera. En nuestro sondeo y salvando las distancias entre un período de censura moral y política y los criterios de financiación pública, solicitaremos a nuestras candidatas y a nuestros candidatos qué influencia tuvo el sistema público de financiación en sus procesos creativos, especialmente a la hora de optar por más de una lengua en la versión original. De esta manera podremos estudiar la penetración del intervencionismo de las políticas culturales públicas en el cine español.

En la actualidad, la sociedad no tolera de manera legal ni ética que el legislador se convierta en parte interesada del conflicto que regula, como hemos visto con el código Hays. Esta separación de intereses, a todas luces lógica hoy en día, parece carecer de moral cuando se la confronta con los conocidos grupos de presión, como los lobbys, conocidos por su poder de influencia sobre instituciones públicas y las personas que las conforman. El paradigma del cine como industria lo encontramos en los Estados Unidos. El código Hays no sigue en vigor, pero como apunta Trenzado Romero su espíritu no ha desaparecido de la escena actual²⁰⁸ ya que ‘la posibilidad de aplicar tales censuras privadas se fundamentaba en última instancia en la situación oligopolista del mercado cinematográfico, por lo que cualquier productor independiente que no se ajustase a los cánones veía cómo era prácticamente imposible acceder a los circuitos de exhibición. En países como Estados Unidos, los mecanismos de autorregulación corporativa han ido evolucionando aunque continúan vigentes’. Es decir, que el corporativismo industrial cinematográfico mueve sus hilos creando un sistema interno autorrepresivo. Trenzado apunta que los mecanismos de autocensura del sector industrial tienen instrumentos de actuación principalmente económicos: negando la financiación a determinadas producciones, estrenos vergonzantes en fechas no apropiadas, intervención coactiva contra el personal creativo de la película. Usa como modelo la figura del *Executive Producer* como filtrador y seleccionador de la materia prima discursiva, canalizador de la autocensura institucional, asimilable al concepto comunicativo de *gatekeeper*.²⁰⁹ En la actualidad la rentabilidad financiera de un proyecto es el argumento principal para apoyarlo. El *gatekeeper* arguye con su cualificación

²⁰⁸ TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, op. cit., p. 80.

²⁰⁹ Les Gatekeepers sont des professionnels de l'information qui sont des intermédiaires de l'espace public. Autrement dit, ils sont chargés de gérer l'accès à une information pour la rendre visible auprès de la population, des institutions et du monde médiatique. McQuail, Denis, *Introducción a la teoría de comunicación de masas*, Paidós, Barcelona, 1985, p. 139.

profesional el factor de la imagen de la audiencia que posee, pues hasta ahora la incertidumbre en el cine imposibilitaba prever el fracaso o el éxito de un proyecto. Actualmente, los algoritmos de las plataformas digitales de contenidos audiovisuales tienen márgenes de error asumibles a la hora de validar producciones de presupuestos. Más de un analista de riesgos habrá podido dormir tranquilo gracias a estos algoritmos, aún presagiando su posible reconversión laboral a corto plazo. Trenzado transcribe una cita de Jowett y Linton (1989, 30-31) en el caso del cine estadounidense:²¹⁰

A pesar de la frase hecha dar a la gente lo que quiere, lo cierto es que los realizadores establecen los parámetros de elección de los tipos de películas que se producirán. Esta gama de elección está condicionada por una concepción de las preferencias de la audiencia que se basa, ante todo, en creencias que generalmente carecen de apoyo empírico y que probablemente no pueden ser totalmente refutadas o comprobadas.

Termina diciendo que ‘la autocensura corporativa se justifica a sí misma por criterios comerciales de rentabilidad en el mercado no siempre demostrables’. Como en el punto anterior, indagaremos sobre cómo ven los cineastas la postura del gremio patronal ante la producción y difusión de películas con cohabitación de lenguas cooficiales.

El diccionario de la Real Academia Española de la lengua propone una definición de autocensura dentro del ámbito de la psicología: ‘conjunto de factores que regulan determinados hechos psíquicos permitiendo que algunos emerjan a la consciencia y otros se repriman.’²¹¹ Al aludir a hechos psíquicos podemos relacionar este mecanismo, la autocensura, con el ser humano. No se trata de una regulación que se realice en instituciones ni corporaciones, aunque éstas tengan su parte de responsabilidad. Trenzado se basa en Christian Metz, que la denomina censura ideológica o moral:²¹² ‘...de la interiorización abusiva de las instituciones por parte de los cineastas que, una vez para todas, no intentan más (o no han intentado nunca) sustraerse al restringido círculo de lo decible recomendado para la pantalla.’ Trenzado

²¹⁰ TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, op. cit., p. 81.

²¹¹ www.dle.ra.es.

²¹² TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, op. cit., p. 82.

sostiene que se trata de un nivel de autocensura referido a las disposiciones psicológicas de los individuos de la enunciación discursiva cinematográfica. Añade que ‘en ocasión ocurre que estos frenos internos han sido interiorizados hasta tal punto que, como dice Sorlin, los cineastas no los reconocen y los propios historiadores, al no encontrar textos que los enumeren, están en peligro de olvidarlos’. Es decir, el propio sujeto, el creador, el cineasta, interioriza reglas de autolimitación discursiva. Terminaremos este apartado con un fragmento de la obra de Trenzado en la que cita de nuevo a Christian Metz, evocando el poder de las tres censuras superpuestas:²¹³

Las tres censuras –estatal, institucional, individual- pueden llegar a superponerse inextricablemente, pese a que atañen a esferas diferentes. Metz señala que las distintas censuras intervienen según una progresión “natural” de gran eficacia restrictiva: “la censura propiamente dicha [estatal] mutila la difusión; la censura económica [autocensura institucional] la producción, y la ideológica [autocensura individual], la invención.

Preguntaremos directamente a los equipos cineastas de las producciones en qué manera el entorno regulador de la industria influye en el proceso creativo de cohabitación lingüística, si creen que sus películas bilingües han sido influenciadas por el sistema.

4.2.- La oralidad fingida, el autor como demiurgo

El guionista ha triunfado si durante toda la película no se cuestiona ni una sola línea de diálogo de todo el largometraje, que todas las réplicas parezcan naturales y apenas una palabra destaque por chocante o improcedente. Crear, inventar una frase dicha por un personaje, es un proceso legendario que hoy en día forma parte de la cotidianidad creativa de cualquier ser humano que se disponga a escribir un relato de ficción. Se trata de poner en boca de un personaje aquello que lo define, que creemos que diría y que nuestro supuesto lector o espectador también le acordaría. Jenny Brume lo define como oralidad fingida:

²¹³ *Ibid.*, p. 82.

[Es un determinado tipo de oralidad] que crea la ficción o la ilusión de un habla auténtica que, en general, caracteriza la manera de hablar de una figura o protagonista imaginado, o sea, el habla «inventada» por alguien (novelista, guionista, dramaturgo, varios autores o adaptadores, etc.).²¹⁴

Una vez que han culminado los mecanismos creativos y de autocensura del autor, el guionista en nuestro caso, los diálogos toman forma según diferentes factores marcados por la historia, el personaje, las interacciones y, como no, por el propio escritor. Brumme destaca que el creador selecciona determinados rasgos típicos de la oralidad en acorde con el lenguaje de la inmediatez comunicativa, aunque puedan ser estereotipados, sin obviar la complejidad del aspecto cultural. Poner en boca palabras a un personaje es un proceso que solicita al autor un ejercicio exigente y de precisión meridiana. Sánchez Noriega enumera los componentes que permitirán al diálogo caracterizar a los personajes como su idiolecto (concepto que ya hemos evocado en el apartado ‘Lengua y sociedad), la pertenencia a un territorio, la clase social, su estado de ánimo, carácter o actitud.²¹⁵ Solicitaremos en nuestro sondeo estas particularidades ya que son lo suficientemente precisas y fáciles de recordar. A pesar de dichos factores que permitirán estilizar al personaje, añade:²¹⁶

Por más que el narrador se oculte tras las palabras de los personajes y limite al máximo sus intervenciones, o las realice con la mayor de las asepsias, el diálogo escrito no deja de ser una construcción en la que el narrador maneja a su antojo, como auténtico demiurgo, los elementos de la ficción.

El autor modula, debe modular, la creación de su personaje en pos de la historia, de su historia. Podrá apoyarse en las convenciones y especificidades del cine, en la estilización. Jakobson alude a Dostoievski que escribía que en el mundo del arte las exageraciones son inevitables y que para mostrar el objeto es necesario deformar su apariencia precedente, colorearlo. También se refiere a como analizamos el lenguaje

²¹⁴ BRUMME, Jenny, *La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2008, p. 9.

²¹⁵ SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *op. cit.*, p.123.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

corriente, que conoce numerosos eufemismos, fórmulas educadas, sentencias con palabras disimuladas, alusiones, giros convencionales. Cuando le pedimos al discurso que sea franco, natural, expresivo, rechazamos aquellos accesorios que son admitidos en un salón, llamamos a los objetos por su propio nombre, y estas apelaciones tienen una nueva resonancia; en este caso decimos ‘c’est le mot’.²¹⁷

Según Margarida Bassols²¹⁸ el lenguaje coloquial de los medios de comunicación combina rasgos de la lengua estandar oral y el oral real espontáneo. Como espectadores, en ocasiones, hemos detectado y lamentado una réplica en boca de un personaje que no casaba con lo que hasta el momento la historia nos había propuesto. Se apreciaba un decalaje entre las palabras escogidas por el autor y el personaje. Esta apreciación se debe a la cultura de las convenciones que cada espectador autoriza al arte cinematográfico.

Mitry denuncia estas interferencias en sus postulados sobre el diálogo en las películas, diciendo que deben mostrar sensación de haber vivido lo que se dice y deben quedar bien separadas las palabras que dice el personaje de las del actor o, más aún, del guionista. Arguye que no hay nada más molesto en el cine que “las palabras de autor” que se ponen en boca de los personajes que, evidentemente, no serían capaces ni de imaginarlas en las circunstancias escénicas en las que aparecen. El diálogo fílmico no debe mostrarse desaliñado o incoloro sino espontáneo. Debe brotar de la boca de los personajes y no de la memoria de los actores.²¹⁹ En esta ocasión, el hecho de juzgar una réplica como inadecuada no nos incumbe tanto como la lengua escogida para que el personaje se exprese. Dado que se trata de una sensación evocada por el espectador y que el propio creativo no puede ser parte y juez a la vez, no ha lugar sondear a los cineastas sobre si una lengua es adecuada o no para tal personaje. Al hilo de lo que expone Mitry, sondearemos a las personas creativas si se han basado en su propio bilingüismo para trasladarlo a sus personajes con todas su naturalidad. Continúa distinguiendo entre el diálogo de escena y el diálogo de comportamiento. Éste último desgrana la manera de hablar de la gente, a veces para no decir nada, pero representa la vida a fin de cuentas y el cine debe grabar palabras y gestos. El diálogo de escena,

²¹⁷ JAKOBSON, Roman, *Lingüística i poética i altres assaigs*, op. cit., p. 83.

²¹⁸ BASSOLS, Margarida, *El col·loquial dels mitjans de comunicació*, Barcelona, Eumo Editorial, 2009, p. 272.

²¹⁹ MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p. 325.

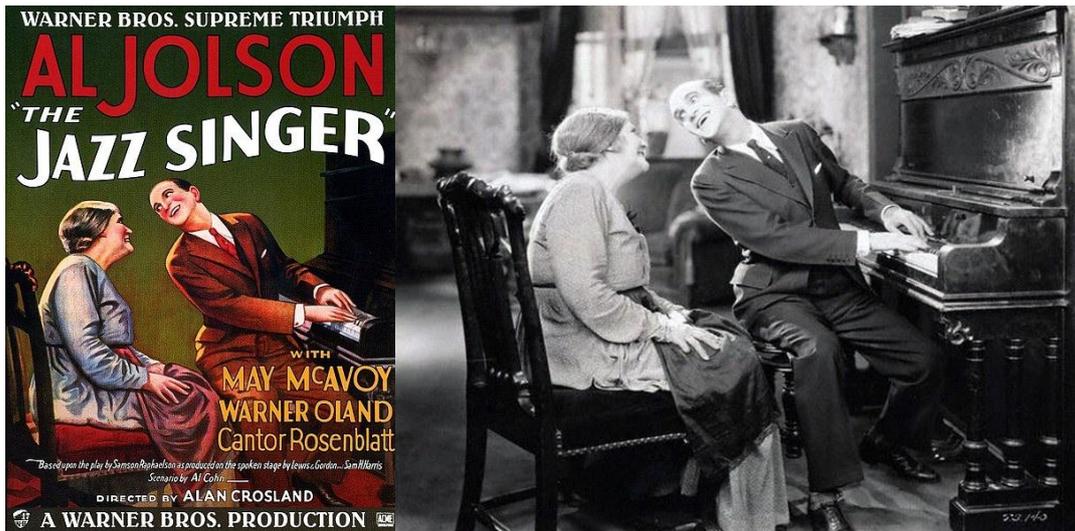
contrariamente, nos informa sobre los pensamientos, sentimientos, intenciones de los héroes. Se trata del diálogo teatral, perfectamente legítimo en el cine. Enric Gomà indica que el guionista es el escritor del estilo sin estilo, que debe crear diálogos creíbles en el marco de la historia que dramatiza, basándose en el patrón de la oralidad fingida que es para ellos la oralidad real. El guionista refleja, tan bien como puede la lengua oral y la estiliza para poder hacer un producto audiovisual. Pero no tiene el más mínimo sentido de difusión de la lengua. Un guionista no es un normalizador, se le escoge sobre todo por sus habilidades dramáticas, sus habilidades lingüísticas quedan en segundo término. Ya que la lengua se desea neutra, vehicular, transparente, se trabaja con una lengua primaria pero al mismo tiempo muy real, muy natural.²²⁰

5.- La banda sonora

Los pioneros del cine pronto se percataron de los beneficios del binomio simbiótico de la imagen y la música. La presencia de un pianista en directo permitía disimular el ruido del proyector, acompañar sincrónicamente a las imágenes dramatizadas de la pantalla e incluso aprovechar la costumbre del espectador al acompañamiento musical de manifestaciones sociales de diferente índole como las religiosas, la ópera o el teatro. Oír y ver. Mirar y escuchar. De los cinco sentidos, la vista y el oído son los predominantes, los que nos permiten percibir, entre otras cosas, la belleza, el peligro; los que nos hacen sentir emociones más complejas. El cine en su especificidad primera es el arte que permite aunar ambos sentidos en el momento en que se encuentran el espectador y la obra. Con la implantación del cine sonoro, a partir del largometraje *El cantor de jazz*²²¹ como primera película comercial con sonido sincronizado, las posibilidades del género como manifestación artística y medio de comunicación se amplificaban exponencialmente, a pesar de sus detractores.

²²⁰ FERNÁNDEZ, Lúdia, *Jornades entorn el català oral de ficció: guionatge i traducció audiovisual*, Barcelona, Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en ciències de Catalunya, n° 129, Enero 2008.

²²¹ *The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927, Warner Bros. Pictures.



La sincronización de imagen y sonido dio paso a una nueva etapa ²²²

La banda sonora vino para quedarse y el cine mudo pasó a formar parte de la Historia técnica y artística de la cinematografía. En ocasiones se resucita al cine mudo para dotar de originalidad a una película; para eso, para volver al origen. Como por ejemplo hizo Agnès Varda en su película *Cléo de 5 à 7*,²²³ en la que incluyó el cortometraje *Les Fiancés du pont Mac Donald* con estética de cine mudo en 1961. El núcleo de este trabajo se enmarca en esta parte de la cinematografía, aunque tenemos que delimitar bien que lo que estudiamos es el contenido, principalmente cómo se dice (en qué lengua), y el continente, la parte más técnica de la banda sonora es secundaria. No por ello vamos a obviar la esencia ni la filosofía de este apartado, por consiguiente, consideramos necesario proponer un acercamiento teórico. El lenguaje cinematográfico comporta cinco canales divididos en las imágenes fotográficas en movimiento, el sonido grabado, los ruidos grabados, la música y la escritura, manifestada esta última generalmente por los créditos, los títulos, o los textos escritos que se aprecian en el plano. En la banda sonora de una película se incluyen los diálogos, los ruidos y la música, diegética o extradiégetica. Técnicamente, cada una de ellas dispone de una pista diferenciada de las otras, lo que las convierte en fácilmente manipulables de manera individual en la fase de posproducción. Asimismo, la grabación de la imagen puede también ser independiente del sonido con el que se sincronizará posteriormente en la

²²² Poster de la película *The Jazz Singer* (1927), Warner Bros. Y fotograma de la misma película con Jack Robin (Al Jolson) cantando 'Blue Skies' a su madre (Eugenie Besserer). Goldmic90, www.wikipedia.org, Creatives Commons.

²²³ *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962, Rome-Paris Film.

sala de montaje gracias al chasquido de la claqueta. Esa sincronización ensamblará al sonido y a la imagen en un solo concepto pero se pueden establecer ciertas diferencias entre ambos que deben ser tenidas en cuenta. El oído tiene una particularidad capital con respecto a la visión, como escribe Thomas Elsaesser, es a través del sonido como establecemos nuestro primer contacto con el mundo exterior y que ya experimentamos en la fase prenatal: el miedo, la dependencia, la indefensión, o la inmersión y la protección.²²⁴ Existe una interesante teoría de Luce Irigaray que pone en relación a la cultura patriarcal con el sentido de la visión por tener mayores intereses creados, y a la matriarcal con la audición por los momentos en que la madre se dirige al feto, en una premonitoria voz en off cinematográfica.²²⁵ Otra de las diferencias entre imagen y sonido es la que aborda Stam a partir de la disimilitud dimensional, ya que contrariamente a un objeto filmado que pierde una dimensión, el sonido grabado actúa del mismo modo provocando las consecuentes vibraciones de aire, mantiene sus dimensiones.²²⁶ Michel Chion lo arguye con una sentencia indiscutible²²⁷:

La imagen está encadenada al espacio, el sonido no.

En el sonido, Rick Altam y Tom Levin, también apuntaron que tanto en el original como en la copia percibimos los sonidos como tridimensionales.²²⁸ Robert Burgoyne evoca en uno de sus trabajos al propio Michel Chion, que califica como el gran explorador del sonido fílmico con sus tres obras: *La Voz aux Cinéma*, *Le Son au Cinéma* y *La Toile Trouée*. Para Chion los rastros de la voz sincrónica del cine pueden seguirse en el pasado en el teatro, la música del cine como vestigio de la ópera y la voz en off como la de los espectáculos de marionetas o de la linterna mágica.²²⁹ Para Chion la teoría y la práctica cinematográfica se caracterizan por su vococentrismo: la tendencia de cineastas y críticos que privilegian la voz sobre la música o los ruidos, especialmente en el cine clásico, en el que la voz humana ha de ser audible y comprensible, subordinando así a otros sonidos (música y ruidos) a la imagen y al diálogo²³⁰. Otro

²²⁴ ELSAESSER, Thomas y alii, *Introducción a la teoría del cine*, op. cit., p. 172.

²²⁵ STAM, Robert, *Teorías del cine*, op. cit., p. 253.

²²⁶ *Ibid.*, p. 249.

²²⁷ CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 80.

²²⁸ BURGOYNE, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, op. cit., p.81.

²²⁹ *Ibid.*, p. 83.

²³⁰ BURGOYNE, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, op. cit., p. 83.

concepto relativo al sonido que Michel Chion recupera de Pierre Schaeffer (1966) es el término *acusmático* para referirse a esos sonidos que uno oye sin ver su fuente. Una situación que Schaeffer considera típica de un ambiente saturado de medios de comunicación, donde constantemente oímos los sonidos de la radio, el teléfono, los discos, sin ver las fuentes literales de los sonidos. [...] La voz de la madre para el niño todavía en el interior del útero es extrañamente acusmática. [...] Dentro de la historia de la religión, el término tenía otro sentido, haciendo referencia a la voz que pertenecía a la Entidad divina que los meros mortales tenían prohibido ver.²³¹ Chion añade que ‘la voz acusmática provoca un cierto temor por cuatro de sus capacidades: estar en todas partes (ubicuidad), verlo todo (panopticismo), saberlo todo (omnisciencia) y hacerlo todo (omnipotencia)’.²³² Stanley Cavell en *La projection du monde*²³³ habla de una diferencia básica entre transcripción auditiva y visual, de la costumbre de oír cosas que son invisibles, que no están presentes. Sería un verdadero problema si no tuviéramos dicho hábito, tan natural. Y para ver, necesitamos tenerlo presente, delante. Por ello afirma que los sonidos son avisos, o llamadas. Dentro de la banda sonora se puede otorgar al diálogo la principal responsabilidad de la carga dramática de la historia, por su componente de transmisión de datos. Lo que lo dota de mayor expresividad que el de una novela por la simultánea visión de los personajes y del espacio. Sánchez Noriega establece los siguientes parámetros a destacar del diálogo como aspecto de la banda sonora:²³⁴

- a) Elección de la voz y del actor, que posee un tono, volumen, ritmo, acento y prosodia concretos y que no aparecen descritos aproximadamente, como en el diálogo literario.
- b) Posibilidad de establecer planos sonoros y de combinar los diálogos con otros sonidos.
- c) Simultaneidad de las palabras del personaje con sus gestos y con los gestos de quienes le escuchan (diálogos visuales, respuestas gestuales a las palabras, etc.).
- d) Escala de los planos que establece una distancia capaz de dar distinto valor al diálogo.

²³¹ *Ibid.*, p. 83.

²³² BURGOYNE, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, op. cit., p. 83.

²³³ CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, Paris, Editions Belin, 1999, p. 45.

²³⁴ SANCHEZ NORIEGA, José Luis, op. cit., p.123.

e) Posibilidad de la voz fuera de campo o no presentación en imagen de la fuente sonora.

f) Simultaneidad de las palabras con las acciones y de diálogos correspondientes a más de un personaje.

g) Ubicación de los personajes en distintos espacios que proporcionan determinado valor dramático a lo dicho.

En el caso del análisis de las lenguas usadas por los personajes, podemos profundizar en el estudio del punto a) y del punto g) que acabamos de listar. En el primer caso a través del casting de la película, por si nos hallamos ante una actriz o un actor conocidos por el público por su bilingüismo o, contrariamente, por hablar en una lengua ajena. En el segundo punto por el lugar en el que se usa, si es un espacio privado o público. O también según si es un territorio de cooficialidad lingüística, o no. Para concluir este espacio dedicado al sonido fílmico proponemos dos variantes que expanden el abanico de posibilidades conceptuales de la banda sonora cinematográfica. La primera de Robert Stam en la que afirma que las pistas no verbales como los ruidos y la música también podrían incluir elementos no lingüísticos.²³⁵ La segunda de Mary Ann Doane, que expande los espacios auditivos de la situación cinemática a tres: el de la diégesis, el de la pantalla y el de la sala o auditorio de la proyección.

6.- El doblaje y los subtítulos

Parece lógico pensar que el doblaje de una película tiene como objetivo el de ampliar aritméticamente el número de potenciales espectadores, debido a que no todo el público domina la lengua de la versión original. Esta obviedad que no admite discusión esconde dos fines políticos igual de irrefutables. El primero, el de la identidad lingüística y el segundo el del control de los contenidos de la película a través de la censura estatal, pues las ideas extranjeras pueden ser contraproducentes a los intereses nacionales. Las ideas extranjeras y las internas, como argumenta Barreriro²³⁶ con la consolidada tradición del doblaje audiovisual, que contribuye aún más a invisibilizar las

²³⁵ STAM, Robert, *Teorías del cine*, op. cit., p. 252.

²³⁶ BARREIRO GONZÁLEZ, M^a Soliña, *Films insígnia, polítiques audiovisuals i circulació. Els casos de Pa negre, Handia i O que arde*, Barcelona, QUADERNS DEL CAC, Cinema, dicció audiovisual i diversitat lingüística, n^o 47, octubre 2021 p. 13-24.

lenguas minoritarias. En su día, países como Italia, Francia, Alemania y España decidieron apostar por el doblaje de las películas exhibidas en sus salas como indica Frederic Chaume.²³⁷ Otro debate que plantea el doblaje con respecto a la versión original es la pérdida artística que se produce al intercambiar las voces de los actores escogidos para la producción de la película y por las voces de los actores de doblaje, por más atinada que sea la superposición. En ese sentido, Chaume alude que la traducción audiovisual aúna la información visual y auditiva en un mismo proceso, si bien el canal verbal se subordina al de la imagen. Una de las principales dificultades que acarrea el doblaje es la existencia de acentos o de intervenciones en otras lenguas, especialmente cuando un personaje de la versión original habla en la misma lengua que se pretende doblar. La dirección y el equipo de doblaje deben controlar el más mínimo detalle para que una traducción desafortunada no eche al traste la carga dramática de una escena, el espíritu de un personaje o incluso introducir un sinsentido en la historia que altere la película por completo. Pero hay situaciones insalvables como es el caso de la película *Vicky Cristina Barcelona*²³⁸ de Woody Allen, quién nos confirma a través de su agente que se muestra frustrado y en desacuerdo con los doblajes impuestos por las distribuidoras, ya que en ocasiones las traducciones cambian el sentido de lo que se pretende transmitir. En esta película, en la versión original el personaje que protagoniza Javier Bardem dice (1h15'08'"):

JUAN ANTONIO

María Elena, habla inglés para que te pueda entender.

En la versión española esta réplica queda de la siguiente manera:

JUAN ANTONIO

María Elena, escucha lo que te está diciendo.

Aunque en la versión original todos dominen el inglés, en ocasiones los personajes que interpretan Javier Bardem y Penélope Cruz, utilizan el español en momentos tensos al ser su lengua materna, que solucionan rápidamente entre ellos con

²³⁷ CHAUME, Frederic, *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester (RU) y Kinderhook, NY (EEUU): St. Jerome, 2012.

²³⁸ *Vicky Cristina Barcelona*, Woody Allen, 2008, Mediapro.

un ‘*speak english*’ para que las protagonistas estadounidenses puedan entenderles. En la versión española de la película esta particularidad del ‘*speak english*’ se soluciona con un ‘tranquilízate’, desnaturalizando por completo el bilingüismo original o con una traducción como la que acabamos de citar. Estas irregularidades no afectan al contenido principal de la trama, pero sí que terminan por modificar el espíritu inicial con el que se concibió el plurilingüismo de la película. Existen, de manera general, dos formas de abordar una dirección de doblaje según Jean-François Cornu.²³⁹ La primera consiste en respetar la variedad de las lenguas presentes en la versión original y la segunda eliminarlas totalmente, si es eso posible. El hecho de relacionar la lengua de la versión original de una película con su origen nacional es un mecanismo que el público cinematográfico realiza de manera automática y que posiblemente los creadores tengan presente durante la elección lingüística de los diálogos. Conocer el origen de una película antes de su visionado puede suponer que se la prejuzgue de diferentes maneras, pero que se la prejuzgue a fin de cuentas. Es algo que ya sucedía en los albores del cine. Lo argumenta Jean-François Cornu²⁴⁰ diciendo que desde el cine hablado el espectador atribuye a una película una identidad cultural o una nacionalidad más o menos precisa por el mero hecho de la lengua hablada por los personajes. Esta dimensión ya estaba presente en el cine mudo, a pesar de su universalidad. El espectador del cine mudo sabía que miraba una película americana, italiana o alemana. Incluso leyendo los subtítulos, los elementos visuales y gráficos, le permitían atribuir a la película un origen geográfico o nacional. Con el cine hablado, la voz se convirtió el vehículo principal de la identidad cultural. El propio Michel Chion²⁴¹ enumera diferentes ejemplos de plurilingüismo como, al principio del cine hablado, algunas producciones franco-alemanas sobre la Primera Guerra Mundial cada bando habla su lengua, como en *Quatre de l’infanterie*²⁴² o *Les Croix de Bois*.²⁴³ También en comedias como *Allo Berlin? Ici Paris*,²⁴⁴ o melodramas como *Une femme survint*²⁴⁵ de John Ford. Chion arguye cómo el cine puede usar su especificidad para que el espectador retenga que ciertos personajes pertenecen a identidades culturales distintas a partir de astucias más o menos

²³⁹ CORNU, Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 319.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 372.

²⁴¹ CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 81.

²⁴² *Westfront 1918*, Georg Wilhelm Pabst, 1930, Nero-Film.

²⁴³ *Les Croix de bois*, Raymond Bernard, 1932, Pathé-Natan.

²⁴⁴ *Allo Berlin ? Ici Paris*, Julien Duvivier, 1932, Société des Films Sonores Tobis.

²⁴⁵ *Flesh*, John Ford, 1932, Metro-Goldwyn-Mayer Inc.

artificiosas. Transcribimos aquí el mismo ejemplo según Yannick Mouren en el que en cada nueva escena de *'Lettre du Kremlin'*²⁴⁶ de John Houston, los personajes empiezan a hablar en ruso, con la subtitulación en inglés, luego, al cabo de algunos segundos, el ruso desaparece para dejar su lugar al inglés. Pero, como este procedimiento se repite una y otra vez, el espectador, incluso oyendo el inglés, nunca olvida que se trata de personajes rusos.²⁴⁷ Podemos contrastar este ejemplo con la película estadounidense *K-19: The Widowmaker*²⁴⁸ que rememora las tribulaciones de un submarino nuclear ruso en los años 60 en la que la tripulación habla en inglés en la versión original. Asimismo, Barnier et Le Corff afirman que la lengua aparece como un indicador nacional y/o regional pero también como un indicador social a través de los acentos, ya sean regionales, rurales, acentos inmigrados de primera generación, acentos de barrio o mediante formas lingüísticas portadoras de una identidad transnacional, de culturas híbridas.²⁴⁹ Lo que nos permite vincularlo con el concepto de idiolecto que hemos abordado en el apartado de la sociolingüística, refiriéndose a la particular manera de hablar de cada ser humano. El espectador cinematográfico es dúctil y resiliente. Se adapta rápidamente a las convenciones que ya conoce o acomoda las nuevas que se le presentan con una capacidad de adaptación remarcable. Ejemplos como el que ya hemos comentado con anterioridad de la película *El pianista*, en la que los soldados alemanes usan el alemán en la versión original pero los habitantes polacos hablan inglés. En otras ocasiones el problema queda solucionado en el propio guion al dar la posibilidad a un personaje de hablar diferentes lenguas, como por ejemplo ocurre en numerosas ocasiones en la película *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino²⁵⁰ en la que algunos soldados estadounidenses se infiltran como cineastas italianos mientras pronuncian monosílabos gesticulando típicamente y el oficial alemán que ya ha demostrado que domina inglés y francés, a parte del alemán, también se desenvuelve en italiano ante la sorpresa general (1h53'33").

²⁴⁶ *The Kremlin Letter*, John Houston, 1970, 20th Century Fox.

²⁴⁷ CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 81.

²⁴⁸ *K-19 : The Widowmaker*, Kathryn Bigelow, 2002, National Geographic Society, Intermedia, Regency Enterprises, TriTe.

²⁴⁹ BARNIER, Martin, *Introduction - Le cinéma européen et les langues*, 2013, Journals Open Edition, DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1372>.

²⁵⁰ *Inglorious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009, A Band Apart, Studio Babelsberg, Visiona Romantica.

El doblaje tiene una alternativa, el subtítulo. A día de hoy no parece que se trate de un competidor sino de una preferencia artística o lingüística. Los detractores y los partisanos de una y otra opción esgrimirán sus ventajas y los inconvenientes del otro. El subtítulo permitirá una inmersión pura de la historia a partir de la elección del cineasta con la voz del actor y las palabras del guionista, siempre que se entienda la lengua, pues la lectura de los subtítulos impedirá que se centre la mirada en cómo se interpreta una réplica o que un detalle gestual pase desapercibido. Como ocurre en el doblaje, los subtítulos disponen de su técnica que va desde una traducción precisa y condensada, una sincronización no únicamente con lo que se ve y se oye sino también con el supuesto ritmo de lectura del espectador medio, evitando avanzarse a los acontecimientos, usando un tipo de fuente de letra en particular, sin llenar en demasía la pantalla. Un trabajo de artesanía a fin de cuentas. El subtítulo es, sin embargo, un artificio inevitable para la comprensión de la película. Si se decide la inclusión de un subtítulo puede deberse a diferentes motivos, pero el fin es el mismo, el espectador. En ocasiones se usan para crear un distanciamiento entre la lengua principal de la película, sea la de la versión original o la doblada, y otra lengua que incumba a la historia. A menudo el espectador agradece el oír lenguas ininteligibles para sumergirse en la trama, en el placer de la aventura, sentirse como los protagonistas. El cineasta puede incluso ofrecer al espectador un grado superior de comprensión que el de los personajes o a algunos de ellos. Un ejemplo podría ser en la película *La vida es bella*,²⁵¹ durante la intervención en alemán de un soldado nazi que explica las normas del barracón, el protagonista realiza una traducción cómica simultánea inventada que contrasta con el subtítulo de lo realmente dicho. Otra opción se puede ejemplificar con la inclusión de subtítulos a lo largo de toda la película, como escogería Mel Gibson en el largometraje *Apocalypto*,²⁵² dialogada en maya yucateco. El espectador, mediante esta convención, se adentra todavía más en la aventura a partir de la lectura como observador y lector. La sonoridad y musicalidad de la lengua mesoamericana proporciona una especial sensación de viaje espacio-temporal que un doblaje hubiese truncado. Gibson ya tenía cierta experiencia en este tipo de producciones usando versiones originales altamente realistas como hizo en

²⁵¹ *La vita è bella*, Roberto Begnini, 1997, Cecchi Gori Group / Melampo Cinematografica.

²⁵² *Apocalypto*, Mel Gibson, 2006, Touchstone Pictures / Icon Productions.

*La Pasión de Cristo*²⁵³ rodada íntegramente en latín, hebreo y arameo y con los subtítulos de serie, por así decirlo.



Mirar, escuchar y leer se aúnan en *Apocalypto*.²⁵⁴

La inclusión del subtítulo puede ser, como hemos visto en estos ejemplos, un arma cómica o dramática. Aunque parezca absurdo decirlo la no inclusión del subtítulo puede también serlo, siempre y cuando el espectador desconozca la lengua extranjera (para él) que se reproduzca. Es decir, que si el personaje no comprende lo que se le dice en una lengua desconocida el público sienta la misma ignorancia al no subtítular lo que se oye, contrariamente al ejemplo dado del soldado nazi. Una situación de este tipo la encontramos en la película *Midnight Express*,²⁵⁵ cuando el protagonista es juzgado ante un tribunal turco, y sin traducción simultánea el protagonista y el espectador ignoran si se le acusa, de qué se le acusa y los años de condena. Esos instantes antes de conocer el veredicto por la traducción posterior de su abogado se hacen interminables para el acusado, y para el espectador. Chion ilustra con el ejemplo del largometraje israelí *Kedman*,²⁵⁶ en el que diferentes emigrantes llegan en barco al que será su nuevo estado y al principio hablan todo tipo de lenguas: ruso, yiddish, alemán, el hebreo claro, etc. Forzosamente, no se entienden entre ellos. Para un espectador francés, desafortunadamente (y es inevitable), los subtítulos suavizan y unifican todas las lenguas.²⁵⁷ Este espíritu de torre de Babel en el que los personajes no descifran lo que dicen sus futuros compatriotas, contrasta con la posición del espectador que mediante

²⁵³ *La Pasión de Cristo*, Mel Gibson, 2004, Newmarket Films.

²⁵⁴ Fotograma de *Apocalypto* de www.flickr.com.

²⁵⁵ *Midnight Express*, Alan Parker, 1978, Columbia Pictures / Warner-Columbia Film.

²⁵⁶ *Kedman*, Amos Gitai, 2002, Agav Hafakot / Arte France Cinéma / BIM Distribuzione / MK2 Productions / R&C Produzioni.

²⁵⁷ CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., 478 p.

los subtítulos se sitúa en una posición superior de conocimiento y comprensión de la escena. En este caso, lo que ocurre en la pantalla ante tanta manifestación lingüística dispar sirve perfectamente a la frase de Chion en la que afirma que la lengua de una película y la nacionalidad de sus actores no indican la nacionalidad de la acción.²⁵⁸ Un último ejemplo de gestión de los subtítulos que continúa demostrando la gran variedad de alternativas dramáticas en manos de cineastas y productores. Actualmente las plataformas digitales de oferta audiovisual ponen a disposición de su público las opciones posibles de audio y de subtítulos. El espectador puede escoger, es él el gestor de estas opciones. Aun así los autores de la película o serie disponen de una posición de decisión final pues en caso de presencia de más de una lengua los subtítulos o el doblaje deberán gestionarse de una manera u otra. Un ejemplo reciente puede ser el del largometraje *The Angel*,²⁵⁹ en el que en la versión francesa la presencia de subtítulos es muy frecuente y particular. En ocasiones hay personajes de la misma nacionalidad, principalmente egipcios e israelís, que hablan entre ellos. Empiezan el diálogo en francés como lengua de doblaje, pasan a su lengua materna (árabe o hebreo) con la presencia de subtítulos, y terminan la conversación volviendo a la lengua francesa. No queda claro como espectadores si se trata para dar a entender cuál es la nacionalidad de los personajes, si se trata de una conversación de cambio de código habitual entre diplomáticos o si es una convención de la realización para enfatizar qué hablan en su lengua materna pero se acomoda la comprensión del público evitando la lectura de toda la escena. Cuestionaremos en nuestra investigación, las posibilidades que ofrecen estas opciones de posproducción a los cineastas para la promoción de sus películas allende de las fronteras lingüísticas de cada idioma. Múltiples son pues las opciones del doblaje y del subtítulo. El espectador acepta dichas convenciones, las comprende a medida que se integran en el relato, y si existe una disrupción entre el proceso cognitivo de escuchar y el proceso intelectual de leer, no da la impresión de modificar el estado fílmico del receptor.

Gimeno Ugalde sostiene que las películas políglotas crean una imaginación y unos paisajes multilingües que nos hacen ver y oír la realidad de maneras diferentes de

²⁵⁸ *Ibid.*, 478 p.

²⁵⁹ *The Angel*, Ariel Vromen, 2018, Shamai / TTV Productions / Sumatra Films.

como lo hacen las obras dobladas o monolingües.²⁶⁰ La versión original es la menos imperfecta de las versiones, es tal cual como se concibió desde su inicio. Si el plurilingüismo forma parte de ella, la realidad que quieren transmitir sus creativos quedará amputada en el doblaje. La subtitulación será más respetuosa con el original pero no podrá garantizar el paisaje multilingüe que evoca Gimeno Ugalde.

7.- El cine multilingüe

Las películas multilingües o plurilingües son aquellas en las que uno o varios personajes hablan, como mínimo, dos lenguas distintas, según la definición de Jorge Díaz-Cintas.²⁶¹ También explica que dicho multilingüismo puede usarse con distintas finalidades y efectos diegéticos: demarcando fronteras geográficas y políticas, además de simbolizar atributos sociales, culturales y personales de los diferentes personajes. La diversidad lingüística es un recurso que remarca, como ningún otro, la identidad de los protagonistas y enfatiza su otredad. La historia de la película *Biutiful*²⁶² transcurre en el seno de una gran ciudad como Barcelona en pleno siglo XXI. Durante el desarrollo de la historia el protagonista, hispanohablante, utiliza réplicas en catalán como en un consultorio médico mientras una enfermera procede a la extracción de sangre para un análisis (06'02''):

ENFERMERA

Abra y cierre la mano.

PROTAGONISTA

És nova l'agulla?

ENFERMERA

Sí, sí.

PROTAGONISTA

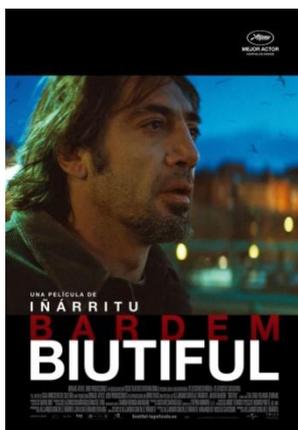
¿Es nueva?

²⁶⁰ GIMENO UGALDE, Esther, *Multilingual Iberia in twenty-first century cinema: Iberian polyglot films and multilingual imagination*, Bristol, International Journal of Iberian Studies, Vol. 32 Numbers 1&2, 2018, pag. 83-97.

²⁶¹ DÍAZ-CINTAS, Jorge, *Multilingüismo, traducción audiovisual y estereotipos: el caso de Vicky Cristina Barcelona*. València, Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea: Traducción, ideología y poder en la ficción audiovisual, 2015, 9, 135-161.

²⁶² *Biutiful*, Alejandro González Iñárritu, 2010, Televisió de Catalunya / Televisión Española / Cha Cha Cha Films / Focus Features International.

También se involucra en negocios ilegales con inmigrantes que utilizan lenguas orientales y subsaharianas. Se pueden leer rótulos e inscripciones en catalán. El multilingüismo forma parte de la quintaesencia del relato. De hecho, el espectador de hoy en día ante la diversidad étnica acepta y comprende la variedad lingüística en pos de una realidad palpable en cada esquina de la gran urbe.



*Biutiful, ejemplo de multilingüismo.*²⁶³

El multilingüismo no es algo raro en el cine actual, y así lo justifica Jean-François Cornu.²⁶⁴

Les films multilingues se sont même multipliés depuis les années 2000. Le multilingüisme est un des principaux éléments narratifs de films aussi divers que 'L'interprète' (The Interpreter, Sydney Pollack, 2005), 'Babel' (Alejandro González Iñárritu, 2006) ou 'Inglorious Basterds' (Quentin Tarantino, 2009).

Los directores, productores y distribuidores cinematográficos tienen la última palabra a la hora de establecer la copia final que el público verá, doblajes y subtítulos incluidos. Sin embargo, en pleno auge de las plataformas audiovisuales de *streaming* la opción de la lengua y el subtítulo queda a merced del espectador, dentro de la oferta

²⁶³ www.flickair.com.

²⁶⁴ CORNU, Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage*, op. cit., p. 318-319.

que se le propone. Estas alternativas ya estaban a su disposición en el obsoleto DVD, si bien con algunos matices según nos apunta Gimeno Ugalde:²⁶⁵

While it is true that bi- and multilingual films are becoming more common, market and cultural dynamics still present barriers to the visibility of linguistic diversity, both within the Iberian Peninsula and outside its borders. Even though 'the flexibility of the DVD format makes it possible to meet the needs of the film's heteroglot potential audience' by allowing viewers to choose from a menu of different linguistic options, when it comes to original version labels, DVD releases still tend to de-emphasize language diversity or make it invisible (O'Sullivan 2011: 180).

No se pueden obviar los gastos que suponen las traducciones y ediciones para doblajes y subtítulos, a pesar de las posibles subvenciones. Los distribuidores tienen sus motivos para ofrecer películas con visionados con diversidad lingüística. Pero ante todo se debería destacar el ya irreversible concepto de la imaginación multilingüe en un mundo globalizado e interconectado de Kramsch evocado por Gimeno Ugalde:²⁶⁶

In other words, multilingual films can promote the ability to envision new modes of seeing and understanding the world – a timely and necessary undertaking in an ever more diverse, globalized and interconnected world.

En el largometraje *The interpreter*,²⁶⁷ en la que el propio contexto, la ONU, y la protagonista, una traductora simultánea, sumergen al espectador en el mundo del multilingüismo con el inglés como lengua de la versión original, el uso del francés y el portugués, o incluso la invención para dicha producción de una lengua ficticia llamada ku.

²⁶⁵ GIMENO UGALDE, Esther, *Multilingual Iberia in twenty-first century cinema: Iberian polyglot films and multilingual imagination*, op. cit., pag. 83-97.

²⁶⁶ GIMENO UGALDE, Esther, *Multilingual Iberia in twenty-first century cinema: Iberian polyglot films and multilingual imagination*, op. cit., pag. 83-97.

²⁶⁷ *The Interpreter*, Sydeny Pollack, 2005, Working Title Films, StudioCanal, Mirage Enterprises.



Fotograma de la película *The interpreter*²⁶⁸

Ante la actual oferta de películas con opciones de subtítulos, doblajes distintos e imaginación multilingüe del público moderno podríamos conservar el espíritu de la variedad lingüística del planeta aplicando solamente la filosofía de Béla Balázs que mientras se entienda la trama, lo decisivo no es el contenido sino la acústica y la impresión sensorial.²⁶⁹ Para terminar este apartado y según lo que arguye Díaz Cintas el uso de varias lenguas en una película también puede venir motivado por tratarse de una coproducción internacional financiada por organismos como el programa MEDIA que apoya a la industria audiovisual europea desde 1991, destacando en la distribución fuera del país de origen de la película en nueve de cada diez largometrajes.²⁷⁰ También parece sensato romper una lanza a favor del papel de los festivales tradicionales como el de Cannes o Venecia, como argumentan Barreiro-Deogracias-Pérez, a los que atribuyen el auténtico origen de las nuevas olas de cine nacional.²⁷¹

8.- Multilingüismo y cine español

Desde la aparición del cine sonoro como fenómeno de masas, el multilingüismo de facto de la sociedad española no se reflejaba en las versiones originales de las producciones nacionales. Ni, por supuesto, en los doblajes posteriores. En el apartado de Políticas Culturales ya tendremos oportunidad de desengranar la legislación y la normativa que se impuso por diferentes casuísticas históricas. Existen excepciones que

²⁶⁸ <https://www.flickr.com/photos/hedonism/115032900> el 10/07/2020.

²⁶⁹ BALÁZS, Béla, *Early Film Theory: 'Visible Man' and 'The Spirit of Film'*, Oxford, Berghahn Books, 2010, 257 p.

²⁷⁰ DÍAZ-CINTAS, Jorge, *Multilingüismo, traducción audiovisual y estereotipos: el caso de Vicky Cristina Barcelona*, op. cit., p. 135-161.

²⁷¹ BARREIRO GONZÁLEZ, M^a Soliña, *Films insígnia, polítiques audiovisuals i circulació. Els casos de Pa negre, Handia i O que arde*, op. cit., p. 13-24.

confirman la regla, y como botón de muestra la que nos brinda Joan Lorente,²⁷² con el íncipit de la película británica *Pandora y el holandés errante*²⁷³ en la que un grupo de pescadores charlan animadamente en catalán mientras faenan en el mar. Se trata de un largometraje filmado en su mayoría en Tossa de Mar, en la Costa Brava catalana en 1951, en plena dictadura franquista (2'17''):

PESCADOR 1

Què creus que hi tenim en aquí ? Una ballena?

PESCADOR 2

Una manada de ballenes. Pere vine a ajudant-se, que hem pescat una ballena.

PESCADOR 3

Ah! Jovent si jo tinguera la vostra edat.

PESCADOR 2

Ja ho sabem ja que vas pescar una bota de vi i no pas peix.

PESCADOR 3

Ahir vaig beure tant que vaig tancar la dona a l'eixida i me'n vaig emportar la truja.



Estatua de Ava Gardner en Tossa de Mar,
vestigio de la película *Pandora y el holandés errante*²⁷⁴

²⁷² LORENTE, Joan, *Cinema català 1975-1986*, Barcelona, Columna Edicions, 1990, p. 101.

²⁷³ *Pandora ant the Flying Dutchman*, Albert Lewin, 1951, Romulus Films.

²⁷⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escultura_de_Ava_Gardner-Tossa_de_Mar.JPG el 10/07/2020.

El propio Lorente desentraña en la misma obra citada pequeños detalles de intervenciones a cuentagotas de la lengua catalana en el cine de mitad del siglo XX como las catalanadas²⁷⁵ del personaje secundario L'Escudella en *Agustina de Aragón*²⁷⁶ o voces corales en catalán en *El tambor del Bruch*²⁷⁷ que gritan antes de ser fusilados por las tropas napoleónicas (1'43''):²⁷⁸ *¡Viva la independència! Visca la independència!* Primero en castellano y seguidamente en catalán. Además de añadir canciones populares de fondo como el *Virolai* (01h02'15'') y *Els tres tambors* (01h10'49''). En la década de los sesenta destaca secuencias en catalán en las que gente de pueblo interviene en argumentos protagonizados por forasteros: *Los felices 60*,²⁷⁹ *Un invierno en Mallorca*²⁸⁰ y *La piel quemada*.²⁸¹ También pone de relieve la película *El Judes*,²⁸² un drama religioso ambientado en la Pasión de Esparraguera, de la que se editó una versión catalana, que según Lorente fue prohibida durante veinte años y que, sin embargo, la web Filmaffinity²⁸³ afirma que llegó a exhibirse durante la dictadura franquista. En la década de los 60 la normativa toleraba el uso del catalán siempre que se basará en obras literarias. Dicha premisa sirvió de catalizador para la producción de algunas adaptaciones. Si bien Lorente destaca la película *La ciutat cremada*²⁸⁴ en el período de transición de la dictadura a la democracia como la pionera de los largometrajes de ficción en catalán como lengua principal. Anecdóticamente podemos destacar en la película *La familia y uno más*²⁸⁵ la aparición de una pancarta en la parte trasera de un autobús transportando a un equipo de baloncesto en la que se puede leer en catalán “Visca Catalunya”. A partir de la llegada de la democracia, se legisló y enmarcó la producción cinematográfica como desarrollaremos en el próximo apartado. Cabría hacer referencia también a la emblemática película *La escopeta nacional*²⁸⁶ de García Berlanga en la que la lengua catalana tiene una presencia remarcable y unas

²⁷⁵ Expresión propia catalana utilizada hablando otra lengua. www.wiktionary.org el 14/05/2020.

²⁷⁶ *Agustina de Aragón*, Juan de Orduña, 1950, Cifesa.

²⁷⁷ *El tambor del Bruch*, Ignacio F. Iquino, 1947, Emisora Films.

²⁷⁸ <https://gloria.tv/post/SGuzCHKZ48rC1Ws8vbHpCVJyr> el 15/08/2022.

²⁷⁹ *Los felices 60*, Jaime Camino, 1964, Tibidabo Films.

²⁸⁰ *Un invierno en Mallorca*, Jaime Camino, 1969, Estela Films.

²⁸¹ *La piel quemada*, Josep Maria Forn, 1967, P.C. Teide.

²⁸² *El Judes*, Ignacio F. Iquino, 1952, IFI Producción.

²⁸³ www.filmaffinity.com el 14/05/2020.

²⁸⁴ *La ciutat cremada*, Antoni Ribas, 1976, Leo Films / Teide P.C.

²⁸⁵ *La familia y uno más*, Fernando Palacios, 1965, Pedro Masó P.C. / CB Films.

²⁸⁶ *La escopeta nacional*, Luis García Berlanga, 1978, Impala.

connotaciones que en el año la producción, 1978, en plena transición, demostraban una cierta apertura cultural e intelectual. Más de cuarenta años después es difícil encontrar una película de producción española, Cataluña a parte, que dé tanto protagonismo al catalán. La afinidad fonética, lexical y etimológica de ambas lenguas podrían ser aliados para la comprensión de los espectadores hispanohablantes. Más allá de estos ejemplos, el origen latino del español, gallego y catalán evita el subtítulo o el doblaje como indica Gimeno Ugalde:²⁸⁷

As a result, some parts in Catalan and (especially) Galician are not subtitled, which suggests the idea that language does not represent a barrier to mutual understanding between certain Iberian languages.

En contrapartida la propia autora que acabamos de referenciar se lamenta de que la amplia oferta del doblaje de las lenguas cooficiales sea contraproducente para la transmisión de la riqueza plurilingüística:

[...] these dubbed Spanish versions perpetuate monolingual ideologies.

Los efectos de una norma o de una costumbre cultural toman tiempo, años en la mayoría de los casos, para surtir efecto. Si las versiones en lenguas cooficiales van avanzando lentamente desde su legitimación y regulación, se debe a que vienen de una época oscura que ha marcado los hábitos de consumo audiovisual de varias generaciones. El cine, que alberga referentes culturales de profunda convicción, se ha erigido como un forjador de la identidad lingüística del espectador. De esta manera lo explica Sergi Pompermanyer, al percatarse de que la lengua catalana en el mundo audiovisual puede tener un sentido épico pero que sin referentes pasados es más que complicado. Explica que de pequeños le gustaban *Los hombres de Harrelson*, *Starky y Hutch* e incluso *Vacaciones en el mar*. Me gustaban series de acción más o menos bien hechas, pero que te permitían evadirte, entrar en un mundo de ficción, de fantasía, de sueño; que te permitían jugar, y lo hacías en la lengua que oías como se decían las cosas. Yo jugaba a policías y ladrones en castellano y decía *¡Arriba las manos!*; no había policías catalanes en las series [...] Te pones a pensar y están estúpido decir *“¡Arriba las manos!”* como *“Amunt les mans!”* o *“Aixequi les mans!”*... Pero parece

²⁸⁷ GIMENO UGALDE, Esther, *Multilingual Iberia in twenty-first century cinema: Iberian polyglot films and multilingual imagination*, op. cit., pag. 83-97.

ser que tenga que ser en castellano. ¿Por qué? Porque no hay referente alguno en nuestra lengua.²⁸⁸ Joaquim Manyós afirma que recientes estudios concluyen que el catalán no es una lengua aceptada cinematográficamente. El problema radica en los decretos y las cuotas impuestas por la Administración y la aceptación de la industria de dichas normativas. Pero también las reticencias vienen del público, principalmente en lo que respecta al doblaje. No por su calidad, que la tiene si no por aspectos como registros demasiado académicos, las mismas voces, falta de credibilidad o la función normalizadora y educadora del doblaje catalán. Además de la falta de costumbre de ver cine en catalán, que es diferente a ver un telefilme en la televisión pública.²⁸⁹ Es la excepción que se ha quedado en el furgón de cola de las manifestaciones culturales y de comunicación de la lengua catalana. En el teatro, la televisión, la prensa escrita, los sitios virtuales, la canción, el público ha conectado de manera más eficaz que con el cine. Martin Barnier e Isabelle Le Corff aluden del trabajo de Carlos Menéndez Otero, que demuestra que la práctica de los doblajes y las subtitulaciones tiene ramificaciones en las voluntades políticas de la obra y de las tensiones de las lenguas regionales y nacionales. Afirma que doblar y subtitular continúa siendo un desafío importante para estas lenguas en la España contemporánea, como en la mayoría de países europeos. Y que la cuestión de las lenguas regionales en el cine es un terreno ampliamente inexplorado a día de hoy, lenguas despreciadas hasta los años sesenta y poco estudiadas después.²⁹⁰ Un último ejemplo, contemporáneo, el de la película vasca *Handía*, en el que Barreiro-Deogracias-Pérez destacan como una producción multilingüe que se suma a la tendencia actual de reflejar la realidad de las sociedades bilingües y multilingües en la ficción. La lengua principal es el vasco, pero se intercalan conversaciones en español como segunda lengua, e incluso en inglés y francés, algo de árabe y portugués. El subtítulo se convierte en un aliado del vasco no en un obstáculo.²⁹¹ Concluiremos este punto con una interesante reflexión de Ledo Andiñon, López Gómez y Pérez Pereiro que citan a la investigadora Antía Pereira (2014), quién confirmó que la adopción del patrón

²⁸⁸ FERNÁNDEZ, Lúdia, *Jornades entorn el català oral de ficció: guionatge i traducció audiovisual*, Barcelona, Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en ciències de Catalunya, n° 129, Enero 2008, p. 20-21.

²⁸⁹ FERNÁNDEZ, Lúdia, *Jornades entorn el català oral de ficció: guionatge i traducció audiovisual*, op. cit., p. 52-53.

²⁹⁰ BARNIER, Martin, *Introduction - Le cinéma européen et les langues*, 2013, Journals Open Edition, DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1372>.

²⁹¹ BARREIRO GONZÁLEZ, M^a Soliña, *Films insígnia, polítiques audiovisuals i circulació. Els casos de Pa negre, Handia i O que arde*, op. cit., p. 13-24.

que asimila para la producción País/Estado crea un problema cuando existen dos lenguas cooficiales en las que el estatuto de una de ellas es el de minorizada, simplemente porque la lengua hegemónica tiende a ser la más usada.²⁹²

(Las conclusiones parciales de cada uno de los tres capítulos del marco teórico figuran en el apartado 8 de la segunda parte: *Pertinencia de los cuestionamientos del sondeo con base al marco teórico*).

III.- POLÍTICA CULTURAL

Durante la Segunda Guerra Mundial propusieron a Winston Churchill recortar el presupuesto cultural en favor del gasto militar. *¿Quitarle el presupuesto a cultura?* – replicó – *Entonces ¿para qué luchamos?*

Las imbricaciones, los vínculos y las causalidades entre cultura y política son difícilmente discutibles. De hecho podríamos aventurarnos a pronosticar que nacieron de la mano y que siempre han estado en contacto a través de vasos comunicantes. Intentaremos evitar divagar entre tales relaciones y, menos aún, sobre las diferentes definiciones de ambos conceptos. La esencia de cada uno emana de manera diferente en cada persona, si bien el mínimo denominador común de lo que suponen es de consenso general. Como arguye Ángel López García²⁹³ ‘la tendencia a la uniformidad es una propensión intelectual profundamente humana por lo que no debería sorprendernos demasiado’. Abordaremos este apartado de política y cultura a partir de las partes que incumben a nuestra investigación, es decir, la sociolingüística y la cinematografía. Concretamente desde la perspectiva de la teoría de cultura de masas, de la política lingüística, de la evolución legislativa y del contexto histórico.

1.- Cultura de masas

²⁹² LEDO ANDIÓN, M., *Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones*, Madrid, Revista Latina de Comunicación Social, 71, 2016, p. 309-331.

²⁹³ LOPEZ GARCIA, Ángel, *La lengua común en la España plurilingüe*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2009, p. 9.

Esta primera parte la centraremos en el trabajo de Manuel Trenzado Romero, concretamente a través de su publicación *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición*. Seguidamente trataremos una serie de conceptos básicos que Trenzado Romero propone para estudiar la comunicación de masas.

1.1.- La tematización

Los medios de comunicación, arguye Trenzado, articulan discursos que circulan en el espacio público, incidiendo así decisivamente en la tematización de dicho espacio y contribuyendo a la construcción de la realidad social. Se entiende aquí como discurso el conjunto de enunciados articulados como procesos significantes que generan sentido, ya sean individuales o colectivos, públicos o privados. Lo considera público por la capacidad de acceso a un amplio número de miembros de la sociedad, o por un mecanismo de manifestación y conflicto de los actores sociales, o por ser los anteriores hechos y sus consecuencias conocidas por los miembros de la comunidad.²⁹⁴ Pero esta teoría de la tematización de Luhmann se ha quedado solo en teoría debido a la hegemonía norteamericana que ha desarrollado empíricamente una fecunda línea de investigación sobre un efecto cognitivo: Agenda-Setting Function o establecimiento de la agenda temática de los medios, la que supone que existe una relación causal entre la agenda de los medios y la consiguiente percepción pública de qué temas son importantes. Ambas ideas coinciden en la parte teórica sobre que los medios no nos dicen qué hay que pensar sino sobre qué hay que pensar. En cuanto al cine, Trenzado Romero aboga que los medios de comunicación contribuyen a la clasificación, ordenación y asignación a sus contextos referenciales de los diferentes tipos de conocimientos y representaciones sociales articulados por los discursos públicos. Destaca la teoría de Martín Serrano (1978, p. 416) en la que la comunicación de masas, para organizar el repertorio de aconteceres de los que da noticia, distingue fundamentalmente entre « el mundo del acontecer sociopolítico » y « el mundo de la cotidianidad », distinción basada en una somera categorización de lo público vs. lo privado. El modelo que usa Trenzado sobre el discurso cinematográfico se basa en el tipo de discursos de comunicación de masas. Entiende entonces que la expresión fílmica

²⁹⁴ TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, op. cit., p.8.

mediatiza discursos mediante las características significantes propias a través del cine como las estrategias comerciales, las rutinas profesionales propias del aparato cinematográfico, la instrumentalización política, los modos de representación institucionalizados y el carácter de entretenimiento de masas. Nuestro sondeo contemplará el concepto de tematización preguntando a los cineastas si la inclusión del bilingüismo pasa desapercibida o se concibe como un tema público de actualidad.

1.2.- Transcodificación

Ryan (1988, p.12) expone que las películas transcodifican (o reinscriben) discursos sociales en discursos públicos, para ello concibe la transcodificación o reinscripción: las películas transcodifican los discursos (las formas, figuras y representaciones) de la vida social en narraciones cinemáticas. Más que reflejar una realidad externa al medio fílmico, el cine ejecuta una transferencia de un campo de discursividad a otro. Como resultado, las películas mismas se convierten en parte de un sistema cultural de representaciones más amplio que construye la realidad social. Podemos hilvanar esta teoría con el concepto que hemos abordado con anterioridad sobre la representación de la realidad, y más concretamente sobre la cohabitación lingüística en Cataluña y la consecuente transposición en las películas que conforman nuestra investigación. A través de dicha transcodificación se transfiere la tematización bilingüe de las películas, ni que sea de manera indirecta o subconsciente.

1.3.- Terreno de representaciones

Al considerar las películas como una rearticulación de los discursos y modelos de representación que construyen la realidad, dice Trenzado, entonces podremos convenir con Ryan y Keller (1993, p. 57) que el cine es un terreno de representaciones importante para el desarrollo de las luchas políticas actuales y arguyen que ‘el cine es uno de los lugares de confrontación simbólica entre representaciones sobre qué realidad social será percibida como existente y cómo deberá ser ésta’. Por eso pone de relieve como afectan los cambios sociales al modo en cómo se relacionan las audiencias con las

películas: ‘no sólo participan en el conflicto simbólico aquellos discursos fílmicos que ostentadamente proponen ciertos modelos formativos (vgr. el llamado cine político) o de identificación colectiva (vgr. cines nacionalistas). También el cine popular articula miedos, deseos y necesidades que en muchas ocasiones son de carácter prepolítico pero que pueden ser canalizados prepolíticamente (1193, p. 13)’.

Interesa también destacar las aproximaciones que hace a las tradiciones marxistas que acusan al cine de ser ideológico ‘en sí mismo por el mero hecho de que su aparato de base tiende a producir la ilusión de objetividad’. Destaca la innegable clave ideológica del cine al unir un cierto efecto de realidad con las convenciones fílmicas (temáticas, narrativas, iconográficas, musicales, etc.) y presentando a sus valores como naturales o evidentes. Añade que según Charles Morris (1955), ‘el discurso de la ficción se caracteriza por su modo de significar designativo y por su uso valorativo’²⁹⁵. Lo que interesa realmente, dice, no es la capacidad de falsear la realidad objetiva sino el modelo de relaciones de poder en las que las películas pueden insertarse, o incidir críticamente. En este sentido podemos confirmar el componente ideológico del cine plurilingüe a través de la objetividad que transmiten los cineastas al usar las que son, en la mayoría de sus casos, sus lenguas maternas o de uso habitual. El espectador tendrá que tamizar según sus sensaciones y los inputs intelectuales lo que le transmite la película desde un punto de vista sociolingüístico. Retomemos ahora un apartado visto con anterioridad referente a la visión capitalizadora de Bourdieu que destaca Emili Boix.²⁹⁶ En ella se desarrolla la idea de que el Estado acostumbra a tener el capital y el poder simbólicos principales, de tal manera que son sus instituciones (escuela y medios de comunicación de masas) los que establecen qué lenguas han de conocer los individuos y sus normas de uso. Pone como ejemplo de imposición del conocimiento de la lengua francesa en Francia como variedad lingüística dominante. Pero advierte que si esta hegemonía quiere ser completa y contar con la complicidad de los mismos agentes sociales, no es suficiente que se vehicule desde arriba, desde las instituciones, sino que ha de apoyarse en las redes horizontales de las relaciones más informales y cotidianas.²⁹⁷ Dicha teoría vendría a corroborar que la pirámide de poder cultural debe entretejerse desde diferentes perspectivas sociales para tener éxito. El cine forma parte desde sus inicios de este

²⁹⁵ TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, op. cit., p. 21.

²⁹⁶ BOIX, Emili, *Triar no és traïr*, op. cit., p. 31.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 32-33.

entramado desde su vertiente cultural y desde su componente audiovisual. Como ya hemos apuntado en el apartado de la cinematografía mediante las aportaciones de Chion sobre identidad cultural y nacionalidad de una película, Jean-François Cornu se alinea con él al defender que desde que el cine habla, el espectador atribuye una nacionalidad o identidad cultural a la película más o menos precisa por el mero hecho de la lengua usada por los personajes. Arguye que esta dimensión estaba ya presente en el cine mudo a pesar de su universalidad. El espectador del cine mudo sabía que estaba mirando una película americana, italiana o alemana. Solo leyendo los subtítulos en su lengua materna, los elementos visuales y gráficos le permitían atribuir un origen geográfico o nacionalidad a la película. Con el cine llamado sonoro, la voz se convirtió en el principal vehículo de la identidad cultural. Sin embargo, no todo se limita al aporte lingüístico culturalmente hablando Cornu objeta que es difícil definir lo que hace que una historia sea ‘típicamente nacional’. En el cine de ficción, todo relato está marcado por su carácter cultural, que evoca el ámbito de un país, de una nación o de una clase social.²⁹⁸ Michel Chion lo dice de otra manera al afirmar que la lengua de una película y la nacionalidad de sus autores no definen a la fuerza la nacionalidad de la acción²⁹⁹.

1.4.- Las dimensiones social, ideológica e histórica

Jacques Aumont et alii³⁰⁰ abordan la cuestión social de la institución cinematográfica y su influencia sobre el espectador y el público, distinguiendo tres niveles al respecto: la representación social, la ideología y la Historia. La dimensión social. Se trata de una dimensión que concibe al cine como el vehículo de representaciones que una sociedad se da de sí misma, tomando el relevo de los grandes relatos míticos. La tipología de un grupo de personajes puede ser la representación de un período de la sociedad, además de la de un período del cine. Para ello se apoyan en varios ejemplos como los de comedias musicales americanas de los años 30 que no eluden la crisis económica: mediante compañías de teatro con dificultades financieras, o con claras alusiones a la depresión financiera y a los problemas sociales. Y citan

²⁹⁸ CORNU, Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage*, op. cit., p. 372.

²⁹⁹ CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 81.

³⁰⁰ AUMONT, Jacques, *Esthétique du film*, op. cit., p. 95.

películas como *Chercheurs d'or*,³⁰¹ *42 rue*,³⁰² *Prologues*,³⁰³ *La Joyeuse Divorcée*³⁰⁴ ou *Le Danceur du dessus*.³⁰⁵

Este tipo de representación social, cuasi antropológica, se pone también de manifiesto en el cine stalinista que promueve la imagen del héroe positivo, modelo de actor social como en la película *Tchapaïev*.³⁰⁶ En estos ejemplos, destacan los autores, tienen más relevancia las relaciones de los personajes, sus peripecias y evoluciones con una representación social de un momento dado, que la propia intriga dramática de la película. Pero llegar a la conclusión de que el cine narrativo es la expresión transparente de la realidad social puede ser premeditado. Tampoco lo contrario :³⁰⁷

Les choses ne sont pas aussi simples que cela, et la société ne se donne pas directement à lire dans les films. D'autre part, ce type d'analyse ne saurait se borner au seul cinéma : il demande au préalable une lecture approfondie de l'histoire sociale elle-même. Ce n'est qu'à travers le jeu complexe des correspondances, des inversions et des écarts entre d'une part l'organisation et la démarche de la représentation cinématographique et d'autre part la réalité sociale telle que l'historien peut la reconstituer, que cet objectif peut être atteint (Sorlin, 1977).

La dimensión ideológica. Se concibe como el ajuste entre los juegos psíquicos del espectador y la puesta en circulación de una cierta representación social. Lo ejemplifican a partir del estudio del equipo de *Cahiers du cinéma* sobre la película *Young Mister Lincoln* de John Ford, en el que se examinan las relaciones existentes entre una figura histórica (Lincoln), una ideología (el liberalismo americano) y una escritura fílmica (la ficción de John Ford). Dicho estudio mostraba la complejidad de los fenómenos que solo se apercebían en las sutilezas de la ficción *fordiana*.

³⁰¹ *Go West*, Edward Buzzell, 1940, Metro-Goldwyn Mayer Inc.

³⁰² *42nd Street*, Lloyd Bacon, 1933, Warner Bros.

³⁰³ *Prologues*, Lloyd Bacon et Busby Berkeley, 1933, Warner Brothers Pictures, The Vitaphone Corporation.

³⁰⁴ *The Gay Divorcee*, Mark Sandrich, 1934, RKO Radio Pictures.

³⁰⁵ *Top Hat*, Mark Sandrich, 1935, RKO Radio Pictures.

³⁰⁶ *Tchapaïev*, Sergueï Vassiliev et Gueorgui Cassiliev, 1934, Lenfilm Studio.

³⁰⁷ AUMONT, Jacques et alii, *Esthétique du film*, op. cit., p. 96.

La dimensión histórica. En este apartado se pormenoriza el modelo de estudio entre la realidad histórica y cómo el cine la explica, es decir, establecer el grado de autenticidad y de fiabilidad del documento en cuestión. Y paralelamente sobre la génesis de la obra con respecto al rol de los creadores, de sus expectativas y objetivos. Incluso las relaciones de poder entre productores, autoridades y el director, para vislumbrar las dificultades que han pesado sobre la concepción de la película, en lo que explica y cómo lo explica. También estudiando las diferentes versiones de explotación para confirmar los análisis iniciales, matizándolos según los contextos espaciotemporales. Jacques Aumont et alii³⁰⁸ afirman que el cine puede ser vivido como una herramienta de opresión y de propaganda. Al mostrar de manera explícita los modos de producción del sentido en una película de ficción, se rompe con ello la fascinación y se libera al público de la influencia del imaginario. De ahí la idea de que el cine de ficción borra sus marcas de producción para dar la sensación de que la película se desarrolla sola, que la historia se explica por sí misma.

1.5.- El discurso eurocéntrico

A partir de una visión más panorámica y autocrítica para confrontar nuestro propio discurso abordemos la cuestión del eurocentrismo desde la visión de Robert Stam.³⁰⁹ Stam apunta que el pensamiento eurocéntrico atribuye a Occidente un sentido casi providencial del destino histórico, dividiendo al mundo entre Occidente y lo demás; organiza el lenguaje cotidiano en jerarquías binarias y demás que favorecen implícitamente a Europa: ‘nuestras’ naciones, ‘sus’ tribus, ‘nuestra’ cultura, ‘su’ folklore, etc. Europa aparece, en solitario y sin ayuda, como “motor” del progreso histórico: democracia, sociedad capitalista, revolución industrial. Europa se adueña de la producción cultural y material de los no europeos negando los avances de éstos y del expolio cometido: consolida así su identidad glorificando su antropofagia cultural. Stam añade:³¹⁰

El punto de vista multicultural critica la universalización de las normas eurocéntricas, la idea de que una sola raza pueda, en palabras de Aimé

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 97.

³⁰⁹ STAM, Robert, *Teorías del cine*, op. cit.01, p. 418.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 309.

Cesaire, « detentar el monopolio, de la belleza, la inteligencia y la fuerza ». Huelga decir que la crítica del eurocentrismo no se dirige a los europeos en tanto individuos sino a la relación dominante et históricamente opresiva de Europa con sus «otros» externos e internos (judíos, irlandeses, gitanos, hugonotes, campesinos, mujeres).

A posteriori traduce las correlaciones de poder social en el plano cinematográfico mediante recursos como el emplazamiento de personajes dentro del plano, el campo y el fuera de campo, los diálogos y los silencios, para desembocar en la “imagen” de un grupo social y las preguntas precisas que debemos formular sobre las imágenes.³¹¹

¿Cuánto espacio ocupan en el plano los representantes de los distintos grupos sociales ? ¿Se les ve en primeros planos o solo en planos largos de conjunto ? ¿Con qué frecuencia aparecen en comparación con los personajes europeos o norteamericanos y cuánto duran sus apariciones ? ¿Se les permite relacionarse entre sí, o requieren siempre la « mediación » de la mayoría ? ¿Son personajes activos, movidos por sus propios deseos, o elementos decorativos ? ¿Los raccords de mirada nos identifican con una mirada y no con otra ? ¿Qué miradas son correspondidas y cuáles no? ¿De qué modo expresan las posiciones de los personajes la distancia social o las diferencias de estatus? ¿El lenguaje corporal, la postura y la expresión facial comunican jerarquías sociales, arrogancia, servilismo, resentimiento u orgullo? ¿Qué homologías configuran la representación artística y étnica/política?

1.6.- La política y la industria

Régis Dubois³¹² argumenta que la compleja relación entre la industria cinematográfica con las instituciones políticas estatales no se contenta con gestionar los mercados y las condiciones de producción de las películas, sino que también influye en el contenido de los guiones, la forma de las películas y el estatuto de los cineastas. Uno de los motores de estas relaciones en Occidente se encuentra en las tensiones de la

³¹¹ *Ibid.*, p. 317.

³¹² DUBOIS, Régis, *Une histoire politique du cinéma*, Arles, Editions Sulliver, 2007, p. 7.

siempre creciente influencia estatal con las ambiciones económicas de las sociedades privadas de producción y distribución de películas. No se resigna a considerar este binomio estado-industria como un único motor, añade a los cineastas como una multitud de individuos más o menos atinados y dispersos en los intersticios dejados por instituciones e industria, y al que debemos algunos sobresaltos en la historia del cine.

2.- Política lingüística

Nuestra lengua materna nos viene dada por una correlación de casualidades ajenas a nuestra voluntad. Nuestro lugar y época de nacimiento cincelan en gran medida nuestro aspecto, nuestra habla y nuestro carácter. Como hemos visto en el apartado anterior, nuestra manera de pensar puede también moldearse a través de múltiples inputs externos. Nuestro núcleo familiar y nuestra nacionalidad formarán parte a lo largo de nuestros días de una influencia mayor a la hora de establecer nuestras relaciones sociales, algunas de ellas azarosas. Sin embargo, otras han sido concebidas de antemano para que las hagamos nuestras y que las transmitamos de manera inconsciente la mayoría de las veces.

En su origen primigenio las lenguas nacen sin normas ni criterios lingüísticos, solo con el mero afán comunicativo. Su desarrollo y las influencias externas hacen que evolucionen hacia un uso práctico. A partir de ahí brota la teorización en forma de compendio gramatical hasta la aparición de las tensiones políticas históricas y la creación del concepto de política lingüística, que Vidal Escandell define así:³¹³

Política lingüística: conjunto de medidas desarrolladas por instituciones cuyo fin es influir sobre la forma y uso de una variante lingüística en la sociedad. Pueden afectar a la estructura lingüística cuando proponen cambios o a su estatus según sus usos públicos.

No se nos escapa que estamos ante una inferencia artificiosa situada a las antípodas de la génesis y evolución natural de cualquier lengua del planeta (esperanto, a parte) a lo largo de la Historia de la humanidad. El concepto clave de esta definición, o quizás el más relevante, podría ser ‘instituciones’, que rápidamente se asocia con un

³¹³ VIDAL ESCANDELL, M. (y otros), *El lenguaje humano, op. cit.*, p. 294.

organismo público gestionado desde una pirámide de poder democráticamente electa. Siendo algo reduccionistas, se podría afirmar que la política lingüística es el deseo de la mayoría social a merced de los que operan los poderes ejecutivo y legislativo. La planificación lingüística oficial tiene lugar a través de institutos o academias. Según explica René Appel en su libro *Bilingüismo y contacto de lenguas*, la planificación lingüística puede estar dirigida a la extinción o al desarrollo de las lenguas:³¹⁴

Aunque los gobiernos puedan ser poderosos, todavía está fuera de su alcance obligar a la gente a hablar de una forma concreta. Con frecuencia ocurre que las elecciones (inconscientes) de los individuos, que se hacen patentes en su habla cotidiana, entran en conflicto con la deliberada planificación lingüística oficial tal y como figura en las recomendaciones de la Academia de la Lengua. A menudo, la lengua oral sigue su propio camino.

A pesar de ello el proceso de estandarización es irreversible, en el cual una variedad lingüística se convierte en estándar a través de diferentes etapas: selección de una variedad, codificación, implementación. Esta transformación se desarrolla mediante criterios a menudo políticos y/o económicos.³¹⁵ En la actualidad el tercer poder, el judicial, también tiene su encaje, ya que la política lingüística se ha judicializado extraordinariamente, según Emili Boix. Y añade que una lengua, además de ser una herramienta simbólica de primer nivel para la creación estética y para la adaptación del grupo humano al mundo, es una herramienta de poder. El Estado moderno prioriza una o más lenguas y condena a las otras a una muerte definitiva. Y cita a Moreno Cabrera (2007): ‘el nacionalismo lingüístico más mortífero y devastador es el de los estados.’³¹⁶ Fishman³¹⁷, uno de los creadores de la sociolingüística, advertía a los tecnócratas que antes debían ser concededores de las necesidades sociales y desatarse de camisas de fuerza lingüísticas. Indicaba que los planificadores lingüísticos tienden a dar demasiada importancia a la lengua como casual, como crucial, con el riesgo de perder el contacto con la población y como esta población reacciona ante ellos, ante lo que hacen y el modelo que proponen que fue válido en un momento, ante lo viejo y lo que es nuevo,

³¹⁴ APPEL, René, *Bilingüismo y contacto de lenguas*, op. cit., p. 73.

³¹⁵ VIDAL ESCANDELL, M. y alii, *El lenguaje humano*, op. cit., p. 295.

³¹⁶ BOIX, Emili, *Els futurs del català*, Barcelona, UBe, 2009, p.15.

³¹⁷ FISHMAN, Joshua, *Prefatory Remarks*, Hamburg, Language Reform, 1983, p. 8.

ante lo que es suyo y lo que es nuestro, entre neología y tradición. Los planificadores lingüísticos son, o se ven ellos mismos, como guardianes de la lengua y tienden a convertirse en defensores a ultranza de su modelo de buena lengua (1983, p.8).³¹⁸ Marta Dvorak explica que la política lingüística es una ciencia social relativamente reciente. La complejidad creciente de la vida moderna ha llevado a los investigadores a volcarse sobre las formas de organización lingüística de estados y sociedades, y bajo factores que privilegian una forma por encima de otra. Efectivamente, la creciente movilidad de las poblaciones del planeta ha llevado a los estados a intervenir cada vez con más frecuencia para regular las relaciones lingüísticas entre ciudadanos. En temas de plurilingüismo, remarca que muchos modelos educativos concebidos para las minorías lingüísticas y culturales en Europa deben gestionar lo que Mitter (1994) llama la tensión entre “identidad cultural” y “lealtad nacional”.³¹⁹ Para concluir este apartado destacaremos los dos principios fundamentales, según Henri Boyer,³²⁰ en cuanto a la puesta en marcha de una gestión institucional del bilingüismo o plurilingüismo atenta al respeto de dos principios fundamentales:

- El principio de personalidad, según el cual ‘la elección de la lengua’ emana de los derechos personales del individuo (MACKEY, 1976, p.82); en virtud de este principio todo ciudadano de una sociedad bi o plurilingüe debe poder obtener del Estado que le garantice la libertad en materia de uso de las lenguas del país.
- El principio de territorialidad, que supone una territorialización del plurilingüismo, la que se reviste de dimensiones muy variables (región, provincia, comarca,...). Se trata seguramente del principio que ha inspirado mayoritariamente las políticas lingüísticas en vigor, en España en particular.

Con respecto a este tema del principio de territorialidad Christian Lagarde apunta que si la cooficialidad funciona en las regiones autónomas, en virtud del derecho de personalidad en el que cada uno tiene el derecho de utilizar y reivindicar su lengua, es casi invisible a nivel estatal. Ni en el parlamento, ni a nivel simbólico, las otras

³¹⁸ BOIX, Emili, *Els futurs del català, op. cit.*, p.15.

³¹⁹ DVORAK, Marta, *Canada et bilinguisme, op. cit.*, p. 151.

³²⁰ BOYER, Henri, *L'Espagne et ses langues*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 13.

lenguas no están presentes, excepto rarísimas excepciones. La mayoría de Institutos Cervantes ignoran las lenguas de España (con alguna excepción), cuando éstas constituyen una baza añadida para los institutos que las tienen en cuenta. La estricta territorialidad de la cooficialidad al exterior de las regiones autónomas es problemática: los catalanes y los vascos que viven en Madrid no tienen la posibilidad de escolarizar a sus hijos en su lengua mientras que no se da el caso en la situación inversa:³²¹

2.1.- Legislación española

Los conflictos lingüísticos de orden político han estado, están y estarán al orden del día de casi la totalidad de países del planeta, pues el contacto y la convivencia de lenguas es inherente a la humanidad. Dichos conflictos tendrán diferente grado de dificultad según múltiples factores a la hora de encontrar soluciones que, sin satisfacer a todos, puedan servir para mantener un mínimo equilibrio social. Cada territorio plurilingüe, según la época que lo traspase, se verá acondicionado por una legislación que marcando el presente, influirá en el futuro truncando con el pasado. La historia española y catalana han quedado marcadas por una sucesión de leyes y normas lingüísticas que, a día de hoy, siguen creando polémica en función de las mayorías parlamentarias.

Ángel López García apunta en su libro *La lengua común en la España plurilingüe*,³²² que el español funciona como lengua común desde la Edad Media, primero en el centro peninsular para expandirse luego a otros territorios como *koiné*, lengua de intercambio propiciada por los vascones. Hasta el siglo XVIII la política apenas había intervenido en los asuntos lingüísticos. La llegada de las costumbres francesas de los borbones marcó un cambio. Su centralismo no comprendió la esencia plurilingüista peninsular, y atacándola ponía en peligro la convivencia secular, con secuelas no superadas a día de hoy. Los Decretos de Nueva Planta que castigaban a Cataluña, Valencia y Aragón por dar apoyo a los vencidos en la Guerra de Sucesión:³²³

³²¹ KREMnitz, Georg, *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, *op. cit.*, p. 11.

³²² LOPEZ GARCIA, Ángel, *La lengua común en la España plurilingüe*, *op. cit.*, p. 66.

³²³ LOPEZ GARCIA, Ángel, *Ibid.*, p. 68.

Finalmente mando que la enseñanza de primeras letras, latinidad y retórica se haga en lengua castellana generalmente dondequiera que no se practique, cuidando de su cumplimiento las Audiencias y justicias respectivas, recomendándose también por el mi Consejo a los diocesanos, universidades y superiores regulares para su exacta observancia y diligencia en extender el idioma general de la nación para su armonía y enlace recíproco.

A partir de estos decretos las imposiciones de política lingüística se suceden. Jordi Busquets en la web de El País el 29 de abril de 2001³²⁴ detalla cómo a partir de 1717 con el Decreto de Nueva Planta se sucede la legislación en ese sentido. En 1768 el artículo VII de la Real Cédula de Aranjuez mandaba que “la enseñanza de primeras letras, latinidad y retórica se haga en lengua castellana generalmente, dondequiera que no se practique, cuidando de su cumplimiento las audiencias y justicias respectivas”. A mediados del siglo XIX la Ley Moyano de Instrucción Pública en su artículo 88 obligaba en exclusividad la enseñanza pública de la Gramática y Ortografía de la Academia Española. A la que siguieron la Ley del Notariado (1862), y la de la Real orden de producción teatral (1867) que para aplicar una censura más eficaz se tenía que usar la lengua nacional. La regulación llegó hasta la prohibición de hablar por teléfono en euskera y catalán (1896), y de amonestar o expulsar a los maestros si el catecismo no se enseñaba en castellano. Durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) las personas investidas tenían que usar el castellano, así como las etiquetas farmacéuticas y los maestros de las regiones con ‘otra lengua nativa’ podrían verse suspendidos de empleo y sueldo al ‘proscribir, abandonar o entorpecer la enseñanza del idioma oficial’, e incluso a trasladarlos a provincias donde no se hable más que la lengua oficial. La España de Franco de 1938 redactó una orden ministerial en la que los nombres registrados deberán consignarse en castellano, para evitar agresiones a la unidad del idioma o a la de la patria. En 1940 una circular sobre el uso del idioma nacional por los funcionarios, éstos quedaban expuestos a ser destituidos al expresarse en un idioma distinto al oficial del Estado. En el mismo año las Normas del Departamento de Cinematografía para la censura de películas dictaban: 'Todas las películas deberán estar dialogadas en castellano prescindiéndose, en absoluto, de los dialectos'. Hay que poner

³²⁴ https://elpais.com/diario/2001/04/29/cultura/988495201_850215.html consultada el 7 de julio de 2020.

de relieve los años de la II República y los artículos de la Constitución que permiten alcanzar la oficialidad:

- *Artículo 4. El castellano es el idioma oficial de la República. Todo español tiene obligación de saberlo y derecho de usarlo, sin perjuicio de los derechos que las leyes del Estado reconozcan a las lenguas de las provincias o regiones. Salvo lo que se disponga en leyes especiales, a nadie se le podrá exigir el conocimiento y el uso de ninguna lengua regional.*

- *Artículo 50. Las regiones autónomas podrán organizar la enseñanza en sus lenguas respectivas, de acuerdo con las facultades que se concedan en sus Estatutos. Es obligatorio el estudio de la lengua castellana, y ésta se usará también como instrumento de enseñanza en todos los Centros de instrucción primaria y secundaria de las regiones autónomas.*

Es interesante la reflexión de López García a raíz de esta oficialidad:³²⁵

[...] la oficialidad supuso una quiebra en la estimación mutua de las lenguas de España, según ponen de manifiesto las polémicas que enfrentaron a los escritores de la generación del 98 con los primeros ideólogos del nacionalismo a comienzos del siglo XX y que se han continuado produciendo hasta hoy. Una cosa es aceptar los hechos, a saber que el español se había extendido naturalmente como lengua común en España, y otra incentivar artificialmente dicho carácter con medidas administrativas que encubren el menosprecio de las demás lenguas del país.

Desde que el cine es un fenómeno social total los Estados supieron sacarle partido mediante producciones propagandísticas más o menos sutiles. Para ello se ideaban normativas que facilitasen el control desde la base. España no fue una excepción y desde los primeros años de la posguerra se sucedieron las leyes intervencionistas a tal efecto. En el campo de la política lingüística en el ámbito del cine podemos destacar la proclamación de un bando del Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda en 1940:³²⁶ ‘Todas las películas deberán estar dialogadas en castellano, prescindiéndose, en absoluto, de los dialectos. En todo caso, se

³²⁵ LOPEZ GARCIA, Ángel, *La lengua común en la España plurilingüe*, op. cit., p. 70.

³²⁶ BALLO, Jordi, *Cinema català 1975-1986*, Barcelona, Columna Edicions, 1990, p. 101.

admitirá una pronunciación dialectal en personajes episódicos'. En 1951. Carrero Blanco entra en el gobierno y crea el Ministerio de Información y Turismo. Gabriel Arias Salgado será el ministro ejerciendo una influencia nefasta en el sector cinematográfico a causa del control constante de los aspectos morales y políticos. En 1952 se publica el Decreto de creación de la Junta de clasificación y censura de las películas, encargada de evaluar el contenido moral, político y social de las películas clasificándolas por categorías para otorgarles subvenciones: 1. Películas de interés nacional (subvención del 50%). 2. Películas de 1ª categoría A (subvención del 40%). 3. Películas de 1ª categoría B (subvención del 35 %). 4. Películas de 2ª categoría (subvención del 30%). 5. Películas de 2ª categoría B (Subvención del 25 %). 6. Películas de 3ª categoría (sin subvención). Habida cuenta de los prejuicios ideológicos de dicha comisión las películas comprometidas quedan inmediatamente relegadas a una insalvable 3ª categoría.³²⁷ En 1962 empieza la etapa de Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo (1962-1969). Gracias a la iniciativa de José María Escudero como director general de Cinematografía, se dictaron unas normas que toleraban el uso del catalán en algunas películas siempre que estuviesen basadas en obras literarias.³²⁸ Tras la muerte de Franco y la transición se refrendó la Constitución Española, de la cual queremos destacar los tres primeros puntos del artículo 3:³²⁹

1. El castellano es la lengua española oficial del Estado. Todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho a usarla.

2. Las demás lenguas españolas serán también oficiales en las respectivas Comunidades Autónomas de acuerdo con sus Estatutos.

3. La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección.

La transición y la democracia dejaron como legado la Constitución Española de 1978 que, desde esa fecha, no ha modificado el artículo tercero que hace referencia a las lenguas oficiales del Estado. Ángel López García nos propone una reflexión acerca del contenido de dicho artículo:³³⁰

³²⁷ SEGUIN, Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994, p. 55.

³²⁸ BALLO, Jordi, *Cinema català 1975-1986*, op. cit., p. 102.

³²⁹ [https://www.boe.es/eli/es/c/1978/12/27/\(1\)/con](https://www.boe.es/eli/es/c/1978/12/27/(1)/con), consultado el 09/07/2020.

³³⁰ LOPEZ GARCIA, Ángel, *La lengua común en la España plurilingüe*, op. cit., p. 20.

Este texto admite que las lenguas mencionadas son también lenguas españolas, es decir, que pertenecen al patrimonio cultural de España en su conjunto, pero después las circunscribe a una comunidad autónoma determinada, esto es, las trata como lenguas regionales, no como lenguas del país. No denomina a las lenguas.

2.2.- La nacionalidad de una película

Jordi Balló expone que la producción de una película tiene, a efectos jurídicos, una consecuencia fundamental: el de determinar su nacionalidad.³³¹ Este es un tema capital, pues de él dependen aspectos como la posibilidad de obtener subvenciones por parte del Estado o someterse a limitaciones impuestas como las cuotas de doblaje y de pantalla, además de facilitar las transacciones comerciales en el mercado audiovisual de la Unión Europea y en otros convenios bilaterales entre países. Los criterios para fijar la nacionalidad son básicamente dos: la nacionalidad del personal que interviene en su realización y la nacionalidad física o jurídica del titular de la producción. De esta manera el artículo 1 del Real Decreto 3304/86 considera películas españolas aquellas que:

- Producidas por personas naturales o jurídicas de nacionalidad española.
- El director, el autor del argumento y de la música son españoles.
- El equipo técnico y artístico es un 80 % español (excepto en caso de rodaje al extranjero).
- La participación de empresas de servicios técnicos y auxiliares cinematográficos son mayoritariamente españolas.
-

Estos requisitos coinciden en parte con lo que establece el artículo 3 de la Directiva 63/607/CEE para el reconocimiento de las películas que tienen nacionalidad de un país miembro. Para la correcta aplicación de las normas relativas a cuotas de pantalla y de doblaje existentes en ciertos países comunitarios, el artículo de la citada directiva propone la expedición de un Certificado de Nacionalidad por parte del Estado miembro. De esta manera todo país importador de películas de la UE puede exigir este Certificado que acredita su nacionalidad. No deja de ser curioso que la lengua de la

³³¹ BALLO, Jordi, *Cinema català 1975-1986, op. cit.*, p. 477.

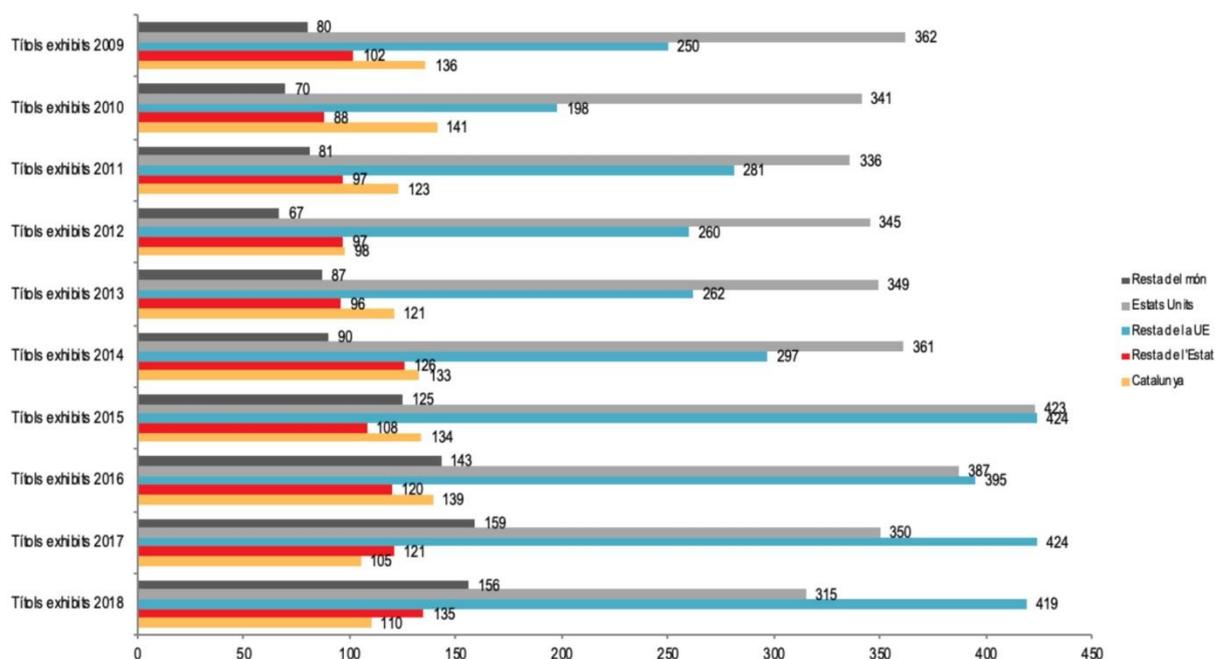
versión original no tenga ninguna repercusión en acordar la nacionalidad a una película. Martin Garnier y Isabelle Le Corff desgranar que la identidad europea es compleja, múltiple y difícil de captar. Lo dicen de manera general, si bien, cuando lo extrapolan a una producción cinematográfica europea ello implica elecciones lingüísticas a todos los niveles, desde la producción y el rodaje pasando por la distribución y la recepción. Añaden que el impacto de las lenguas nacionales, regionales y de las especificidades lingüísticas de este patrimonio está por explorar. Esta diversidad es una de las particularidades del espacio europeo que se opone en este aspecto al otro gran centro de producción cinematográfica, América del Norte.³³² Como botón de muestra, Anna Medrano³³³ en su estudio sobre la exhibición cinematográfica en Catalunya, expone la evolución de las nacionalidades de películas en este gráfico:

³³² LE CORFF, Isabelle, *Introduction - Le cinéma européen et les langues*, 2013, Journals Open Edition, DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1372>.

³³³ MEDRANO, Anna, *L'exhibició de cinema a Catalunya 2006-2018. Les xifres clau*, Barcelona, Observatori de la Producció Audiovisual / Productors Audiovisuals de Catalunya, juny 2020.

NACIONALITAT DELS FILMS EXHIBITS I ESTRENATS

Des del punt de vista de la nacionalitat dels films exhibits, a partir de l'any 2015 es va produir un canvi significatiu. Fins aleshores, les pel·lícules estatunidenques havien estat les majoritàries, però el 2015 els títols de la Unió Europea van desbancar per primer cop els dels Estats Units, encara que la diferència va ser tan sols d'un film. Les dades del període 2016-2018 permeten constatar aquest predomini de les pel·lícules europees sobre les estatunidenques.



2.3.- La Llei del Cinema

La Llei del Cinema 20/2010 del 7 de julio,³³⁴ aprobada por el Parlament de Catalunya se promovió, según estipulan su presentación y preámbulo, para proteger y fomentar el uso de la lengua catalana en el cine. Desde el Estatuto de 1979 la Generalitat ha aplicado otras acciones como subvenciones al doblaje, a la subtitulación, y a la producción. También estableciendo cuotas lingüísticas, acuerdos con distribuidores. Todas estas acciones no tuvieron el éxito deseado por la desidia de todas las partes, ya sea por el respeto de las cuotas establecidas, las sesiones en horarios complicados, la falta de fiscalización de la Admisnitración, o la costumbre poco

³³⁴ <https://www.parlament.cat/document/nom/TL121.pdf> consultada el 15/07/2020.

arraigada todavía del consumo de cine en catalán. Desde un punto de vista normativo dicha ley se inscribe en las competencias de la Generalitat en materia de cultura (artículo 127.1 del Estatut) y de normalización lingüística del catalán (artículos 6 y 143.1 del Estatut). Del mismo modo se cumple con el artículo 3 de la Constitución española, ya citado con anterioridad con el propósito de respetar y proteger la riqueza lingüística. Dicha ley también alude al marco legal internacional como el de la Declaración de la Unesco sobre la diversidad cultural de noviembre de 2001, a la Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales de octubre de 2005, al artículo 12 de la Carta europea de lenguas regionales o minoritarias, al artículo 3.3. del Tratado de la Unión Europea, o al artículo 22 de la Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea. Antes de la entrada en vigor de esta ley, la normativa catalana de cinematografía ha quedado restringida básicamente al Decreto 267/1999, del 28 de septiembre, sobre el régimen administrativo de la cinematografía y el audiovisual con la intención de fomentar la evolución del sector y la incorporación de las nuevas tecnologías. El marco anterior de esta ley se ha de completar con algunos preceptos de la Ley 22/2005, del 29 de septiembre, de la comunicación audiovisual de Catalunya y el artículo 28 de la Ley 1/1998, del 7 de enero, de política lingüística. Al mismo tiempo, el Estado ha dictado la Ley 55/2007, del 28 de diciembre, del cine, y el Real Decreto 2062/2008, del 12 de diciembre, que la despliega. La Llei del Cinema entró en vigor el 16 de enero de 2011 pero sin un reglamento, lo que impide que algunos artículos no puedan desplegarse. En el año 2014 se aprobó la modificación de dicha ley. En cuanto a la partida presupuestaria dedicada al cine, a la espera de la validación de unos nuevos presupuestos, durante los últimos tres años (2016-2019) se ha financiado con las diferentes prorrogaciones presupuestarias. La mayoría de puntos de esta ley se centra en aspectos de doblaje, subtitulación, cuotas de distribución, proyecciones, número de salas, etc. Los criterios para otorgar subvenciones a empresas productoras independientes valoraran positivamente que la versión original sea catalana u occitana en su versión aranesa y que exista colaboración entre empresas catalanes del sector.³³⁵ Dicha ley también propone algunas definiciones de conceptos básicos como el de obra cinematogràfica que califica a cualquier obra audiovisual concebida y producida de manera no seriada y autoconclusiva que està destinada a la explotación comercial al menos en salas de

³³⁵ Article 33 de la Llei del Cinema.

exhibición cinematogràfica. O largometraje como obra cinematogràfica que tiene una duración igual o superior a sesenta minutos, o la que tiene una duración de cuarenta y cinco minutos y està producida en formato de setenta mil·límetres y, como mínimo con ocho perforacions por imagen. Cabe destacar finalment la definición de versión original de la obra audiovisual como la que se determine de acuerdo con la lengua mayoritaria usada durante el rodaje, teniendo en cuenta el conjunto de diálogos y narraciones de la obra audiovisual.³³⁶ Barreiro González³³⁷ subraya que durante el período 2006-2010 se propuso en política cinematogràfica en Catalunya, más presupuesto a menos películas para mejorar su circulación, lo que funcionó si nos basamos en la repercusión de películas como *Pa negre*, *Bruc*, *Herois* o *Eva*.

3.- Contexto histórico del período 2006-2018 en Cataluña

3.1.- El Estatuto de Autonomía de Catalunya de 2006

El Estatuto de Autonomía de Cataluña es la norma institucional básica que regula la autonomía y los márgenes de autogobierno de este territorio. El Estatuto actual data de 2006, sus precedentes son los estatutos de 1932 durante la II República y el de 1979 tras recuperación de la democracia. El 18 de junio de 2006 los ciudadanos catalanes refrendaron el Estatuto de autonomía aprobado por las Cortes Generales Españolas. Si bien la participación fue inferior al 50% (48,85%), el 73,90% de votos fueron a favor. Dicho Estatuto fue promovido por el entonces President de la Generalitat Pasqual Maragall (2003-2006) del PSC (Partido de los Socialistas de Catalunya) con el apoyo de los partidos con los que formó Gobierno en el llamado “Tripartit”, ERC (Esquerra Republicana de Catalunya) y ICV (Iniciativa per Catalunya Verds). Cabe destacar que era la primera vez desde 1980 que no gobernaba la autonomía catalana Jordi Pujol de CIU (Convergència i Unió), el líder de una federación de dos partidos nacionalistas, uno de centroderecha y el otro democristiano. Durante 23 años de “pujolismo” la política con el Gobierno de España fue de pactos en el parlamento español para negociar el apoyo político en las investiduras presidenciales a cambio de concesiones de autogobierno, entre las que cabría destacar la educación, la

³³⁶ Artículo 3 de la Llei del Cinema.

³³⁷ BARREIRO GONZÁLEZ, M^a Soliña, *Films insígnia, polítiques audiovisuals i circulació. Els casos de Pa negre, Handia i O que arde*, op. cit., p. 13-24.

administración penitenciaria, la policía autonómica, los medios de comunicación públicos catalanes, entre otras. La sustitución del Estatuto de Autonomía de 1979 por otro más actualizado era un tema candente que nunca llegó a materializarse en los diferentes gobiernos de Jordi Pujol. El contenido de algunos puntos del nuevo Estatuto engendró tensiones y controversias, no solo en la sociedad catalana, sino que también en la vida política e institucional española. Una vez entrado en vigor en junio de 2006 se presentaron diferentes recursos de inconstitucionalidad que 4 años después, en junio de 2010, se transformaron en sentencia del Tribunal Constitucional dictaminando que 14 de sus artículos eran inconstitucionales. Entre ellos el artículo que trata sobre la lengua y que se redactó como sigue:³³⁸

Artículo 6. La lengua propia y las lenguas oficiales.

*1. La lengua propia de Cataluña es el catalán. Como tal, el catalán es la lengua de uso normal (y preferente *) de las Administraciones públicas y de los medios de comunicación públicos de Cataluña, y es también la lengua normalmente utilizada como vehicular y de aprendizaje en la enseñanza.*

(*) Inciso del Tribunal Constitucional que introdujo en la sentencia.

2. El catalán es la lengua oficial de Cataluña. También lo es el castellano, que es la lengua oficial del Estado español. Todas las personas tienen derecho a utilizar las dos lenguas oficiales y los ciudadanos de Cataluña el derecho y el deber de conocerlas. Los poderes públicos de Cataluña deben establecer las medidas necesarias para facilitar el ejercicio de estos derechos y el cumplimiento de este deber. De acuerdo con lo dispuesto en el artículo 32, no puede haber discriminación por el uso de una u otra lengua.

5. La lengua occitana, denominada aranés en Arán, es la lengua propia de este territorio y es oficial en Cataluña, de acuerdo con lo establecido por el presente Estatuto y las leyes de normalización lingüística.

Desde la última década el movimiento catalanista se ha hecho más popular, intenso y transversal. Esta evolución coincide con la sentencia del 2010 del tribunal Supremo sobre el Estatuto de Autonomía de Catalunya de 2006.

³³⁸ <https://es.wikipedia.org> , consultado el 09/07/2020.

(Las conclusiones parciales de cada uno de los tres capítulos del marco teórico figuran en el apartado 8 de la segunda parte: *Pertinencia de los cuestionamientos del sondeo con base al marco teórico*).

SEGUNDA PARTE

PARA UNA METODOLOGÍA DEL SONDEO

Ya se ha expuesto que la finalidad principal de este trabajo es la de elucidar cuáles son las causas que conllevan a la creación de películas con cohabitación lingüística de las lenguas catalana y española en obras de ficción. A través de los visionados de los largometrajes hemos establecido pautas y patrones del contacto entre ambas lenguas y que hemos relacionado con los aspectos entresacados de los diferentes marcos teóricos para crear un sondeo. El resultado de este cuestionario completará un conjunto de datos que analizaremos en la fase final. Serán las respuestas de los cineastas que, en mayor medida, nos permitirán confirmar, reformular o excluir las hipótesis iniciales.

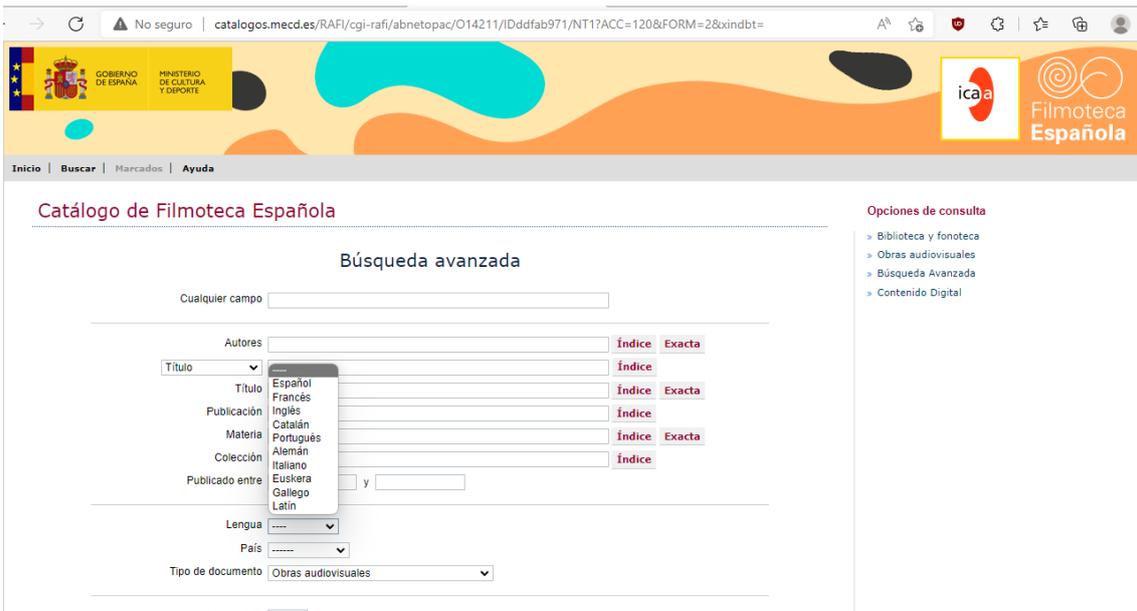
Afrontar la creación de un cuestionario que conjuga tres disciplinas teóricas distintas y sin haber encontrado precedentes previos de proyectos similares conllevará imperfecciones de las que somos conscientes y que asumimos. La pretensión principal de nuestra investigación es la de acertar en la mayoría de etapas, pero sabemos que nuestros errores podrán servir para que posteriores estudios los conviertan en aciertos.

1.- La catalogación y el listado de largometrajes a estudio

En plena era del Big Data y de la sumisión de la información a la digitalización cuesta imaginar que no exista la posibilidad de hacerse con un listado de películas en el que apenas se precisen 4 parámetros: largometraje, de ficción, producido entre 2006 y 2018, versión original catalán-español. Este último factor es el que perturba el acceso fidedigno a la información. La administración pública dispone de la información de las actividades de los medios de comunicación y empresas culturales a través de la supervisión de contenidos y del control fiscal. Uno de los datos para la catalogación de las obras audiovisuales es el de la lengua de la versión original. Dicho dato tiene su repercusión en la vertiente cultural de la gestión de la información para poder establecer información veraz sobre qué lenguas se utilizan en los procesos creativos. También es un dato necesario durante las etapas de preproducción, producción y postproducción. En efecto, las ayudas y subvenciones otorgadas antes de los rodajes se supeditan a menudo a la lengua de uso principal de la obra. La posproducción también es una fase en la que puede ser un dato imperativo para la participación en festivales, la venta a cadenas

audiovisuales, los gastos que puedan generar el doblaje y/o la subtitulación. Para acceder al listado de los largometrajes implicados hemos contactado con la Administración pública que gestiona los procesos de subvenciones, el control de contenidos, la fiscalización y la catalogación de las películas. En este caso el Gobierno de España a nivel estatal y la Generalitat de Catalunya a nivel autonómico. Después, para completar y corroborar datos, optamos por buscar la información en catálogos en línea de páginas web de iniciativa privada.

Primeramente, hemos recurrido al Ministerio de Cultura y Deporte mediante la búsqueda avanzada de la página web del catálogo de la Filmoteca Española, del que proponemos la siguiente captura de pantalla:



The screenshot shows the 'Catálogo de Filmoteca Española' website. The page title is 'Catálogo de Filmoteca Española' and the main heading is 'Búsqueda avanzada'. The search interface includes a search bar labeled 'Cualquier campo' and several filter fields: 'Autores', 'Título', 'Publicación', 'Materia', 'Colección', 'Publicado entre', 'Lengua', 'País', and 'Tipo de documento'. The 'Lengua' dropdown menu is open, showing options: Español, Francés, Inglés, Catalán, Portugués, Alemán, Italiano, Euskera, Gallego, and Latín. To the right of the search fields are buttons for 'Índice' and 'Exacta'. The top navigation bar includes 'Inicio', 'Buscar', 'Marcados', and 'Ayuda'. The top right corner features the 'ica a' logo and the 'Filmoteca Española' logo. The browser address bar shows the URL: 'catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14211/IDddfab971/NT1?ACC=120&FORM=2&xindbt='.

En dicha web, en el apartado de Obras Audiovisuales se puede observar que se trata de un motor de búsqueda bastante completo, ofreciendo la posibilidad de acotar el período 2006-2018 y proponiendo como opción de consulta la 'Lengua'. En este apartado se despliegan para la elección de usuario los siguientes idiomas: español, francés, inglés, catalán, portugués, alemán, italiano, euskera, gallego y latín. Este tipo de catalogación nos imposibilita a la hora de acceder a un listado en el que aparezcan las obras con coexistencia lingüística del catalán y el español. Ante esta dificultad optamos por contactar directamente con el Ministerio solicitando datos de películas catalogadas

con más de una lengua oficial en la versión original pero su base de datos no permite disociar este parámetro. Lo justifican indicando que inscriben las películas según la lengua mayoritaria del rodaje declarada por el productor en la calificación y durante el proceso de visionado que se efectúa para calificar. Este es el listado que pudo enviarnos el Ministerio de Cultura y Deporte con un total de 30 títulos:

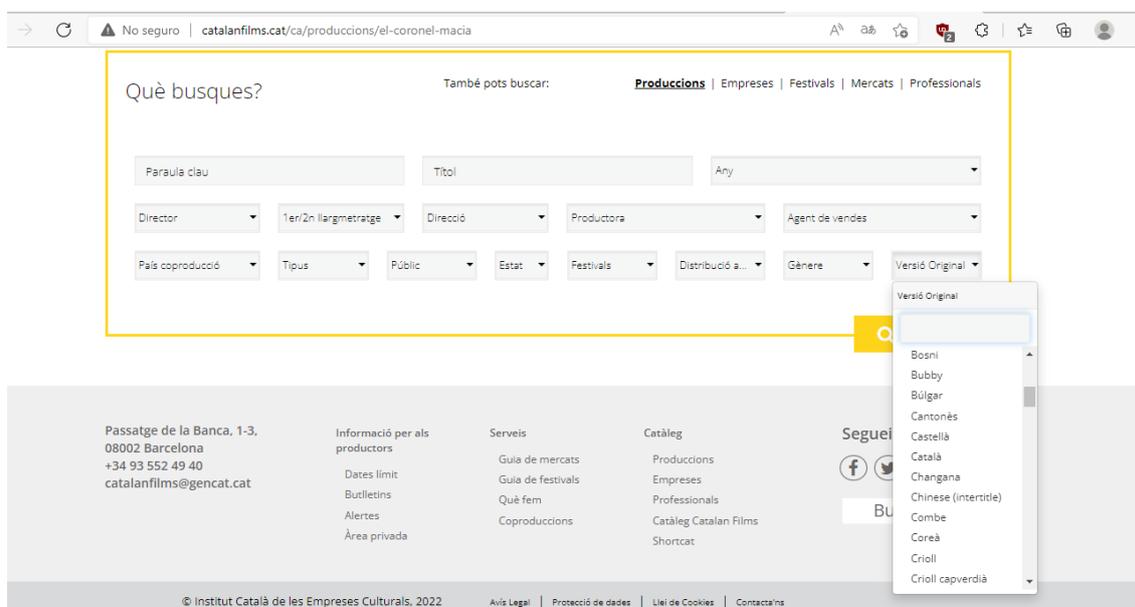
Exportación de Lista

Fecha de expedición:16/11/2018 13:44:33

TÍTULO	AÑO	IDIOMA
(NO-RES) VIDA Y MUERTE DE UN ESPACIO EN TRES ACTOS		
366 DIES	2014	CASTELLANO-CATALÁN
BATTLE OF SOCIAL NETWORKS		CASTELLANO-INGLÉS-CATALÁN
BIENVENIDO A TU FAMILIA	2011	CASTELLANO-CATALÁN
BIGAS X BIGAS	2016	CASTELLANO-CATALÁN
BITTERSWEET DAYS	2016	CASTELLANO-INGLÉS-CATALÁN
CAMPO DE BATALLA, EL	2009	CASTELLANO-CATALÁN
CITIZEN BONANOVA	2011	CASTELLANO-CATALÁN
COLORS 2012	2013	CASTELLANO-CATALÁN
Down n'hi do, La càmera ballarina	2018	CASTELLANO-CATALÁN
EBRE, DEL BRESSOL A LA BATALLA	2016	CASTELLANO-CATALÁN
EL SUEÑO EFIMERO	2017	CASTELLANO-CATALÁN
EXPORT.CAT		CASTELLANO-INGLÉS-CATALÁN
GRECO, EL	2008	CASTELLANO-INGLÉS-CATALÁN
HISTORIAS EXTRAORDINARIAS	2017	CASTELLANO-INGLÉS-CATALÁN
Hostal Orión	2018	CASTELLANO-CATALÁN

ICH BIN ENRIC MARCO	2009	CASTELLANO-CATALÁN
JULIA		CASTELLANO-CATALÁN
MALETA MEXICANA, LA	2011	CASTELLANO-INGLÉS-CATALÁN
NUMANCIA 5		CASTELLANO-CATALÁN
ORSON WEST	2011	CASTELLANO-CATALÁN
OUT OF	2012	CASTELLANO-INGLÉS-CATALÁN
Petra	2018	CASTELLANO-CATALÁN
SASHA	2016	CASTELLANO-CATALÁN
SEGONA PATRIA, LA	2009	CASTELLANO-CATALÁN
SUBSTÀNCIA, LA	2016	CASTELLANO-CATALÁN
UNA CAJA CERRADA	2017	CASTELLANO-CATALÁN
UNIVERS (O) PECANINS		CASTELLANO-CATALÁN
VENID A LAS CLOACAS	2011	CASTELLANO-CATALÁN
YO SOY LA RUMBA		CASTELLANO-CATALÁN

En este listado inicialmente aparecen 30 títulos. A posteriori y a medida que avance la investigación algunas de ellas se excluirán del estudio por tratarse de documentales o de películas de animación. Más adelante el listado definitivo se mostrará ya depurado. En la administración pública catalana hemos tratado con Catalan Films. Un organismo dependiente del Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) del Departament de Cultura de la Generalitat, dedicado a la promoción de las empresas audiovisuales catalanas y sus producciones. Catalan Films pone a disposición pública su catálogo a través de un motor de búsqueda que propone un apartado ‘Versió original’ con una selección idiomática tan rica como variopinta, pero con la posibilidad de escoger una única lengua. Ante esta dificultad contactamos con ellos por si podían facilitarnos un listado de producciones multilingües, a lo que nos remitieron de nuevo a su buscador.



Al consultar un largometraje cualquiera en su base de datos (en este caso *Negre Buenos Aires* aunque el título no se aprecia en la captura de pantalla), el menú desplegable informativo se presenta con el correspondiente apartado de ‘Versió original’. Contrariamente al motor de búsqueda, existe la posibilidad de incluir más de una lengua.

The screenshot shows the website 'catalanfilms.cat/ca/produccions/negre-buenos-aires'. It is divided into several sections:

- PRODUCTORES:** Zip Films, Televisió de Catalunya - CCMA, 1971Cine, Edit Utopic.
- DISTRIBUÏDORA NACIONAL:** Segarra Films.
- TERRITORIS ON S'HA VENUT:** Espanya.
- DETALLS DE PRODUCCIÓ:**
 - Any: 2009
 - Tipuslogia: Ficció - Llargmetratge
 - Gènere: Suspens
 - Públic: Tots els públics
 - Durada: 90'
 - Versió original: Castellà, Català
 - Format: Color, HD, Dolby Digital
 - Estat: Acabada
- EQUIP TÈCNIC I ARTÍSTIC:**
 - Actors i actrius principals: Francesc Garrido, Daniel Faraldo, Natasha Yarovenko, Jordi Dauder, Julietta Díaz
 - Producció executiva: Jordi Rediu, Norbert Llaràs
 - Direcció: Ramon Termens
 - Guió: Ramon Termens, Daniel Faraldo
 - Música original: Carles Cases
 - Direcció de fotografia: Pol Torrents
 - Muntatge: Jorge Rodriguez
 - Direcció de producció: Eduard Vallès
 - Direcció artística: Sebastián Roses, Tomas Voth, Maruxa Alvar
- COL-LABOREN:**
 - Televisió de Catalunya - CCMA
 - Territori: Espanya
 - Web: <https://www.cma.cat/tv3/sales/>
- AMB EL SUPORT DE:**
 - ICEC (Institut Català de les Empreses Culturals)
 - ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales)
 - Ibermedia Desenvolupament

Catalan Films explica que la gestión interna de la catalogación lingüística corre a cargo de los propios productores. A través de sus perfiles, entran sus producciones que Catalan Films valida a posteriori para que se publique en la web. A la hora de introducir los datos de una película existe la posibilidad de incluir más de una lengua en el apartado de versión original. Es decir, el usuario público solo puede escoger una lengua en su consulta en el buscador pero el productor puede introducir más de una lengua. A raíz de esta diferencia la pregunta es ¿quién escoge la lengua que usará el buscador para identificarla? Catalan Films confirma que 'en un principio nosotros mismos pues se trata de un sistema predictivo en el que previamente se han introducido los idiomas, si bien a veces el productor escribe un idioma directamente y no casa con ninguna de sus propuestas, por eso es posible encontrarse con errores. Es una base de datos que contiene mucha información e intentamos ser cuidadosos pero a veces es inalcanzable'. Un nuevo motor de búsqueda por catálogos anualizados, operativo desde 2018, permite filtrar si la lengua catalana se usa en parte o completamente. Es en 2018 cuando acotamos nuestro periodo de estudio. Se trata de una herramienta que sin duda nos hubiese ahorrado ciertas horas de trabajo. A partir de esta complicación con el filtrado, decidimos consultar las producciones con versión original en catalán por cada año, del 2006 al 2018. Es decir, realizar 13 consultas diferentes, año por año. El formato de los resultados de Catalan Films no permite la creación de listados, por lo que cotejamos los largometrajes con los datos de las listas del Ministerio de Cultura y de IMDb,

incluyendo las películas inéditas en un listado definitivo que propondremos al final de esta sección. Finalmente pudimos extraer un listado de 35 títulos.

	TÍTULO
1	FICCIÓN
2	CINEMART
3	ELL A ELLA I ELLA ALS LLIBRES
4	ELS MEUS ESTIMATS ANGELETS
5	NO ME PIDAS QUE TE BESE PORQUE TE BESARÉ
6	ESTATS DE REALITAT
7	V.O.S.
8	TRES DIES AMB LA FAMÍLIA
9	FOTOPERIODISTA
10	NEGRE BUENOS AIRES
11	ESTIGMES
12	LO MÁS IMPORTANTE DE LA VIDA ES NO HABER MUERTO
13	L'ASSASÍ A SOU
14	EL PERFECTE DESCONEGUT
15	OPEN 24 H
16	CHECKOUT
17	LES ONES
18	REFLEXOS BLAUS I DAURATS
19	THE JUAN BUSHWICK DIARIES
20	TOTS VOLEM EL MILLOR PER A ELLA
21	FAMILY TOUR
22	FRONTERA
23	ROCCO TÉ EL TEU NOM

24	DARRERE LA PORTA
25	L'ODISSEA
26	EL PERDIDO
27	BARCELONA, NIT D'HIVERN
28	L'ACADÈMIA DE LES MUSES
29	L'ESTRANGERA
30	SACRAMENTO
31	ENS VA SEMBLAR IMPORTANT
32	LA PELÍCULA DE NUESTRA VIDA
33	LA MILLOR OPCÍÓ
34	APOLO. LA JOVENTUT BALLA
35	ARDARA

Los cambios en la distribución del mercado cinematográfico han modificado, entre muchas cosas, la publicidad de las películas. En el pasado predigital los trailers en la televisión y en las propias salas de proyección eran el principal reclamo para el público, además de la publicidad callejera o de la prensa escrita. En la actualidad, no se concibe una campaña publicitaria sin un plan de comunicación a través de internet y de las redes sociales. Cualquier producción, por modesta que sea, no puede obviar esta posibilidad comercial. Una de las etapas básicas y cruciales es la de inscribir la obra audiovisual en catálogos de webs especializadas en cine para dotarla de relevancia, mostrar que existe. Uno de estos catálogos es IMDb (Internet Movie Database). Forma parte de las webs más visitadas en el mundo (la cuarta el 23/06/2020³³⁹) y con un amplio recorrido ya que fue creada en 1990.³⁴⁰ Dentro de las directrices del *Help Center* para catalogar una obra audiovisual, en el apartado dedicado a “*languages*”, las lenguas, se especifica:³⁴¹

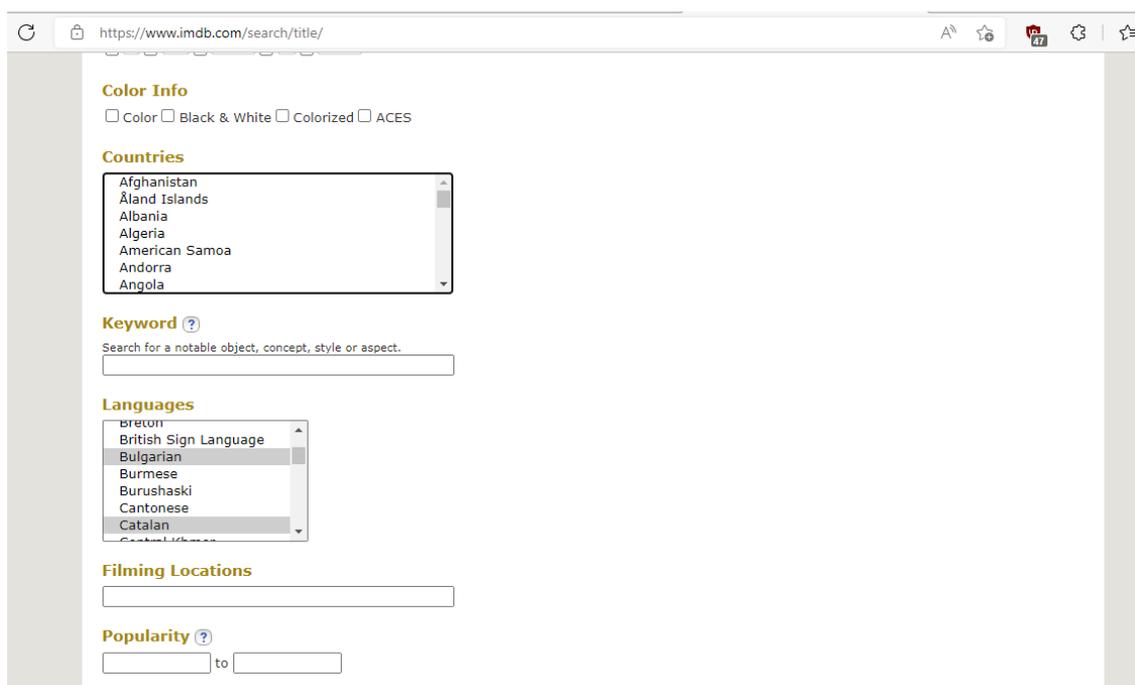
³³⁹ www.skalinet.com/conoce-las-100-paginas-web-mas-visitadas-del-mundo/.

³⁴⁰ https://fr.wikipedia.org/wiki/Internet_Movie_Database.

³⁴¹ <https://help.imdb.com/article/contribution/titles/languages/GSCRBZYE5NX5SXL#>.

If more than one language was spoken please enter them in order of frequency such that the main language is entered first.

Esta norma deja pues en manos del propio usuario, no solo la decisión de incluir una o más lenguas, si no la de decidir cuál de ellas es la de uso más frecuente en la película. Cuando se procede a la consulta del catálogo, como se aprecia en la captura de pantalla, se pueden escoger ambas lenguas a la vez, lo que facilita la tarea de acceder a las producciones, en las que los criterios de la administración pública dejan paso a las pautas culturales, artísticas, lingüísticas y comerciales de las productoras, pues se supone que son ellas las que catalogan sus propias películas en estas bases de datos de acceso libre. En la captura de pantalla y para que se pueda apreciar que se pueden escoger dos lenguas a la vez hemos seleccionado el búlgaro y el catalán en la parte visible del desplegable:



Lo que hasta ahora venía catalogado por requisitos del Gobierno de España y de la Generalitat de Catalunya, ahora se nutre con un listado menos encorsetado a la hora de establecer la lengua, o las lenguas, de la versión original. He aquí el listado, antes de la depuración propuesta por IMDb con 122 entradas:

AÑO	TÍTULO
2006	SALVADOR
2006	SIN TI
2006	ANIMALS FERITS
2006	FICCIÓN
2006	EL CORONEL MACIÀ
2006	FASCES
2007	MALLORCA'S SONG
2007	BOLBORETA, MARIPOSA, PAPALLONA
2007	HOTEL TÍVOLI
2007	LES PEL·LÍCULES DEL MEU PARE
2007	EL NIÑO DE BARRO
2007	BARCELONA (UN MAPA)
2007	LE SILENCI AVANT BACH
2007	JA EN TENIM PROU
2008	NO ME PIDAS QUE TE BESE PORQUE TE BESARÉ
2008	RIVALES
2008	25 KILATES
2008	MIRANT AL CEL
2008	LES DUES VIDES D'ANDRÉS RABADÁN
2008	UNA CIERTA VERDAD
2008	CHER AMI... ¡Y YO!
2008	COS MORTAL
2009	EL CÓNSUL DE SODOMA
2009	V.O.S.
2009	TRASH

2009	PETIT INDI
2009	TRES DIES AMB LA FAMÍLIA
2009	MÀSCARES
2009	BULLYING
2009	DE ESPALDAS AL MAR
2009	E.S.O. ENTIDAD SOBRENATURAL OCULTA
2009	CINÉCLUB
2010	LA MOSQUITERA
2010	CIRCUIT
2010	BLOG
2010	BRUC. EL DESAFÍO
2010	PA NEGRE
2010	HEROIS
2010	LO MÁS IMPORTANTE DE LA VIDA ES NO HABER MUERTO
2010	LOS CACHORROS Y EL CÓDIGO DE MARCO POLO
2010	CARACREMADA
2011	EL PERFECTO DESCONOCIDO
2011	CATALUNYA ÜBER ALLES!
2011	OPEN 24H
2011	LA SOMBRA DEL SOL
2011	ONDE ESTÁ A FELICIDADE?
2011	BRAVA VICTÒRIA
2011	INTERFERÈNCIES
2011	LA PAUSA DE LOS MUERTOS
2012	REC. GÉNESIS
2012	INSENSIBLES

2012	LE SEXE DES ANGES
2012	ELS NENS SALVATGES
2012	SERIE B
2012	FÈNIX 11.23
2012	SUEÑO Y SILENCIO
2012	EL BOSQUE
2012	KANIMAMBO
2012	A FILM ABOUT KIDS AN MUSIC
2012	FERIDA ARREL: MARIA-MERCÈ MARÇAL
2012	MI LOCO ERASMUS
2013	MENÚ DEGUSTACIÓ
2013	LES DERNIERS JOURS
2013	LA ESTRELLA
2013	HIJO DE CAÍN
2013	TOTS VOLEM EL MILLOR PER A ELLA
2013	FAMILY TOUR
2013	BARCELONA NIT D'ESTIU
2013	LA PLAGA
2013	FRONTERA
2013	ROSERS SILVESTRES
2013	MARHABA
2014	EL CAMÍ MÉS LLARG PER TORNAR A CASA
2014	STELLA CADENTE
2014	10.000 KM
2014	LES BONES PERSONES
2014	DÉJAME VIVIR

2014	DIXIE Y LA REBELIÓN ZOMBIE
2014	NATASHA
2014	ÀNIMA: UNA VIDA POÉTICA TRAICIONADA POR LA TRAGEDIA
2014	CATALÀNS IN LOVE
2014	DARRERE LA PORTA
2015	BARCELONA 92
2015	OCHO APELLIDOS CATALÁNES
2015	ATRAPA LA BANDERA
2015	BARCELONA, NIT D'HIVERN
2015	ISLA BONITA
2015	LA ADOPCIÓN
2015	LA ACADEMIA DE LAS MUSAS
2016	LA PROPERA PELL
2016	QUATRETONDETA
2016	CERCA DE TU CASA
2016	ADÉU, BARCELONA
2016	EL REI BORNÍ
2016	BENIDORM MON AMOUR
2016	LA FAMILIA (DEMENTIA)
2016	RUMBOS
2016	OH, QUINA JOIA!
2016	LA SUBSTÀNCIA
2016	NOS PARECÍA IMPORTANTE
2017	INCERTA GLÒRIA
2017	NO SÉ DECIR ADIÓS
2017	MIL COSES QUE FARIA PER TU

2017	SABATES GROSSES
2017	PENÉLOPE
2017	SOTABOSC
2017	JÚLIA IST
2017	DESIERTO EN TU MENTE
2017	GOOD BYE MISTER MARSHALL
2017	LA PETITE MORTE
2017	ANTOLOGÍA CON VOZ DE MUJER
2018	DESAPARECER
2018	TODOS LO SABEN
2018	FISHBONE
2018	PETRA
2018	LAS DISTANCIAS
2018	FORMENTERA LADY
2018	MISS DALÍ
2018	YO LA BUSCO
2018	PUTA Y AMADA

Una vez recibidos y consultados los datos de las tres fuentes, procedimos a cotejar las películas de los tres listados. Posteriormente, afinamos el contenido eliminando algunas obras por ser documentales o películas de animación, lo que nos supuso finalmente una lista de 132 películas. Hela aquí:

LISTADO LARGOMETRAJES DE FICCION PRODUCIDOS ENTRE 2006-2018

CATALOGADOS BILINGÜES CATALÁN/ESPAÑOL

FUENTES: IMDb / MINISTERIO DE CULTURA / CATALAN FILMS

	AÑO	TÍTULO	FUENTE
1	2006	SALVADOR	IMDb
2	2006	SIN TI	IMDb
3	2006	ANIMALS FERITS	IMDb
4	2006	FICCIÓN	IMDb / Catalan Films
5	2006	EL CORONEL MACIÀ	IMDb
6	2006	FASCES	IMDb
7	2006	CINEMART	Catalan Films
8	2006	ELL A ELLA I ELLA ALS LLIBRES	Catalan Films
9	2007	MALLORCA'S SONG	IMDb
10	2007	BOLBORETA, MARIPOSA, PAPALLONA	IMDb
11	2007	HOTEL TÍVOLI	IMDb
12	2007	LES PEL·LÍCULES DEL MEU PARE	IMDb
13	2007	BARCELONA (UN MAPA)	IMDb
14	2007	LE SILENCE AVANT BACH	IMDb
15	2007	ELS MEUS ESTIMATS ANGELETS	Catalan Films
16	2008	NO ME PIDAS QUE TE BESE PORQUE TE BESARÉ	IMDb / Catalan Films
17	2008	RIVALES	IMDb
18	2008	25 KILATES	IMDb
19	2008	MIRANT AL CEL	IMDb
20	2008	LES DUES VIDES D'ANDRÉS RABADÁN	IMDb
21	2008	UNA CIERTA VERDAD	IMDb
22	2008	COS MORTAL	IMDb

23	2008	ESTATS DE REALITAT	Catalan Films
24	2009	EL CÓNsul DE SODOMA	IMDb
25	2009	V.O.S.	IMDb / Catalan Films
26	2009	TRASH	IMDb
27	2009	PETIT INDI	IMDb
28	2009	TRES DIAS AMB LA FAMÍLIA	IMDb / Catalan Films
29	2009	MÀSCARES	IMDb
30	2009	BULLYING	IMDb
31	2009	DE ESPALDAS AL MAR	IMDb
32	2009	E.S.O. ENTIDAD SOBRENATURAL OCULTA	IMDb
33	2009	CINÉCLUB	IMDb
34	2009	FOTOPERIODISTA	Catalan Films
35	2009	NEGRE BUENOS AIRES	Catalan Films
36	2009	ESTIGMES	Catalan Films
37	2010	LA MOSQUITERA	IMDb
38	2010	CIRCUIT	IMDb
39	2010	BLOG	IMDb
40	2010	BRUC. EL DESAFÍO	IMDb
41	2010	PA NEGRE	IMDb
42	2010	HEROIS	IMDb
43	2010	LO MÁS IMPORTANTE DE LA VIDA ES NO HABER MUERTO	IMDb /Catalan Films
44	2010	CARACREMADA	IMDb
45	2010	L'ASSASÍ A SOU	Catalan Films
46	2011	EL PERFECTO DESCONOCIDO	IMDb / Catalan Films
47	2011	CATALUNYA ÜBER ALLES!	IMDb
48	2011	OPEN 24H	IMDb / Catalan Films

49	2011	LA SOMBRA DEL SOL	IMDb
50	2011	INTERFERÈNCIES	IMDb
51	2011	LA PAUSA DE LOS MUERTOS	IMDb
52	2011	ORSON WEST	Min. Cult.
53	2011	CHECKOUT	Catalan Films
54	2011	LES ONES	Catalan Films
55	2012	REC. GÉNESIS	IMDb
56	2012	INSENSIBLES	IMDb
57	2012	LE SEXE DES ANGES	IMDb
58	2012	ELS NENS SALVATGES	IMDb
59	2012	SERIE B	IMDb
60	2012	FÈNIX 11.23	IMDb
61	2012	SUEÑO Y SILENCIO	IMDb
62	2012	EL BOSQUE	IMDb
63	2012	KANIMAMBO	IMDb
64	2012	MI LOCO ERASMUS	IMDb
65	2012	REFLEXOS BLAUS I DAURATS	Catalan Films
66	2012	THE JUAN BUSHWICK DIARIES	Catalan Films
67	2013	MENÚ DEGUSTACIÓ	IMDb
68	2013	ELS ÚLTIMS DIES	IMDb
69	2013	LA ESTRELLA	IMDb
70	2013	HIJO DE CAÍN	IMDb
71	2013	TOTS VOLEM EL MILLOR PER A ELLA	IMDb / Catalan Films
72	2013	FAMILY TOUR	IMDb / Catalan Films
73	2013	BARCELONA NIT D'ESTIU	IMDb
74	2013	LA PLAGA	IMDb

75	2013	FRONTERA	IMDb / Catalan Films
76	2013	ROSERS SILVESTRES	IMDb
77	2013	MARHABA	IMDb
78	2013	ROCCO TÉ EL TEU NOM	Catalan Films
79	2014	EL CAMÍ MÉS LLARG PER TORNAR A CASA	IMDb
80	2014	STELLA CADENTE	IMDb
81	2014	10.000 KM	IMDb
82	2014	LES BONES PERSONES	IMDb
83	2014	NATASHA	IMDb
84	2014	ÀNIMA: UNA VIDA POÈTICA TRAICIONADA POR LA TRAGEDIA	IMDb
85	2014	CATALANS IN LOVE	IMDb
86	2014	DARRERE LA PORTA	Catalan Films / IMDb
87	2014	L'ODISSEA	Catalan Films
88	2014	EL PERDIDO	Catalan Films
89	2015	BARCELONA 92	IMDb
90	2015	OCHO APELLIDOS CATALÁNES	IMDb
91	2015	BARCELONA, NIT D'HIVERN	IMDb / Catalan Films
92	2015	ISLA BONITA	IMDb
93	2015	LA ADOPCIÓN	IMDb
94	2015	LA ACADEMIA DE LAS MUSAS	IMDb / Catalan Films
95	2015	L'ESTRANGERA	Catalan Films
96	2015	SACRAMENTO	Catalan Films
97	2016	LA PROPERA PELL	IMDb
98	2016	QUATRETONDETA	IMDb
99	2016	CERCA DE TU CASA	IMDb
100	2016	ADÉU, BARCELONA	IMDb

101	2016	EL REI BORNÍ	IMDb
102	2016	BENIDORM MON AMOUR	IMDb
103	2016	LA FAMILIA (DEMENTIA)	IMDb
104	2016	RUMBOS	IMDb
105	2016	OH, QUINA JOIA!	IMDb
106	2016	NOS PARECÍA IMPORTANTE	IMDb / Catalan Films
107	2016	BITTERSWEET DAYS	Min. Cult.
108	2016	EBRE, DEL BRESSOL A LA BATALLA	Min. Cult.
109	2016	LA PELÍCULA DE NUESTRA VIDA	Catalan Films
110	2016	LA MILLOR OPCIÓ	Catalan Films
111	2017	INCERTA GLÒRIA	IMDb
112	2017	NO SÉ DECIR ADIÓS	IMDb
113	2017	MIL COSES QUE FARIA PER TU	IMDb
114	2017	SABATES GROSSES	IMDb
115	2017	PENÉLOPE	IMDb
116	2017	SOTABOSC	IMDb
117	2017	JÚLIA IST	IMDb
118	2017	DESIERTO EN TU MENTE	IMDb
119	2017	GOOD BYE MISTER MARSHALL	IMDb
120	2017	LA PETITE MORTE	IMDb
121	2017	ANTOLOGÍA CON VOZ DE MUJER	IMDb
122	2018	DESAPARECER	IMDb
123	2018	TODOS LO SABEN	IMDb
124	2018	FISHBONE	IMDb
125	2018	PETRA	IMDb/Min. Cult.
126	2018	LAS DISTANCIAS	IMDb

127	2018	FORMENTERA LADY	IMDb
128	2018	MISS DALÍ	IMDb
129	2018	YO LA BUSCO	IMDb
130	2018	PUTA Y AMADA	IMDb
131	2018	APOLO. LA JUVENTUT BALLA	Catalan Films
132	2018	ARDARA	Catalan Films

No deja de ser relevante que de las 132 obras solamente 15 aparezcan simultáneamente en dos de los tres listados. Y de estas quince, catorce figuran en los listados de IMDb y Catalan Films. La restante coincide en IMDb y en el Ministerio de Cultura, por lo que se deduce que ningún título sale en los listados del Ministerio y de la Generalitat al mismo tiempo. Estos datos nos aportan una obviedad final, no hay un solo largometraje que se incluya en las tres fuentes a la vez. Quedan pues 117 películas que figuran en solo un listado de los tres, distribuidas de la siguiente manera: 93 en IMDb, 21 en Catalan Films y 3 en el Ministerio de Cultura. Un análisis global de estos datos pone a la luz que los distintos procedimientos de catalogación proporcionan resultados dispares y veraces, pero incompletos a la hora de averiguar si un largometraje de ficción utiliza más de una lengua en su versión original.

Después de que nuestro sondeo fuera lanzado decidimos contactar con la televisión pública catalana. TV3 se constituye como la televisión pública catalana en 1983. En la actualidad, su cuota de pantalla es de las más destacadas en el territorio autonómico. Su participación como coproductora en largometrajes y telefims es habitual y regular, por lo que decidimos entrar en contacto para que nos facilitasen las cifras de los proyectos en los que han participado entre los años de nuestra investigación 2006-2018, siempre según las lenguas de la versión original. Su Directora de Comunicación y Relaciones institucionales, Elisabet Ventura i Claret, nos indicó que durante ese período coprodujeron 422 obras, 29 de entre ellas catalogadas con la cohabitación del catalán y el español en su versión original. Aquí está su listado en el que hemos resaltado las películas que forman parte de nuestro estudio:

			IDIOMA ORIGINAL
2038008	16/07/2007	LA MARINERA	GALLEC
2031293	18/04/2006	PARTS USADES	CASTELLÀ / CATALÀ
2033722	09/10/2006	FICCIÓ	CATALÀ / CASTELLÀ
2035378	10/08/2006	SALVADOR PUIG ANTICH	CASTELLÀ / CATALÀ
2042289	22/05/2008	LA MARI 2 - Coproducció 2 telefilms	CATALÀ/CASTELLÀ
2043583	29/09/2008	V.O.S	CATALÀ /CASTELLÀ
2043940	13/10/2008	ESTIGMES	CASTELLÀ/CATALÀ
2045018	02/01/2009	ULL PER ULL	CATALÀ / CASTELLÀ
2045865	05/03/2009	L'EDÈN	CATALÀ /CASTELLÀ
2047006	12/05/2009	THE FROST (EL GEBRE)	CATALÀ /ANGLÈS / CASTELLÀ
2047380	15/06/2009	EL CÓNsul DE SODOMA	CATALÀ/CASTELLÀ /ANGLÈS
2048893	01/10/2009	EVA	CATALÀ/CASTELLÀ/FRANCÈS
2049319	16/12/2009	LA MOSQUITERA	CATALÀ /CASTELLÀ
2050416	31/03/2010	ORSON WEST	CATALÀ /ANGLÈS / CASTELLÀ
2053780	21/02/2011	NENS SALVATGES	CATALÀ /CASTELLÀ
2054039	24/03/2011	SOMNI I SILENCI	CASTELLÀ / CATALÀ / FRANCÈS
2054274	20/04/2011	FILL DE CAÏM	CATALÀ / CASTELLÀ
2055892	03/10/2011	La Estrella	CASTELLÀ / CATALÀ
2057266	28/11/2011	PEPE& RUBIANES	CATALÀ /CASTELLÀ
2066256	05/11/2014	THE CHOSEN	CATALÀ /ANGLÈS / CASTELLÀ
2067896	18/12/2014	LA XIRGU	CATALÀ / CASTELLÀ
2068793	18/03/2015	13 DIES D'OCTUBRE	CATALÀ /CASTELLÀ
2069485	03/06/2015	SECUESTRO	CATALÀ /ANGLÈS / CASTELLÀ
2071826	23/12/2015	Incerta glòria	CATALÀ /CASTELLÀ
2076666	01/02/2017	FORMENTERRA LADY	CATALÀ/CASTELLÀ
2076880	22/02/2017	PETRA	CASTELLÀ /CATALÀ
2081204	05/04/2018	7 RAONS PER FUGIR	CATALÀ/CASTELLÀ
2084423	02/11/2018	EL ÀRBOL DE LA SANGRE	CASTELLÀ / CATALÀ/ESUSKERA
2084745	29/11/2018	LA HIJA DE UN LADRÓN	CASTELLÀ /CATALÀ

Las películas que aparecen en blanco no pudimos incluirlas en el listado definitivo debido a que el sondeo se puso en marcha después de haber recibido la respuesta de TV3.

2.- Contadores de palabras

Francisco Vargas del Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) de Barcelona³⁴² explica que el departamento de Àrea de l'Audiovisual se encarga de la

³⁴² Entrevista realizada el 13 de febrero de 2020 en sus oficinas. Anexo 3.3.

calificación cinematográfica y audiovisual a petición de las personas físicas o jurídicas residentes en Catalunya e inscritas en su Registro. Las obras a calificar son visionadas por una comisión de expertos externos a la administración pública, que determinan aquello que después se refleja en la resolución de calificación, es decir: la edad autorizada para verla, el género al que pertenece, la lengua de la versión original y la duración. En el caso de obras de producción catalana puede ocurrir que sea una versión única, con lo que no hay problema; o que sea una versión doble o con más lenguas. En este caso los miembros de la comisión disponen de cronómetros para determinar la duración de las intervenciones de cada lengua (o al menos de las dos o tres más extensas). En el caso de que las dos más extensas tengan una duración muy similar, desde el Àrea se hace un recuento de las palabras a partir de la transcripción de los diálogos que ha facilitado la productora, y la lengua que se haya usado más, es la considerada como versión original. De acuerdo con la normativa, y los criterios comunicados por el ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Culturales, dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de España), solo se puede otorgar una lengua como versión original.

3.- Los títulos de las obras

Nos parece importante para nuestra investigación averiguar en qué lengua se ha catalogado la película y si se ha optado por un título que disponga de la misma ortografía y fonética en español y en catalán, sin caer en el error de que el sentido de ambas no sea el mismo. Las ventajas son evidentes desde un punto de vista de la producción y de sus costes a la hora de traducir y promocionar el largometraje, además de evitar posibles suspicacias en aquellos espectadores más sensibles a la perenne polémica lingüística. Partiremos de los datos iniciales aparecidos en los listados de las tres fuentes que hemos evocado con anterioridad. Podría darse el caso de que las películas aparecidas en dos listados a la vez se catalogasen en títulos con lenguas distintas. Se trata de datos de los listados iniciales sin haber sido afinados; es decir, la materia prima antes del listado definitivo. IMDb es la fuente más copiosa. De los 122 títulos aparecidos los títulos distribuidos por lengua son los siguientes:

- Español: 42 títulos
- Catalán: 36 títulos

- Ambivalencia Español/Catalán: 13 títulos
- Otros: 31 títulos

Esta última cifra no es anecdótica, 25 % del total, y merece ser tratada aparte por el abanico de propuestas lingüísticas dispares. La tercera lengua más utilizada en los títulos es el inglés con 12 entradas. Le sigue el francés con 7 títulos; dos en alemán y dos en italiano, y el resto o son nombres propios, o incluso combinan dos lenguas. Cabe destacar que también hay 3 películas incluidas en las de título en español que no hemos considerado ambivalentes por diferenciarse por su acentuación: *Serie B* (Sèrie B), *La familia* (La familia) y *Penélope* (Penelope). El título *10.000 Km* lo hemos considerado apto para ambas lenguas.

La tónica de los datos del listado precedente parece similar en el del Ministerio de Cultura a pesar de contar con menos películas, 30:

- Español: 11 títulos
- Catalán: 6 títulos
- Ambivalencia Español/Catalán: 4 títulos
- Otros: 9 títulos

El uso del inglés continúa siendo recurrente, y encontrar títulos redactados en otras lenguas y nombres propios no es esporádico.

En el caso de Catalan Films las entradas mayoritarias son en catalán con cierta diferencia respecto al español. Existen dos títulos que sirven para ambas y el resto son mayormente en inglés o de nombres propios:

- Español: 6 títulos
- Catalán: 21 títulos
- Ambivalencia Español/Catalán: 2 títulos
- Otros: 5 títulos

En cuanto a la coincidencia de las 15 películas que aparecen simultáneamente en dos listados, diez de ellas coinciden a la hora de catalogarse en una misma lengua: cuatro en catalán, una en español, dos en inglés y tres ambivalentes. A modo de

conclusión no podemos establecer ningún patrón verificable. Primero debido a la diferencia significativa en el número de títulos de cada organismo. En segundo lugar porqué no hay modelos que sigan un mismo criterio. Sí que se puede confirmar que hay mucha variedad y que el título de una obra, generalmente, quiere evocar otros aspectos de la trama y de la historia en si misma que el aspecto de la lengua.

4.- El visionado

Generalmente las películas comerciales que produce el cine español disponen de un recorrido efímero en las salas de cine. Existen las excepciones que se sitúan a ambos extremos. Por un lado la película taquillera que supera los dos semanas en cartel y que se convierte en fenómeno de masas. Y por otro lado la película de cine de autor o independiente que, a pesar de seguir todos los trámites oficiales para ser catalogada, se circunscribe a proyecciones en festivales, o en salas alternativas sin programaciones corrientes. En muchos casos poder acceder al visionado de la película requiere hacerlo durante el proceso temporal en el que la película está abierta al público. Muchos títulos no disponen de versión DVD comercial o con una tirada testimonial. En algunos casos las productoras ya no existen y las posibilidades de seguir el rastro a un largometraje son escasas. El núcleo de nuestra investigación se centra en las motivaciones creativas de los autores de las películas para la inclusión de la cohabitación lingüística del español y el catalán en sus largometrajes de ficción. Sin duda que poder visionar las 132 películas que forman el cuerpo de nuestra investigación, sería ideal. Pero la realidad es que el acceso a cada una de ellas para poder visionarlas es imposible. Esta dificultad no impide nuestro trabajo, tampoco lo beneficia. En cualquier caso hemos podido disponer de 46 de las 132 películas para visionarlas y analizar las situaciones en las que se usan ambas lenguas y extraer informaciones que deberían permitirnos deducir patrones de comportamiento creativo, los contextos de ficción en los que se presentan los cambios de código y los perfiles de los personajes. Hemos podido acceder a la mayoría de las películas gracias a la videoteca del Museu del Cinema de Girona y a las facilidades en el préstamo de los DVD que nos ha facilitado esta institución. El resto de películas las hemos conseguido gracias a las bibliotecas universitarias de Girona y Perpiñán, a cesiones de fondos personales, a visionados on-line propuestos por los propios autores y a puntuales proyecciones en salas de cine comerciales. Los visionados de los DVD se han llevado a cabo a partir de la versión original propuesta, si bien en algunas ocasiones

las opciones para escoger la lengua de la película eran el catalán y el español, por lo que nuestro objetivo de cohabitación lingüística podría verse alterado con los correspondientes doblajes. A veces la presencia de subtítulos ha permitido que la alternancia de códigos se respetara y fuera evidente. En pocos casos hemos apreciado, gracias a la imperfección de la sincronización labial, que la copia visionada estaba doblada a una de las dos lenguas. A pesar de la catalogación como largometrajes bilingües, algunos de ellos han quedado apartados de nuestro estudio por tratarse de películas con la presencia de una sola lengua o con réplicas testimoniales. Hemos preferido conservar estos títulos en nuestro listado definitivo por figurar en alguna de las fuentes y por si las respuestas del test de sus creadores pudiesen aportarnos datos relevantes para nuestra investigación. En cada visionado tomamos notas de las situaciones en las cuales detectábamos cambios de código relevantes. También nos parecía indicativo apuntar la situación espacio-temporal de la acción en cuestión, pues el lugar y la fecha son sin la menor duda datos a tener en cuenta y que analizaremos más adelante. Las películas están listadas por orden de visionado en los anexos de la parte final de este trabajo (anexo 3). Como ya hemos apuntado el objetivo de nuestra investigación son las motivaciones creativas de los autores de las películas. Dicho eso, la posibilidad de visionar los largometrajes puede proporcionarnos algunas pistas para crear el sondeo y ser más precisos con nuestras preguntas, partiendo patrones observados en la pantalla. En ese sentido, acto seguido, proponemos algunas pautas, puntos en común y situaciones conversacionales que han llamado nuestra atención en estas 33 películas visionadas, que no analizadas. Otras han sido descartadas por no disponer de suficientes intervenciones bilingües, especialmente en catalán. Podría ser que fuese debido a que la copia que hemos visionado fuera doblada y no dispusiésemos de la opción de cambio de audio. Por dicha razón hemos decidido conservar en el listado final los largometrajes sin ficha de visionado, pues la versión original podría ser distinta a la que llegó a nuestras manos. Las películas vistas que no han mostrado fases de una cohabitación lingüística remarcable han sido 12. En la mayoría de los casos por limitarse a réplicas en catalán anecdóticas o por solo haber tenido acceso a la versión doblada integralmente al español. Recordemos que en alguna de las fuentes han sido catalogadas como bilingües:

La sombra del sol

Caracremada

El perfecto desconocido

Rec 3

El rei borni

Dies d'agost

Andres Rabadán

Bruc

El secreto de los 24 escalones

A la deriva

Elisa K

Hijo de Caín

Ello supone un total de 46 películas visionadas de las 132 del listado total. Lo que es aproximadamente un 35%, más de un tercio.

5.- Patrones lingüísticos destacables

Este tercio de películas nada desdeñable nos ofrece un variado número de pautas y patrones que nos permitirán atinar el contenido de nuestras preguntas para los creadores. Hemos extraído y clasificado los datos que nos parecían más relevantes para nuestra investigación. No cabe duda de que el contexto espacial de la lengua catalana se limita de manera natural a los territorios en los que comparte cooficialidad con el español. En primer lugar el patrón geográfico, en este sentido de las 34 películas con ficha de visionado, 19 de ellas transcurren exclusivamente en territorio catalán. Otras 11 comparten la localización de la ficción entre Cataluña y otro territorio, principalmente español: Madrid, Aragón, Galicia. Destacar *Formentera Lady* que conjuga los diferentes territorios de habla catalana en su ficción: Formentera-Comunidad Valenciana-Barcelona. Algunas proponen ciudades de otros países como París, Los Ángeles, Manila y Buenos Aires. Finalmente, 4 películas desarrollan su trama en espacios fuera del

ámbito lingüístico catalán como *Stella Cadente* que aborda el reinado de Amadeo de Saboya, *Incerta Glòria* centrada en el frente aragonés de la guerra civil, *Les distàncies* que transcurre en Berlín y *La propera Pell* que tiene lugar en una zona pirenaica sin determinar.

En el patrón temporal, cabe destacar que la contemporaneidad es la nota dominante de la mayoría de largometrajes visionados, 26 de ellos transcurren en fechas indeterminadas pero quedan ancladas temporalmente a partir de referentes mayormente tecnológicos como los dispositivos móviles, ya sean smartphones y/u ordenadores. Existe un paralelismo entre la fecha de la producción y de la trama, se podrá concretar más esta información con los datos resultantes del sondeo. Dos películas optan por la técnica del flashback o el flashforward para desarrollar su trama en épocas diferentes a partir de un presente contemporáneo: *Miss Dalí* partiendo de la actualidad hasta el primer cuarto del siglo XX, e *Insensibles* yendo de la Guerra Civil española a los años sesenta pasando por la actualidad. Terminamos este punto citando las diferentes fechas que ocupan la parte principal de la trama de otros tantos filmes: 1808 (*Bruc: el desafío*), 1870 (*Stella Cadente*), 1905-1931 (*El Coronel Macià*), 1930 (*La familia: Dementia*), 1959 (*El cónsul de Sodoma*) y 1973 (*Salvador*). Los períodos de desarrollo de las tramas van desde el siglo XIX al XXI y en las películas de época no se constatan grandes diferencias en el uso del catalán o el español, solamente en el largometraje *El Coronel Macià* se han hecho esfuerzos de adaptación lexical especialmente en el ámbito de la discursiva política.

En cuanto a patrones de preponderancia lingüística, no existen excesivas pautas que se repitan a la hora de establecer usos del catalán o del español en los largometrajes estudiados. Sin embargo, nos parece interesante apuntar como espectadores y analistas algunos ejemplos que sin ser reiterativos parecen tener un peso importante en la simbología de cada película. En *Petra*, queda muy marcada la distinción entre la clase social poderosa y la obrera. La primera usa el catalán como lengua materna y tiene un ascendente social sobre la segunda que utiliza el español. En *Miss Dalí*, la hermana del pintor surrealista se comunica en inglés como personaje narrativo con su amiga británica y, estando en la Costa Brava catalana, habla en español con su criada, si bien vemos como en el flashback que nos lleva hasta el primer cuarto del siglo XX su lengua de comunicación es el catalán. Quisiéramos hacer referencia a un patrón que se reproduce en algunas películas en el que, más allá de la metáfora o la alegoría, se

presenta a una pareja, generalmente los padres del personaje protagonista, con diferentes lenguas maternas. Generalmente el padre es catalanoparlante y la madre habla español. Entre ellos se dan a menudo cambios de código según las circunstancias de cada escena.

En cuanto a patrones de simbología de usos lingüísticos públicos, partimos del concepto del principio de personalidad en la que un individuo puede usar su lengua materna (oficial) en cualquier lugar del país, y que no se da en España, ya que prima el de territorialidad, es decir, en función del territorio en el que se encuentre.³⁴³ El ciudadano puede usar ante la Administración Pública una de las lenguas cooficiales solamente en los territorios así designados. Esta norma, presente en el Constitución de 1978 y todavía hoy vigente, debe tenerse en cuenta en el contexto histórico de cada largometraje de ficción de nuestro estudio. Además de la importancia del contexto histórico de la trama para el aspecto lingüístico también lo es según el lugar preciso en que ocurra, especialmente si se trata de una institución pública. En la película *Salvador* que tiene lugar durante los últimos estertores del franquismo, la prisión barcelonesa en la que está recluido el protagonista es un fortín de la lengua española, en la que en varias ocasiones se recuerda la prohibición de hablar en catalán o debe de hacerse a escondidas. Cabe destacar en ese sentido una réplica que ya hemos abordado en la introducción, cuando una de las hermanas habla con Salvador en catalán durante una visita y el vigilante se lo reprocha y ella responde: *'es que nos sale sin querer'*. En la misma película, el defensor del detenido, en el colegio de abogados de Barcelona se dirige a sus colegas en español mientras que hablando con otros abogados en conversaciones más discretas usa el catalán. En *El coronel Macià*, el español es la lengua del parlamento y los cuarteles militares, y el protagonista así lo practica, y en su entorno personal usa el catalán. En este largometraje se da un caso significativo que transcurre en la localidad leridana de Les Borges Blanques; en una primera escena el coronel Macià se dirige en catalán a un Guardia Civil en el cuartel y su teniente le responde que le hable en cristiano (1h11'00"). Más tarde y durante un altercado en un molino de aceite, el coronel habla en catalán al mismo Guardia Civil que lo comprende y no le reprocha nada (1h11'45"). En la película *Pa Negre*, con una trama desarrollada después de la Guerra Civil, un simple dictado en lengua española denota la

³⁴³ Subapartado *Política Lingüística* del apartado *Política Cultural* de la *Primera Parte*.

preponderancia del español en el sistema educativo de la época. El fotógrafo escolar y un religioso originario de Igualada con un marcado acento catalán, subrayan la oficialidad de la lengua al usarla en una película de versión original catalana. Resaltar también como un Guardia Civil se dirige a la gente en español pero habla en catalán a un niño. La policía, como uno de los representantes institucionales del orden y la ley, tiene diferentes ángulos según el contenido de la película. En *25 kilates* una película sin contenido político los policías en la comisaría hablan en catalán después de que el espectador vea en la puerta el rótulo de Unidad Central Antiatracos (24'37''):

COMISARIO

¿De veritat que has pagat cinc-cents euros per aquestes botes?

AGENTE DE POLICIA

És que són del segle vint-i-u.

Mientras que en *Fènix 11 23* las variantes son diferentes debido al contenido reivindicativo del filme: en una comisaría catalana el abogado habla en catalán con la familia y en español con los funcionarios de policía; y cuando la policía registra la casa del supuesto terrorista catalán conversan en español. Una vez en el tribunal en Madrid se produce una situación de alternancia, que ya hemos evocado, en la que el niño protagonista rompe alzando la voz en español a la fiscal. Para completar con un detalle este apartado subrayar que el cartero que aparece fugazmente en *Petit indi* usa el español a pesar de tratarse de una obra mayormente en catalán. No cabe duda de que si una escena se desarrolla en la intimidad de un lugar privado el guionista tiene menos convenciones sociales que respetar que si se produce en un espacio público con libertad de acceso para cualquier personaje que se invente. En el ámbito privado la inventiva no está ligada a las convenciones de la vida pública de los territorios con cooficialidad, es un espacio creado a merced del guionista y los personajes y las lenguas que se desenvuelven en él no están atadas a las que tendría un lugar público como un bar, en la que cualquier cliente se expresaría según el libre albedrío del creativo. O también en un organismo oficial que quedaría también a merced de la simbología que se quisiera otorgar a la lengua usada por un funcionario.

Las películas en las que el bilingüismo es tratado como un acto natural en los lugares públicos son diversas, veamos algunas de ellas:

- *Salvador*: en los bares y en el hospital se usan ambas lenguas, en alternancia en ocasiones o con coletillas en catalán.
- *25 kilates*: los empleados en la redacción del periódico charlan en catalán pero se dirigen en español al mensajero que trae un paquete y a la vendedora callejera de compact discs.
- *Catalunya Über Alles!*: usan el español la dependienta de la panadería, la empleada de la protectora de animales y el candidato a alcalde reunido con los posibles financieros.
- *Open 24*: hablan en español el doctor de raza negra, los empleados del karaoke y el inspector de seguridad. Y en catalán la asistente social y la abogada.
- *Bullying*: el protagonista consulta una web de acoso en español con una voz en off femenina que la lee con acento latinoamericano, y el acosador recibe un mail en español con voz en off de lectura en español.
- *Fènix 11 23*: el mail enviado a una empresa láctea es en español así como la web fascista.
- *Tots volem el millor per a ella*: el taxista habla en español y los candidatos al puesto trabajo lo hacen en catalán excepto una mujer latinoamericana.
- *Barcelona nit d'estiu*: en el karaoke y en la tienda paquistaní hablan en español.
- *Els nens salvatges*: el profesor de flamenco y el vigilante del centro comercial hablan en español.
- *La plaga*: la reunión de trabajadores del asilo se lleva a cabo en español.
- *La propera pell*: las prostitutas del burdel charlan en español.
- *Rivals*: en el campo de fútbol situado en Barcelona la hinchada anima y hace comentarios en catalán.
- *Petit Indi*: los organizadores del concurso de canto de pájaros se expresan en español.

Estos datos, aunque someros, nos permiten observar una tendencia al uso del español en situaciones de la vida cotidiana que implican la interacción de figurantes con

réplicas cortas e intrascendentes a simple vista. La mayoría de estas intervenciones se producen en zonas geográficas en las que el catalán es lengua social y cooficial.

Dejando aparte los mensajes electrónicos, las navegaciones en las webs, y las interacciones que se producen con dispositivos tecnológicos móviles en películas actuales, tan relevantes por cierto para las tramas, los medios de comunicación clásicos continúan llenando los sonidos de fondo de numerosas escenas costumbristas. En ocasiones más relevantes, la televisión, la radio y la prensa escrita son a menudo fuente directa de información para la trama de la película, aunque en nuestros visionados no haya sido el caso. Hemos podido captar hasta doce sonidos televisivos, nueve de ellos en catalán y tres en español. Todos ellos, excepto dos (bar y hotel), en lugares privados, casas o apartamentos. En dos ocasiones los transistores radiaban en catalán. En otra, durante los títulos de crédito la banda sonora que los acompaña es una grabación de una alocución de una supuesta radio franquista. En algunas escenas la música diegética que acompaña a la acción es una canción. En *El cónsul de Sodoma* se oye una primera canción, un twist en catalán, a través de un radiocasete; y durante una velada se oye la canción *Qualsevol nit pot sortir el sol* de Jaume Sisa, mientras en la televisión se transmite el funeral de Franco. Otra canción catalana se oye a través de una red social en la película *10.000 Km.* En *Negre Buenos Aires*, el protagonista se halla inmerso en el español argentino. Las videoconferencias con su socio y su hijo permiten el uso del catalán en esa burbuja lingüística.

5.1.- Situaciones de bilingüismo pasivo

Ya vimos que el bilingüismo pasivo es el fenómeno que se da cuando los participantes en una conversación se entienden utilizando sus lenguas habituales. Se trata de una situación lingüística que no es anecdótica en las películas que hemos podido ver, aunque no habitual. En el filme *Ficción*, durante una cena de cuatro amigos en la que uno es castellanohablante, cada cual se expresa en su lengua. En un marco de la vida privada, en *No me pidas que te bese porque te besaré* durante una conversación el profesor de guitarra habla en español y la asistente social en catalán; lo mismo ocurre en un lugar público, en el que el camarero habla en catalán y los clientes en español. En *Rivales*, en un lugar público, en un aeropuerto, la azafata habla en español y la viajera le responde en catalán. Realmente particulares son las situaciones de bilingüismo pasivo en el largometraje de *Stella Cadente*: el secretario habla en español al rey

Amadeo de Saboya de España y éste contesta en catalán, los ministros le hablan en catalán, la cocinera en español y rey en catalán, el rey en catalán a su mujer y ella responde en español, el rey en español para enseñar a leer a la cocinera y luego le recita un poema en catalán.

5.2.- Situaciones de cambio de código

Entra dentro de una lógica razonable que nos hayamos topado con numerosas situaciones en las que el uso del catalán y el español en un mismo discurso se produzcan de manera natural, en las películas que forman parte de nuestro estudio y que hemos podido ver. Cada cambio de código precisaría de un análisis pormenorizado de su contexto, de la trama, de las interacciones entre los diferentes personajes, de las fuerzas de poder, y de un largo etcétera. Como no es nuestra finalidad, y no disponemos de los medios ni del tiempo, nos limitamos a listar aquellas situaciones fílmicas que nos han parecido relevantes para, principalmente, inspirarnos a la hora de ser precisos en las preguntas de nuestro sondeo. Partimos de la base de escritura de un guion de la cual ninguna escena, réplica o palabra es inútil y superflua. Por lo que cualquier contacto lingüístico tendrá su razón de ser en el seno de cada trama. Las situaciones de cambio de código pueden ser en momentos tensos o distendidos, entre personajes que se conocen u otros que se hablan por primera vez, entre personas que dominan ambas lenguas o que solo dominan una. Los factores que influyen en cada escena las hacen únicas por lo que son muy variadas y distintas. He aquí algunas de las situaciones que demuestran la diferencia de cada escena:

- *Salvador*: en algunas situaciones tensas, como después de un atraco o ante la inminente ejecución del protagonista, se producen situaciones de cambio de código.
- *El coronel Macià*: durante los títulos de crédito se usan ambas lenguas.
- *25 kilates*: durante una situación tensa de agresión y en el seno de una familia.
- *El cónsul de Sodoma*: los amigos hablan alternando distendidamente sentados en los sofás de una discoteca.
- *Tres días con la familia*: la madre, de origen francés, habla en español, si bien cuando está ebria o usa la ironía añade coletillas en catalán.

- *Insensibles*: el protagonista alterna ambas lenguas con sus padres, él es catalanoparlante y se oye su voz en off en catalán.
- *La mosquitera*: la pareja protagonista alterna ambas lenguas. Ella castellanoparlante con diferentes actitudes según interlocutor: estando en el sofá con una amiga y la hija de ésta habla en español con la primera y en catalán con la otra, usa las dos lenguas con su amante (amigo de su hijo), estando ebria usa las dos.
- *Catalunya Über Alles!*: el protagonista habla en español con una prostituta rumana.
- *Open 24 h*: el protagonista es vigilante jurado, catalanoparlante, y en una situación de tensión al vigilar el desguace dice: *¿quié n anda ahí?*
- *Bullying*: el protagonista habla en catalán en familia, con su vecino alternan los dos ambas lenguas, y habla en catalán con su amiga latinoamericana aunque los padres de ella en español con el doctor del hospital.
- *Herois*: la familia es de habla catalana aunque la madre lo hace en español y a menudo alternan, si bien ella usa las dos con amigos del hijo.
- *10.000 Km*: la pareja habla en español aunque se deduzca que él es catalán por responder a una llamada en esta lengua y por imitar una situación humorística usándola. Además entre ellos se dicen *'bona nit'* o usan alguna coetilla.
- *Fènix 11 23*: el cabecilla de los acosadores en colegio habla en español al protagonista pero los que le acompañan en el acoso lo hacen en catalán.
- *Tots volem el millor per a ella*: durante una comida en un restaurante hablan en catalán excepto el yerno que lo hace en español; durante un encuentro de ex-alumnos hablan en español pero se alterna en una conversación final; en una comida de fin de año se habla en catalán con alternancia por la presencia de una amiga de origen latinoamericano.
- *Sueño y silencio*: la madre habla en español y el padre en catalán, la alternancia se produce pues con los abuelos.
- *Ocho apellidos catalanes*: se producen interferencias de un personaje con marcado acento andaluz al querer hablar en catalán; se produce una conversación en catalán en casa de la abuela y el mayordomo habla en catalán con la criada. Algunas

conversaciones empiezan en catalán y continúan en español. La abuela da un discurso en catalán, subtulado.

- *Barcelona nit d'estiu*: dos futbolistas alternan ambas lenguas, igual que dos parejas que están cenando, o el representante del jugador que habla en catalán con él y con el amigo de éste en español.

- *Els nens salvatges*: en el instituto la clase de literatura es en español; en la sala de profesores hablan en catalán excepto uno que lo hace en español y que hablará en catalán durante el consejo de disciplina; la asistente social del instituto habla en español con la madre, pero dicha madre en su bar habla español con marido y su hijo y responde al teléfono del bar en catalán para una oferta de trabajo.

- *La plaga*: la anciana del asilo habla en catalán y la trabajadora filipina que se ocupa de ella en español; diferentes binomios se comunican en español como el entrenador de lucha con el luchador moldavo, la prostituta con el trabajador moldavo, el campesino con la cuidadora filipina, pero la prostituta y el proxeneta usan además expresiones catalanas. La enfermera del hospital habla al moldavo en catalán, y éste último hace una frase usando el catalán (*mongetes*).

- *La propera pell*: en un entorno lingüístico catalán el protagonista y su madre alternan, sobre todo ella.

- *Incerta glòria*: los soldados republicanos usan la mayoría el catalán pero alternan, los civiles hablan en español así como los soldados franquistas; la mujer catalana viuda de un acaudalado aragonés habla en catalán con los soldados republicanos y en español con los trabajadores de la propiedad y con sus hijos a quienes canta una canción en español.

- *Les distàncies*: el principio de la película es en español, luego los cinco amigos alternan, ya que un personaje de los cinco es castellanoparlante y los diálogos parecen marcados por su presencia. En ocasiones, se producen interferencias.

- *No me pidas que te bese porque te besaré*: un grupo de discapacitados habla en español menos el que utiliza una silla de ruedas que lo hace en catalán. Cantan la canción popular catalana *Sol solet*. El profesor de guitarra se expresa en español pero utiliza expresiones y monosílabos en catalán.

- *Rivales*: en Sevilla la abuela catalana habla en español a su nieto debido a la presencia de su novia italiana. Después en el autobús, la abuela y el nieto hablan en español estando solos.

- *Bolboreta, Mariposa, Papallona*: al principio de la película el mismo personaje usa las dos lenguas: '*descansa una miqueta*'. En Cataluña, los chicos y los adultos hablan solo en catalán: en la escuela, en la calle, en las entrevistas, en Galicia solamente gallego en la escuela, y alternando con el español en el bar, en la calle, en una tienda, con los pescadores y las entrevistas con los adolescentes.

- *Formentera Lady*: la película se desarrolla en español pero la amiga hippy usa coletillas en catalán: '*pobret, molt bé, té maco*'; como otros personajes secundarios: la dependienta y el cliente: '*gràcies*', al padre del recién nacido en hospital que el personaje principal pregunta: '*xiquet o xiqueta?*', o la guardia urbana y personal de la ambulancia en catalán en Barcelona.

Se puede apreciar una amalgama distinta de situaciones diversas difícilmente comparables entre sí. Sin embargo nos proporcionará un punto de partida para preguntar a los creativos y confeccionar preguntas de nuestro test inspiradas en estos cambios de código que, en su momento, fueron ideados por los guionistas, principalmente. En ocasiones la presencia de personajes extranjeros produce situaciones de deriva lingüística hacia el español por tratarse de la lengua preponderante de la película o por suponer que un foráneo ha tenido más posibilidades de estudiarlo en su país de origen. Cuando se trata por la presencia de personajes de origen latinoamericano como la novia argentina en el filme *Ficción* o la inquilina latinoamericana de *Barcelona un mapa*. O por caracterizaciones de origen europeo como el doctor alemán de *Insensibles*, la prostituta rumana de *Catalunya Úber Alles!*, o cuando los niños de *Herois* cambian al español al confundir al padrastro con el jardinero rumano. O el asistente social francés en *La propera pell*. También es el caso de las trabajadoras filipinas del asilo en *La Plaga*.

6.- Los tres pilares y los tres oficios

En la parte teórica ya hemos hecho referencia a los tres pilares que forman la base de nuestra investigación: la sociolingüística, el cine y la política cultural. Para estudiar de qué manera estos aspectos influyen en el proceso creativo de una película,

las hemos personificado en las figuras del guionista, el director y el productor de la obra.

Es cierto que una película es una creación coral en la que intervienen una lista de nombres tan larga como la de los títulos de crédito finales y que cualquier implicado tiene la posibilidad de modificar y enriquecer a su manera el largometraje final. Sin embargo, al tratarse de una investigación en la cual nos interesa principalmente la cohabitación lingüística de dos lenguas, los puestos más influyentes en ese sentido son los tres que hemos nombrado. Los actores también pueden tener cierta influencia en ese proceso pero es más difícil encontrar las huellas de su aportación. Generalmente lo hacen durante las lecturas de los guiones o en pleno rodaje y bajo la supervisión del director que termina dando su visto bueno, aunque de manera puntual, incluso anecdótica. La mayoría de las veces se refieren a líneas de guion en las que se propone una modificación de lo que se dice y no con qué lengua se dice. Además el actor debería dominar, más o menos, ambas lenguas para poder confrontar matices similares a los de los creativos. Una de las primeras elecciones, si no la primera, de un guionista ante su hoja en blanco es la de la lengua en la que va a escribir su historia. Parece una obviedad que en muchos casos se disfraza inconscientemente. Si el guionista es bilingüe, vive en el seno de una sociedad multilingüe o quiere inventar una historia en un contexto plurilingüista, las posibilidades de escribir las intervenciones de los personajes en diferentes lenguas se vuelven posibles. Hoy en día y como ya hemos abordado antes, las plataformas audiovisuales, no solamente ofrecen la posibilidad al espectador de escoger la versión original de la película o serie que visiona, sino que además en las propias tramas de las historias la presencia de lenguas distintas a la de la versión original son cada vez más frecuentes. Esta evidencia modifica sobremanera la actitud creativa del guionista, a sabiendas de que ciertas pretéritas dificultades técnicas ahora, la tecnología, las soluciona casi automáticamente. Las imbricaciones de la sociolingüística en la tarea del guionista, que se adentra en la escritura de una historia en la que cohabitan el español y el catalán, son personales en su mayoría. O supuestamente personales. Una parte del sondeo debería permitirnos esclarecer los motivos de su propuesta de cohabitación lingüística. Los resultados de nuestro test nos lo dirán, pero una parte considerable de directores han escrito o coescrito sus historias. Ser el guionista de la propia película que se dirige tiene un gran número de ventajas entre las que podríamos destacar la pureza de la idea original. De la palabra a la imagen, a través de una sola

visión, de una misma idea. En el caso de que el director haya coescrito el guion, éste se enriquece de las aportaciones del o de los coautores, pero siempre teniendo la idea original en su mente y recibiendo propuestas que adhiere a su ya imaginada película. Si el director dirige un guion escrito por otra persona, debería analizarse qué tipo de relación existe entre ambos: si se conocían durante la escritura, si se trata de una adaptación, si se han conocido después del estreno de la película, si nunca se han conocido pero son contemporáneos, si el guionista ha fallecido. Llevar a la pantalla la idea de otro creativo genera puentes y dudas que aportarán nuevas ideas y desecharán otras. El director tendrá que valerse de los utensilios que la cinematografía pondrá en sus manos para transformar esas líneas de guion en imágenes con sentido. Si el guionista plasma sus ideas con palabras, el director traduce esas palabras y acciones a través del lenguaje cinematográfico. Se da el caso de que en alguna de nuestras películas en estudio el productor, el guionista y el director son la misma persona. Las producciones modestas o aquellas que prefieren el control total de todas las fases en una sola persona, generalmente el promotor de la misma, son habituales. Es evidente que las interacciones del triunvirato creativo que proponemos serán nulas, con ventajas logísticas evidentes y centradas más en el cine de autor total. En el caso de un productor ajeno a la escritura y a la dirección, son de interés las interacciones que se articulan durante la fase creativa, ya sea de la escritura o del largometraje. Si el guion es un trabajo de encargo del productor, éste dispondrá de cierta ascendencia sobre el contenido del mismo, al poder imponer ciertas reglas si así lo considera beneficioso para el devenir de la producción. Escoger la lengua de la versión original será sin duda una piedra angular. Las ayudas y subvenciones otorgadas a producciones según la lengua de la versión original pueden marcar la fase creativa del guion, o que sea modificado a posteriori, durante la producción, o incluso la postproducción, para respetar los criterios de la norma. Estas particularidades del sistema de producción cinematográfica a partir de financiación pública formarán parte de la información que solicitaremos a los encargados de las producciones.

7.- Nuestra propuesta de sondeo

La fase inicial ha consistido en listar los guionistas, productores y directores de las películas propuestas para nuestro estudio. Acceder a sus nombres no ha sido difícil gracias a los datos públicos que figuran en numerosas páginas web de internet. Lo más

complejo ha sido poder disponer de alguna vía de contacto como direcciones de correo electrónico o número de teléfono de los propios creativos o de las productoras. En otras ocasiones hemos podido disponer de algunos contactos a través de redes sociales. En algunos casos ha sido imposible el poder encontrar rastro alguno de los componentes creativos de la película. Nuestras principales fuentes de información han sido las páginas web de Filmaffinity, Catalan Films, IMDb y Cineuropa. A raíz de la obtención de los correos electrónicos hemos querido establecer una primera toma de contacto para verificar la validez de dichas direcciones y poner en preaviso de nuestra investigación a guionistas, directores y productores mediante un mail enviado durante el mes de julio de 2020.³⁴⁴ Nuestro precedente trabajo de Máster se centraba en un experimento un tanto singular que pretendía profundizar sobre los vínculos entre la imaginación antropomórfica del lector y la del adaptador cinematográfico de la novela *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes. En dicho trabajo los encuestados debían relacionar algunos extractos de la novela sobre los principales personajes masculinos con fotogramas del largometraje en la que aparecían los mismos protagonistas. Es decir, preguntábamos al espectador, a la última persona de la cadena que da sentido a una película, sobre sus criterios y sensaciones de una obra adaptada. En el caso de nuestra actual investigación, aún guardando ciertas similitudes, hemos invertido el sentido de nuestras pesquisas. Queremos conocer las razones creativas de los autores, la génesis de ciertos aspectos lingüísticos de sus películas. Como espectadores, hemos recorrido en sentido inverso desde el visionado de la película hasta los responsables que dieron forma al proyecto. Queremos preguntarles, a pesar del tiempo ya pasado, sobre qué motivaciones de producción, lingüísticas, artísticas o culturales les llevaron al uso de la cohabitación lingüística de las lenguas catalana y española en sus versiones originales. Gracias a las posibilidades tecnológicas de hoy en día, realizar un test de este calibre, es fácilmente imaginable. A medida que se le empieza a dar forma aparecen las dificultades y la toma de decisiones que harán del sondeo final una posibilidad entre infinitas. Una de esas primeras decisiones es la de qué plataforma on-line se usará para dar forma al test y compartirlo con los encuestados. Existe una oferta variada de páginas web y operadores de internet, algunas gratuitas, otras de pago. El principal obstáculo de las opciones comerciales son los límites de uso y ante la incapacidad de poder establecer la duración de nuestro test, finalmente optamos por una posibilidad gratuita sin límite

³⁴⁴ Anexo nº 1.

temporal. A través de nuestra cuenta personal de las aplicaciones de Google, accedimos a GoogleForms. Una propuesta relativamente intuitiva, gratuita, sin plazos de tiempo, con múltiples tutoriales en la red y con una prestación de estadísticas óptima para nuestros objetivos. En pocos días logramos la pericia necesaria para redactar nuestro sondeo.



The image shows a screenshot of a Google Forms survey. At the top, the title 'Bi-ci2020 E' is visible. The survey is in the 'Preguntas' (Questions) tab, with 'Respuestas' (Responses) showing 45 answers and 'Configuración' (Settings). The main content area features a header image of a movie projector. Below the header, the title 'Bi-ci2020: bilingüismo y cinematografía' is displayed. The introductory text reads: 'Nuestro estudio se centra en largometrajes de ficción producidos entre 2006 y 2018, y catalogados a partir del uso del catalán y el español en su versión original, según los datos facilitados por IMDb, Catalan Films y el Ministerio de Cultura.' It also states: 'A lo largo del test, al hacer referencia a cine bilingüe se entenderá en español y catalán.' and 'Los datos extraídos de este test serán tratados de manera anónima. Sin embargo, al final del mismo, si lo desea, podrá darnos su autorización para citarles según sus respuestas.' A progress indicator shows 'Sección 1 de 5' and a note at the bottom says 'Hemos calculado que deberá invertir menos de 15 minutos. El test se divide en tres etapas: datos generales.'

Las preguntas las fuimos creando durante la fase de creación del marco teórico y de visionado de las películas. A medida que nos surgía una posible cuestión, ésta quedaba apuntada en nuestras notas. Al filo del tiempo las depuramos, catalogamos y redactamos. Una vez terminada la primera versión del test, la pusimos a prueba nosotros mismos para verificar su funcionamiento. Posteriormente, la propusimos a diferentes personas de confianza para que nos trasladasen sus impresiones. Esta etapa nos permitió corregir algunas faltas tipográficas, modificar algunos enunciados demasiado complejos, eliminar alguna pregunta repetitiva y reducir la extensión del sondeo ya que parecía demasiado denso. El formulario puede crearse a partir de una plantilla que propone diferentes patrones según el tipo de respuesta que interese. En primer lugar se debe tener en cuenta si se propondrá una pregunta abierta o cerrada. Las preguntas abiertas serán aquellas que permitan al encuestado redactar una respuesta libre. La aplicación permite incluir un espacio llamado de '*Respuesta corta*', u otro más amplio de respuesta más detallada llamado '*Párrafo*'. La riqueza de este tipo de respuestas tiene como contrapartida la dificultad, casi imposibilidad, de transformar los resultados en estadísticas. Para las preguntas cerradas, es decir, aquellas en las que se debe escoger una o varias de las respuestas propuestas, el aplicativo propone diferentes

combinaciones, de las cuales solo hemos escogido tres, para facilitar la agilidad de la encuesta y la recopilación de datos. Se trata de '*Varias opciones*', '*Casillas*' y '*Escala lineal*'. En '*Varias opciones*' el usuario solo puede marcar una de las diferentes propuestas para escoger. En '*Casillas*' se pueden escoger varias respuestas, y en nuestro caso no hemos indicado límite alguno. En ocasiones, en estos dos primeros formatos hemos incluido la respuesta 'Otro' y acto seguido hemos propuesto un párrafo por si se deseara concretar el contenido de esa elección. Y como tercera opción, hemos utilizado el formato llamado '*Escala lineal*', en la que el encuestado responde en una escala de 1 a 10 sus sensaciones a partir de la pregunta. También se puede calibrar entre 1 y 5, sin embargo hemos preferido la escala hasta 10 para intentar tener más matices al totalizar las respuestas. En este caso, la pregunta debe quedar bien definida desde un punto de vista binario para no dejar hueco a las ambivalencias de comprensión. Como ya se verá, hemos estipulado algunas de las preguntas como obligatorias para que el sondeo tenga una base que permita un mínimo de interpretación, o para que facilite la gestión interna del mismo.

Bi-ci2020 E

Preguntas Respuestas 45 Configuración

15.- ¿En qué medida considera necesario el bilingüismo para el espíritu de la película? *

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Influencia nula Factor decisivo

16.- En la película, el uso de la lengua catalana, ¿se limita geográficamente a los territorios en que es lengua cooficial?

Sí

No

17.- ¿En qué año, o años, se desarrolla la trama de la película? *

Texto de respuesta corta

Por razones prácticas y para dotar a nuestro sondeo de cierta formalidad ante los encuestados, decidimos denominarlo Bi-ci2020. 'Bi' por bilingüismo, 'ci' por cinematografía y 2020 como año de creación del mismo. A pesar de ser una carga de trabajo adicional, consideramos que nuestro sondeo debía proponer a los encuestados la opción de realizarlo en español o en catalán, según las preferencias de cada persona. Es por ello, como se verá en el lanzamiento del test, que los mensajes de contacto se

redactaron en las dos lenguas. En un principio queríamos dividir el sondeo en tres partes; una primera relacionada con la sociolingüística y el bilingüismo; una segunda basada en la cinematografía; y la tercera centrada en políticas lingüísticas. Durante los meses previos al lanzamiento del test recopilamos las preguntas y temas a tratar a partir de nuestras lecturas, nuestros visionados de las películas, nuestras entrevistas y nuestra inspiración creativa. Al crear las preguntas nos apercebimos que los datos que queríamos obtener eran específicos a la creación de la película y otros generales. Veíamos que en ocasiones una pregunta podía hacer referencia a dos de las tres partes; generalmente se combinaban sociolingüística y cinematografía, o cinematografía y políticas culturales. Ante estas condiciones optamos por unificar la parte de la sociolingüística y la cinematografía. La estructura quedó establecida de la siguiente manera: una introducción explicativa, parte del sondeo para datos generales, sondeo sobre sociolingüística- cinematografía, y sondeo sobre políticas culturales. Finalmente añadimos algunas cuestiones de orden práctico de autorizaciones para citar a los participantes y de comentario final. El número final de preguntas quedó establecido en 85. Una cantidad considerable que quedaría supuestamente mitigada por la facilidad de la mayoría de respuestas completadas con un clic del ratón, a excepción de las preguntas abiertas. Después de nuestras primeras pruebas cronometradas, en menos de quince minutos se podría completar el sondeo. Y nuestras 'cobayas' así lo confirmaron.

La distribución de las preguntas quedó fijada de esta manera:

- Datos generales: 6 preguntas, de la 1 a la 6
- Sociolingüística-cinematografía: 48 preguntas, de la 7 a la 54
- Políticas culturales: 28 preguntas, de la 55 a la 82
- Autorizaciones: 3 preguntas, de la 83 a la 85

Como hemos visto, en el mes de julio enviamos un primer correo electrónico para presentar nuestra investigación Bi-ci2020 y poner así en preaviso a los participantes, además de verificar que los contactos eran operativos. Posteriormente algunos encuestados manifestaban acordarse de ese mensaje, otros no. Para refrescar la memoria o, simplemente, introducir por primera vez nuestro estudio redactamos el siguiente párrafo:

Nuestro estudio se centra en largometrajes de ficción producidos entre 2006 y 2018, y catalogados a partir del uso del catalán y el español en su versión original, según los datos facilitados por IMDb, Catalan Films y el Ministerio de Cultura. A lo largo del test, al hacer referencia a cine bilingüe se entenderá en español y catalán. Los datos extraídos de este test serán tratados de manera anónima. Sin embargo, al final del mismo, si lo desea, podrá darnos su autorización para citarle según sus respuestas. Hemos calculado que deberá invertir menos de 15 minutos. El test se divide en tres etapas: datos generales, cinematografía-sociolingüística, y políticas culturales. ¡Muchas gracias por participar!

Se intentó condensar en el primer párrafo el motivo de nuestro estudio y el porqué se ha escogido a la película en cuestión. Después algunas cuestiones de orden práctico sobre el test. Por una cuestión de orden interno y de gestión de las repuestas, decidimos solicitar a los participantes que, antes de empezar con la primera pregunta, escribieran el título de la película. De esta manera podríamos realizar un seguimiento de manera más práctica de a qué película pertenece cada una de las respuestas al sondeo.

7.1.- El cuestionario

1.-	¿Qué cargo desempeñó en esta película? Puede marcar más de una opción. *
	<input type="checkbox"/> Director / directora <input type="checkbox"/> Codirector / codirectora <input type="checkbox"/> Guionista <input type="checkbox"/> Coguionista <input type="checkbox"/> Productor
1.-	Quin càrrec va exercir en aquesta pel·lícula? Pot marcar més d'una opció. *
	<input type="checkbox"/> Director / directora <input type="checkbox"/> Codirector / codirectora <input type="checkbox"/> Guionista

<input type="checkbox"/> Coguionista <input type="checkbox"/> Productor
<p>Pertinencia: junto al título de la película, este dato nos permitirá controlar mínimamente que el número de participantes se corresponda con la realidad. Asimismo podremos llevar un control durante las fases de seguimiento para relanzar la campaña de respuestas.</p>

2.-	¿Qué edad tenía durante la producción de la película?
<i>Resposta curta</i>	
2.-	Quina edat tenia durant la producció de la pel·lícula?
<i>Resposta curta</i>	
<p>Pertinencia: se trata de un dato que permitirá sesgar las respuestas a partir de tramos de edad, y también poder establecer qué contextos históricos han vivido en primera persona.</p>	

3.-	¿Se considera usted hablante bilingüe en español y catalán? *
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
3.-	Es considera vostè parlant bilingüe català i espanyol? *
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
<p>Pertinencia: si la persona creativa se considera hablante bilingüe como tal, lo consideramos un dato de importante relevancia, para poder comparar de qué manera la subjetividad influyen durante las fases de producción de una película.</p>	

4.-	¿Es el primer largometraje bilingüe que dirige, escribe y/o produce? *
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
4.-	És el primer llargmetratge bilingüe que dirigeix, escriu i/o produeix? *
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
<p>Pertinencia: nos permite saber si la experiencia fue tan satisfactoria como para repetir o si ya en la primera ocasión se apuesta por este tipo de cine.</p>	

5.-	Si la respuesta anterior es negativa, ¿puede indicarnos el número de películas y los años en qué fueron producidas?
<i>Pàrrafo</i>	
5.-	Si la resposta anterior és negativa, pot indicar-nos el número de pel·lícules i els anys en que es van produir?
<i>Paràgraf</i>	
<p>Pertinencia: nos permite conocer el título de otras obras desconocidas para nosotros y que podrían entrar en nuestra investigación.</p>	

6.-	Si recuerda otros largometrajes de ficción bilingües del periodo 2006-2018 ¿puede indicarnos sus títulos?
<i>Pàrrafo</i>	
6.-	Si recorda d'altres llarmetratges de ficció bilingües del periode 2006-2018, pot indicar-nos els títols?
<i>Paràgraf</i>	
<p>Pertinencia: nos permite saber si el creador ha tenido referentes previos y revelarnos</p>	

nuevos títulos.

Sociolingüística-Cinematografía, preguntas de la 7 a la 54

7.-	¿Existe una razón concreta por la que se optó por el bilingüismo en la película en cuestión?
<i>Pàrrafo</i>	
7.-	Existeix una raó concreta per la que es va optar pel bilingüisme en la pel·lícula en qüestió?
<i>Paràgraf</i>	
Pertinencia: esta pregunta abierta es, en definitiva, la esencia prima de nuestra investigación. Preguntándolo directamente al principio nos permitirá evitar la posible influencia de nuestras cuestiones ulteriores. También podrá servirnos para confirmar la congruencia de las respuestas del test.	

8.-	¿Cuál es el origen del guion? Puede marcar más de una respuesta. *
<input type="checkbox"/> Basado en una historia real	
<input type="checkbox"/> Una adaptación literaria	
<input type="checkbox"/> De creación exclusiva para el largometraje	
<input type="checkbox"/> Otros	
8.-	Quin és l'origen del guió? Pot marcar més d'una resposta. *
<input type="checkbox"/> Basat en una història real	
<input type="checkbox"/> Una adaptació literària	
<input type="checkbox"/> De creació exclusiva per al llargmetratge	
<input type="checkbox"/> D'altres	

Pertinencia:según las diferentes respuestas, sabremos si el guion ha sido modificación desde su creación original. Lo que permitirá trasladarnos al contexto creativo y verificar si el bilingüismo inicial ha sido modificado en el transcurso de la adaptación.

9.-	El bilingüismo de la película se forjó...
	<input type="radio"/> ...antes de la escritura del guion. <input type="radio"/> ...durante la escritura del guion. <input type="radio"/> ...después de la escritura del guion.
9.-	El bilingüisme de la pel·lícula es va forjar...
	<input type="radio"/> ...abans de l'escriptura del guió. <input type="radio"/> ...durant l'escriptura del guió. <input type="radio"/> ...després de l'escriptura del guió.
<p>Pertinencia: a raíz de la precedente pregunta y, especialmente si se trata un guion exclusivo para el largometraje, podremos analizar en que fase del proceso creativo se introduce el concepto bilingüe.</p>	

10.-	La inclusión del bilingüismo en la película fue una decisión tomada por (puede marcar más de una respuesta):
	<input type="checkbox"/> Por el guionista. <input type="checkbox"/> Por el productor. <input type="checkbox"/> Por el director. <input type="checkbox"/> Por unanimidad.
10.-	La inclusió del bilingüisme a la pel·lícula va ser una decisió presa per (pot marcar més d'una resposta):
	<input type="checkbox"/> Pel guionista.

<input type="checkbox"/> Pel productor. <input type="checkbox"/> Pel director. <input type="checkbox"/> Per unanimitat.
<p>Pertinencia: esta información permite verificar qué parte tiene más peso en la toma de decisiones, si la literaria, la sociolingüística, la artística, la financiera o se trata de un equilibrio estudiado. O quizás, algo impuesto a raíz de la ley del más fuerte.</p>

11.-	¿Fue un tema que generó debate en el equipo creativo?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
11.-	Va ser una tema que va generar debat en l'equip creatiu?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
<p>Pertinencia: pregunta ligada con la precedente, si bien en esta ocasión para saber si la inclusión del bilingüismo se acató o se debatió.</p>	

12.-	¿Se usaron ambas lenguas entre el equipo de la película?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
12.-	Es van utilitzar ambdues llengües entre l'equip de la pel·lícula?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
<p>Pertinencia: esta información permitirá contextualizar las fases de la producción, sabiendo si el equipo y la atmósfera de trabajo estaban ya impregnadas de bilingüismo.</p>	

13.-	¿Como calificaría al factor bilingüe de la película? Puede marcar más de una opción.
<input type="checkbox"/> Indispensable <input type="checkbox"/> Secundario <input type="checkbox"/> Distintivo <input type="checkbox"/> Necesario <input type="checkbox"/> Demostrativo <input type="checkbox"/> Enriquecedor <input type="checkbox"/> Otro	
13.-	Com qualificaria el factor bilingüe de la película? Pot marcar més d'una opció.
<input type="checkbox"/> Indispensable <input type="checkbox"/> Secundari <input type="checkbox"/> Distintiu <input type="checkbox"/> Necessari <input type="checkbox"/> Demostratiu <input type="checkbox"/> Enriquidor <input type="checkbox"/> Un altre	
<p>Pertinencia: las respuestas nos permitirán saber si el bilingüismo es un aspecto secundario para los creativos o si es algo más. Los adjetivos no esconden ninguna interpretación más allá de la definición y del sentido común. Dejamos una puerta abierta para que añadan su sentir.</p>	

14.-	Si ha marcado 'Otro' en la pregunta precedente y quiere precisar su propuesta.
<i>Pàrrafo</i>	
14.-	Si ha marcat 'un altre' en la pregunta precedent i vol precisar la seva proposta.
<i>Paràgraf</i>	
Pertinencia: para completar la pregunta anterior, si fuera el caso.	

15.-	¿En qué medida considera necesario el bilingüismo para el espíritu de la película? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p style="text-align: center;">Influencia nula <input type="radio"/> Factor decisivo</p>	
15.-	¿En qué medida considera necesario el bilingüismo para el espíritu de la película? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p style="text-align: center;">Influència nul·la <input type="radio"/> Factor decisiu</p>	
<p>Pertinencia: se trata de la primera pregunta en escala lineal, para intentar cifrar las sensaciones de cada individuo, ya que en un test de estas características en el que se quiere invertir poco tiempo, toda facilidad es bienvenida. Especialmente al hablar de conceptos abstractos y que forman parte de un pasado medianamente alejado para rescatar recuerdos lúcidos.</p>	

16.-	En la película, el uso de la lengua catalana, ¿se limita geográficamente a los territorios en que es lengua cooficial?
<p><input type="radio"/> Sí</p> <p><input type="radio"/> No</p>	
16.-	En la pel·lícula, l'ús de la llengua catalana, es limita geogràficament als territoris

	en que és llengua cooficial?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
<p>Pertinencia: en la mayoría de películas bilingües se especifica directamente o a través de símbolos el lugar concreto en el que se desarrolla la trama, más allá de que la propia lengua sea un indicio evidente. En otras, la propia sinopsis lo avanza. Y en algunas ocasiones no hay pistas claras o son difusas, motivo por el cual decidimos preguntarlo directamente. Las respuestas nos permitirán cifrar porcentajes sobre el anclaje de la lengua al territorio.</p>	

17.-	¿En qué año, o años, se desarrolla la trama de la película? *
<i>Resposta curta</i>	
17.-	En quin any, o anys, es desenvolupa la trama de la pel·lícula? *
<i>Resposta curta</i>	
<p>Pertinencia: como para la situacional espacial de la trama, la época también importa para calibrar la situación de la cohabitación lingüística, el modelo de lengua usado. En ocasiones la sinopsis lo aclara, en otras no, de ahí la necesidad de socilitar el dato. Interesa sobre todo para las películas con aire contemporáneo pero sin fecha específica, para cotejar si coinciden con las fechas de la producción y del período de nuestra investigación.</p>	

18.-	Si fuera el caso, ¿se tuvo en cuenta que la ortografía del título de la película fuera la misma en español y en catalán?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No

<input type="radio"/> Fue casual	
18.-	Si fos el cas, es va tenir en compte que l'ortografia del títol de la pel·lícula fos la mateixa en català i espanyol?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No <input type="radio"/> Va ser casual	
<p>Pertinencia: podría parecer algo vanal la pregunta, pero en la era digital en la que estamos sumergidos las productoras otorgan enorm importancia al título. A parte de por su contenido en si mismo, por su forma. Que sea una palabra, universal, con diferentes acepciones, juegos de palabras, que no figuren cifras para encontrarlas más rápidamente con un buscador en internet, si empieza por A figurará al principio de una lista con los posibles beneficios que ello suponga. En el caso del bilingüismo nos parecía interesante preguntarlo para ver si se tuvo em cuenta.</p>	

19.-	¿El bilingüismo de los actores fue un factor tenido en cuanto durante el cásting?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
19.-	El bilingüisme dels actors va ser un factor tingut en compte à l'hora del càsting?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
<p>Pertinencia: en algunas producciones al bilingüismo de la película se dejaba en manos de los actores y de las actrices bilingües. Para los que no lo son se limitaban a frases o monosílabos. Aún tratándose del mundo de la ficción, nos interesa saber si es un factor</p>	

tenido en cuenta.

20.-	¿Considera que la lengua en una película bilingüe refuerza la construcción identitaria del personaje que la habla? *
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
	No influye nada <input type="radio"/> Influye mucho
20.-	Considera que la llengua en una pel·lícula bilingüe reforça la construcció identitària del personatge que la parla? *
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
	No nflueix en res <input type="radio"/> Influeix molt
Pertinencia: aunque es una pregunta más dirigida el supuesto espectador, del creador partens las ideas que dotarán de identidad a los personajes.	

21.-	Más allá de la catalogación oficial, considera usted qué es una película...
	<input type="radio"/> ...en español con intervenciones en catalán. <input type="radio"/> ...en catalán con intervenciones en español. <input type="radio"/> ...bilingüe.
21.-	Més enllà de la catalogació oficial, considera vostè que és una pel·lícula...
	<input type="radio"/> ...en espanyol amb intervencions en català. <input type="radio"/> ...en català amb intervencions en espanyol. <input type="radio"/> ...bilingüe.
Pertinencia: a sabiendas de que los organismos estatales dictan las normas para catalogar las películas según sus lenguas, se lo preguntamos a los creativos, para que respondan sin ataduras burocráticas y/o sin censura de ninguna índole.	

22.-	¿Qué parte de la película calcula que corresponde a cada lengua? *
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
	Casi toda en español <input type="radio"/> Casi toda en catalán
22.-	Quina part de la pel·lícula calcula que correspon a cada llengua? *
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
	Quasi tota en espanyol <input type="radio"/> Quasi tota en català
<p>Pertinencia: partimos de la base de que al ser películas bilingües hay porcentajes a repartir. En algunos casos los equipos de producción saben de manera precisa las partes correspondientes a cada lengua, por haber optado a algunas ayudas. En esta ocasión creemos que la respuesta será un acto más bien personal más o menos aproximativo.</p>	

23.-	Sin tener en cuenta la universalidad del cine, un espectador ideal para esta película sería:
	<input type="radio"/> Una persona bilingüe español-catalán <input type="radio"/> Una persona plurilingüe sin importar qué lenguas domine <input type="radio"/> Cualquier persona indistintamente de su lengua materna
23.-	Sense tenir en compte la universalitat del cinema, un espectador ideal per a aquesta pel·lícula seria:
	<input type="radio"/> Una persona bilingüe català-espanyol <input type="radio"/> Una persona plurilingüe sense importar quines llengües domini <input type="radio"/> Qualsevol persona indistintament de la seva llengua materna
<p>Pertinencia: la manera de interpretar esta pregunta puede variar según el individuo, pues evitamos hablar de versiones originales subtitradas, o versiones dobladas. La idea radica en si se considera que existe un vínculo lingüístico ideal con el espectador.</p>	

24.-	¿A quién otorgaría el carácter de narrador de su película?
	<input type="radio"/> Director <input type="radio"/> Guionista <input type="radio"/> Actor / actriz <input type="radio"/> A nadie
24.-	A qui atorgaria el caràcter de narrador en la seva pel·lícula?
	<input type="radio"/> Director <input type="radio"/> Guionista <input type="radio"/> Actor / actriu <input type="radio"/> A ningú
<p>Pertinencia: para ensamblar el relato con la lengua, el concepto de narrador difiere de una película a otra. A veces es transparente, sin embargo nos interesa la concepción y la idea de los creativos en su idea original.</p>	

25.-	¿En qué medida cree que el espíritu bilingüe de la película se adecua a la realidad?
	<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p style="text-align: center;">Irreal <input type="radio"/> Real</p>
25.-	En quina mesura creu que l'ànima bilingüe de la pel·lícula s'adequa a la realitat?
	<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p style="text-align: center;">Irreal <input type="radio"/> Real</p>
<p>Pertinencia: para relacionar los diferentes conceptos teóricos de la realidad en la cinematografía con la vertiente lingüística de la obra, las respuestas nos permitirán comparar si la (supuesta) realidad debe modificarse para darle más repercusión.</p>	

26.-	¿Cuál de las dos respuestas siguientes escogería para determinar dónde se encuentra la realidad del cine?
<input type="radio"/> En la película. <input type="radio"/> En la conciencia del espectador.	
26.-	Quina d'aquestes dues respostes escolliria per determinar on es troba la realitat del cinema?
<input type="radio"/> En la pel·lícula. <input type="radio"/> En la consciència de l'espectador	
<p>Pertinencia: para complementar el concepto de la realidad en el cine, proponemos esta dualidad buscada, para que cada creativo se posicione dando relevancia a la película o al receptor de la misma.</p>	

27.-	Si tuviese que escoger una de estas tres metáforas de la pantalla cinematográfica con respecto a su largometraje ¿cuál escogería?
<input type="radio"/> Se asemeja al marco de un cuadro, con confines delimitados. <input type="radio"/> Es como una ventana, la realidad prosigue más allá de lo que se ve. <input type="radio"/> Se trata de un espejo, refleja la realidad.	
27.-	Si tingués que escollir una d'aquestes tres metàfores de la pantalla cinematogràfica amb respecte al seu llargometratge ¿quina escolliria?
<input type="radio"/> S'assembla al marc d'un quadre, amb els confins delimitats. <input type="radio"/> És com una finestra, la realitat continua més enllà del que es veu. <input type="radio"/> Es tracta d'un mirall, reflexa la realitat.	
<p>Pertinencia: nos hemos otorgado la licencia de condensar en las posibles respuestas las doctrinas estructuralista, formalista y realista, para conceptualizar los puntos de vista de los creadores, desde la cinematografía en general.</p>	

28.-	¿En qué medida considera que la lengua usada por un personaje de la película influye en la concepción que tendrá el espectador? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>Influencia nula <input type="radio"/> Influencia decisiva</p>	
28.-	En quina mesura considera que la llengua utilitzada per un personatge de la pel·lícula influeix en la concepció que en tindrà l'espectador? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>Influència nul·la <input type="radio"/> Influència decisiva</p>	
Pertinencia: se asemeja a la pregunta número 20, si bien en este caso se pone en relación directa con el espectador.	

29.-	¿Cree usted que el bilingüismo en la película le da un valor añadido? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>Valor difícil de determinar <input type="radio"/> Valoriza el espíritu de la historia</p>	
29.-	Creu vostè que el bilingüisme de la pel·lícula li dona un valor afegit? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>Valor difícil de determinar <input type="radio"/> Valoritza l'ànima de la història</p>	
Pertinencia: se entiende como valor artístico, a partir de la sensación personal de cada individuo.	

30.-	¿Qué valores cree que transmite el bilingüismo en su película? Puede marcar más de una opción. *
<input type="checkbox"/> Multiculturalidad <input type="checkbox"/> Fraternidad <input type="checkbox"/> Empatía	

<input type="checkbox"/> Alteridad <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Oposición <input type="checkbox"/> Otro

30.-	Quins valors creu que transmet el bilingüisme en la seva pel·lícula? Pot marcar més d'una opció. *
------	--

<input type="checkbox"/> Multiculturalitat <input type="checkbox"/> Fraternitat <input type="checkbox"/> Empatia <input type="checkbox"/> Alteritat <input type="checkbox"/> Contrast <input type="checkbox"/> Oposició <input type="checkbox"/> Un altre

Pertinencia: dando continuidad a la idea del bilingüismo en las películas, proponemos algunos adjetivos para definir su presencia en la obra. Para ser más precisos que con las escalas lineales.

31.-	Si en la pregunta precedente ha marcado 'Otro' y quiere especificar de qué concepto se trata:
------	---

Pàrrafo

31.-	Si en la pregunta precedent ha marcat 'Un altre' i vol especificar de quin concepte es tracta:
------	--

Paràgraf

Pertinencia: para poder completar la pregunta precedente si se quiere proponer otra palabra más definitoria.

32.-	¿Considera que los pasajes de cohabitación de ambas lenguas que aparecen en la película se adecuan a la realidad o han debido adaptarse al medio cinematográfico? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>Son artificiales <input type="radio"/> Se dan en la vida real</p>	
32.-	Considera que els passatges de cohabitació d'ambues llengües que apareixen a la pel·lícula s'adeqüen a la realitat o han hagut d'adaptar-se al medi cinematogràfic? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>Són artificials <input type="radio"/> Es donen en la vida real</p>	
<p>Pertinencia: ligada a la pregunta 25, permite responder según las sensaciones que se tienen sobre la realidad en el cina.</p>	

33.-	¿En el cine, cree que el uso de una lengua en particular evoca estereotipos de manera automática? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>No evoca estereotipos <input type="radio"/> Evoca estereotipos</p>	
33.-	Al cinema, creu que l'ús d'una llengua en particular evoca estereotips de manera automàtica? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>No evoca estereotips <input type="radio"/> Evoca estereotips</p>	
<p>Pertinencia: pregunta que se responde pensando en el efecto lingüístico sobre el espectador.</p>	

34.-	¿Se ha exagerado el bilingüismo para poder mostrarlo con normalidad?
------	--

<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
34.-	S'ha exagerat el bilingüisme per a poder mostrar-lo amb normalitat?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
Pertinencia: en la misma línea que las preguntas 25 y 32, se adentra en las fases de creación sociolingüística de la película.	

35.-	¿Cree que por el mero hecho de que el espectador no pueda replicar lo que está viendo en la pantalla se produzca un efecto de realidad inmediata?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
35.-	Creu que pel sol fet de que l'espectador no pugui replicar el que està veient a la pantalla es produeixi un efecte de realitat immediata?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
Pertinencia: pregunta subjetiva que relativa a la noción de realidad inmediata que incube a la cinematografía.	

36.-	¿En qué medida cree que su película tiene una actitud documentalizante?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Poco documentalizante <input type="radio"/> Muy documentalizante	
36.-	En quina mesura creu que la seva pel·lícula té una actitud documentalitzant? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Poc documentalitzant <input type="radio"/> Molt documentalitzant	

Pertinencia: sin definir previamente el concepto documentalizante, pero que dentro de la lexicología cinematográfica el sentido común permite comprender colectivamente. Es decir, si lo que muestra la película es reflejo de la sociedad, bilingüismo incluido.

37.- Entre la escritura del guion y el momento de la proyección de su película, ¿cree que el bilingüismo mostrado puede haber quedado obsoleto?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Será el mismo espíritu bilingüe Será diferente

37.- Entre l'escriptura del guió i la projecció de la pel·lícula, creu que el bilingüisme que s'hi mostra pot haver quedat obsolet? *

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Serà la mateixa ànima bilingüe Serà diferent

Pertinencia: si nuestro período de estudio está comprendido entre las producciones de largometrajes hechas entre 2006 y 2018, la evolución del bilingüismo no debería ser evidente, por lo que la pertinencia de esta pregunta parece en entredicho. En cualquier caso que no sea efectiva no la convierte en perjudicial.

38.- ¿De qué manera conviven ambas lenguas?

- Se usan las dos en la película pero nunca se combinan en una misma escena.
- Se usan en una misma escena pero no en la misma conversación.
- Se usan de manera alterna en una misma conversación.

38.- De quina manera conviuen ambdues llengües?

- S'utilitzen les dues en la pel·lícula però mai es combinen en una mateixa escena.
- S'utilitzen en una mateixa escena però no en la mateixa conversa.
- S'utilitzen de manera alterna en una mateixa conversa.

Pertinencia: una primera aproximación al fenómeno de la cohabitación de manera, dogamos, panorámica; sin adentrarnos en detalles más precisos.

39.- De los personajes de la película ¿cuántos de ellos usan las dos lenguas a lo largo de la historia?

Respuesta corta

39.- Dels personatges de la pel·lícula, quants utilitzen les dues llengües durant tota la història?

Resposta curta

Pertinencia: creemos oportuna valorar, no solamente qué se dice de manera bilingüe, sino quién lo dice. Nos permitirá plasmar cuantos personajes se muestran activos con ambas lenguas.

40.- ¿Se dan situaciones de bilingüismo pasivo? Es decir, cuando en una conversación cada personaje usa su lengua materna sin necesidad de cambiar a la lengua del otro.

Sí

No

40.- Es produeixen situacions de bilingüisme passiu? És a dir, quan en una conversa cada personatge utilitza la seva llengua materna sense necessitat de canviar a la llengua del altre.

Sí

No

Pertinencia: quizás la parte de la pregunta que dice 'sin necesidad de cambiar' esconde una manera de decir que si alguien entiende al otro con su lengua es que la domina en

cierta manera. Y aquí entraríamos en las diferentes acepciones del hablante bilingüe. También podría interpretarse como escenas de cierta tensión lingüística.

41.-	<p>El cambio de código se refiere al fenómeno de uso de más de una lengua en un mismo discurso. ¿Qué situaciones de cambio de código se dan en la película? Puede marcar más de una opción si es el caso.</p>
<p><input type="checkbox"/> Selecciones de código: los miembros de una comunidad reconocen que a una situación comunicativa particular le corresponde una lengua.</p> <p><input type="checkbox"/> Elecciones de código: durante el transcurso de una conversación se cambia de lengua debido a una alteración de la situación comunicativa.</p> <p><input type="checkbox"/> Alternancias de código: se produce un cambio de lengua durante una conversación para luego regresar a la lengua de origen de la conversación.</p> <p><input type="checkbox"/> Mezclas de código: se producen interferencias de palabras o expresiones entre ambas lenguas.</p>	
41.-	<p>El canvi de codi fa referència al fenomen d'ús de més d'una llengua en un mateix discurs. Quines situacions de canvi de codi es donen a la pel·lícula? Pot marcar més d'una opció si fos el cas.</p>
<p><input type="checkbox"/> Seleccions de codi: els membres d'una comunitat reconeixen que a una situació comunicativa particular li corresponen una llengua.</p> <p><input type="checkbox"/> Eleccions de codi: durant el transcurs d'una conversa es canvia de llengua degut a una alteració de la situació comunicativa.</p> <p><input type="checkbox"/> Alternances de codi: es produeix un canvi de llengua durant una conversa per a tornar a la llengua d'origen de la conversa.</p> <p><input type="checkbox"/> Barreges de codi: es produeixen interferències de paraules o expressions entre ambdues llengües.</p>	
<p>Pertinencia: con esta pregunta nos adentramos en el mundo del cambio de código, en la</p>	

que el encuesado debe hacer un ejercicio de memoria precisa para recordar las posibles situaciones que se proponen como posibles respuestas. Los resultados nos permitirán elaborar patrones de conducta creativos.

42.-	¿En qué situaciones de comunicación se produce la cohabitación de ambas lenguas en la película? Puede marcar más de una opción.
<input type="checkbox"/> En el ámbito familiar. <input type="checkbox"/> Con amistades. <input type="checkbox"/> En el ámbito laboral. <input type="checkbox"/> En lugares públicos. <input type="checkbox"/> En el ámbito institucional. <input type="checkbox"/> En medios de comunicación.	
42.-	En quines situacions comunicatives es produeix la cohabitació d'ambdues llengües a la pel·lícula? Pot marcar més d'una opció.
<input type="checkbox"/> En l'àmbit familiar. <input type="checkbox"/> Amb amistats. <input type="checkbox"/> En l'àmbit laboral. <input type="checkbox"/> En llocs públics. <input type="checkbox"/> En l'àmbit institucional. <input type="checkbox"/> En mitjans de comunicació.	
<p>Pertinencia: contextualizar de manera concreta las escenas en las que cohabitan las lenguas podría permitir establecer patrones creativos comparables con estudios de situaciones reales.</p>	
43.-	Si en la película se oyen receptores de radio y/o televisión, ¿en qué lengua

	emiten?
	<input type="checkbox"/> En catalán. <input type="checkbox"/> En español. <input type="checkbox"/> No hay.
43.-	Si en la película se senten receptors de ràdio i/o televisió, en quina llengua emeten?
	<input type="checkbox"/> En català. <input type="checkbox"/> En espanyol. <input type="checkbox"/> No n'hi ha.
<p>Pertinencia: las difusiones de medios de comunicación en radio o televisión, forman parte de la banda sonora de los largometrajes.</p>	

44.-	¿Podría explicitar el motivo de la elección de la lengua de la pregunta anterior?
<i>Pàrrafo</i>	
44.-	Podria explicitar el motiu de l'elecció de la llengua referent a la pregunta anterior?
<i>Paràgraf</i>	
<p>Pertinencia: dichas emisiones no se insertan al azar, el motivo sea quizás difícil de verbalizar pero no imposible.</p>	

45.-	En la película, ¿se dan casos de acomodación? Es decir...
	<input type="checkbox"/> ...el hablante emplea la lengua que el oyente conoce o prefiere. <input type="checkbox"/> ...el hablante intenta crear una distancia usando una lengua distinta a la del oyente. <input type="checkbox"/> No hay situaciones de este tipo.

45.-	En la pel·lícula, es donen casos d'acomodació? És a dir...
<input type="checkbox"/> ...el parlant utilitza la llengua que l'oient coneix o prefereix. <input type="checkbox"/> ...el parlant crea una distància utilitzant una llengua distinta a la del oient. <input type="checkbox"/> No hi ha situacions d'aquest tipus.	
Pertinencia: otro concepto del contacto entre lenguas adaptado al largometraje, dependiente de la memoria exhaustiva que tenga el creativo sobre el guion.	

46.-	Si fuera el caso, ¿qué factores sociales se tuvieron en cuenta para determinar la lengua materna de los personajes? Puede marcar más de una respuesta.
<input type="checkbox"/> La clase social <input type="checkbox"/> La edad <input type="checkbox"/> La profesión <input type="checkbox"/> El nivel de estudios <input type="checkbox"/> Su lugar de residencia	

46.-	Si fos el cas, quins factors socials es van tenir en compte per a determinar la llengua materna dels personatges? Pot marcar més d'una resposta.
<input type="checkbox"/> La classe social <input type="checkbox"/> L'edat <input type="checkbox"/> La professió <input type="checkbox"/> El nivell d'estudis <input type="checkbox"/> El lloc de residència	

Pertinencia: la escritura de un guion se somete a menudo a procesos de creación de personajes basados en la invención de biografías que determinan mejor sus reacciones. Algunos de estos parámetros pueden haber sido preconcebidos y pueden marcar expresamente, o inconscientemente, la lengua materna de un personaje.

47.-	¿Qué factor considera más natural para que un personaje catalanohablante cambie al español?
<input type="radio"/> Si el emisor y receptor se conocen. <input type="radio"/> El lugar en el que conversan. <input type="radio"/> El tema del que hablan. <input type="radio"/> La jerarquía social.	
47.-	Quin factor considera més natural per a que un personatge catalanoparlant canviï a l'espanyol?
<input type="radio"/> Si l'emisor i el receptor es coneixen. <input type="radio"/> El lloc on conversen. <input type="radio"/> El tema del que parlen. <input type="radio"/> La jerarquia social.	
Pertinencia: al considerar de manera automática que un catalanohablante es bilingüe, nos interesa saber en qué situaciones alterna ambas lenguas.	

48.-	¿En qué medida considera que el bilingüismo de la película 'envejecerá' bien con el tiempo? *
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> Será un bilingüismo diferente <input type="radio"/> Será el mismo bilingüismo	
48.-	En quina mesura considera que el bilingüisme de la pel·lícula 'envellirà' bé amb el temps?
<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> Serà un bilingüisme diferent <input type="radio"/> Serà el mateix bilingüisme	
Pertinencia: podríamos relacionarla con la pregunta 37 que nos parecía superficial e inocua, aunque en esta ocasión tiene más recorrido al poder proyectarse en el futuro y	

dar rienda suelta a la suposición de cada uno.	
49.-	¿En algún momento se utilizaron técnicas cinematográficas en la producción y/o la postproducción para enfatizar el uso de una de las dos lenguas?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
49.-	En algún moment es van utilitzar tècniques cinematogràfiques en la producció i/o la postproducció per emfatitzar l'ús d'una de les dues llengües?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
Pertinencia: adecuamos esta pregunta a la transversalidad de nuestro estudio entre sociolingüística y cinematografía, para preguntar si la técnica de éste permite influenciar a aquel.	

50.-	Si la respuesta anterior ha sido afirmativa ¿puede explicar qué técnica se usó?
<i>Pàrrafo</i>	
50.-	Si la resposta anterior ha estat afirmativa, pot explicar quina tècnica es va utilitzar?
<i>Paràgraf</i>	
Pertinencia: posibilidad de concretar la respuesta precedente.	

51.-	Según su opinión, el cine... *
<input type="radio"/> ...influye a la sociedad sobre cómo tiene que pensar (influye en su ideología). <input type="radio"/> ...influye a la sociedad sobre qué hay que pensar (introduce un tema para el debate público).	
51.-	En la seva opinió, el cinema...

<p><input type="radio"/> ...influeix a la societat sobre com ha de pensar (influeix en la seva ideologia).</p> <p><input type="radio"/> ...influeix a la societat sobre què ha de pensar (introdueix un tema per al debat públic).</p>
<p>Pertinencia: con esta pregunta sobre comunicación de masas, queremos recoger la opinión de los creativos sobre la influencia social del cine y, por ende, sobre la de su película y, por supuesto, sobre el bilingüismo que se plasma en ella.</p>

52.-	¿En qué medida considera que el cine, como medio de comunicación, contribuye a la tematización de la sociedad? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Poco, son temas de actualidad <input type="radio"/> Mucho, relanza temas olvidados	
52.-	En quina mesura considera que el cinema, com a mitjà de comunicació, contribueix a la tematització de la societat?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Poc, són temes d'actualitat <input type="radio"/> Molt, rellança temes oblidats	
<p>Pertinencia: si introduciendo el contacto de lenguas, ni que sea subliminalmente, en la película, se le da notoriedad, los resultados nos permitirán deducir el impacto que consideran los creativos que tendrá en la sociedad cinéfila.</p>	

53.-	¿En qué medida considera que el bilingüismo es un tema de actualidad? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
No es un tema de actualidad <input type="radio"/> Es un tema de actualidad	
53.-	En quina mesura considera que el bilingüisme és un tema d'actualitat? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
No és un tema de actualitat <input type="radio"/> És un tema d'actualitat	

Pertinencia: complementa a la pregunta precedente pero centrándolo en un debate más amplio, en la sociedad de manera generalizada.

54.-	¿En qué medida cree que las películas bilingües contribuyen a la realidad social? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Contribuyen muy poco ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Contribuyen mucho	

54.-	En quina mesura creu que les pel·lícules bilingües contribueixen a la realitat social? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Contribueixen molt poc ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Contribueixen molt	

Pertinencia: como colofón a la influencia del cine en la sociedad como medio de comunicación de masas, y sobre el tema concreto que ocupa nuestra investigación, bajo el prisma de la opinión de los creativos.

Políticas culturales, preguntas de la 55 a la 82

55.-	¿Recibió la película subvenciones públicas? *
○ Sí	
○ No	

55.-	Va rebre la pel·lícula subvencions públiques? *
○ Sí	
○ No	

Pertinencia: este dato permite ver la relación financiera con la administración pública y la cinematografía bilingüe catalán-español.

56.-	En caso de haber recibido ayudas públicas, ¿qué organismos las otorgaron? *
	<input type="checkbox"/> El Ministerio de Cultura del Gobierno de España <input type="checkbox"/> El Departament de Cultura de la Generalitat <input type="checkbox"/> Otros
56.-	En cas d'haver rebut ajudes públiques, quins organismes les van otorgar? *
	<input type="checkbox"/> El Ministerio de Cultura del Gobierno de España <input type="checkbox"/> El Departament de Cultura de la Generalitat <input type="checkbox"/> D'altres
<p>Pertinencia: permite precisar con qué administración pública hay un vínculo financiero y todo lo que ello comporta, especialmente por afinidad lingüística.</p>	

57.-	En caso de haber marcado 'Otros' en el apartado anterior, ¿cuáles?
<i>Parrafo</i>	
57.-	Si ha marcat 'd'altres' en l'apartat anterior, quins?
<i>Paràgraf</i>	
<p>Pertinencia: evaluar la implicación de otras fuentes públicas de financiación y su afinidad con las políticas lingüísticas, por ejemplo.</p>	

58.-	¿Recibió ayudas del sector privado? *
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
58.-	Va rebre ajudes sel sector privat? *
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No

Pertinencia: podremos calibrar si existe implicación del sector privado en este tipo de cine.

59.- Si ha respondido afirmativamente a la pregunta anterior, ¿puede indicarnos quién colaboró?

Pàrrafo

59.- Si ha respost afirmativament a la pregunta anterior, pot indicar-nos qui va col·laborar?

Paràgraf

Pertinencia: nos permitirá conocer el origen de las fuentes alternativas privadas de financiación y si existen afinidades sociopolíticas que motiven estas ayudas.

60.- El hecho de la cohabitación del español y el catalán en la versión original ¿podía influir en la financiación del proyecto?

- Sí
- No
- Inicialmente no se tuvo en cuenta

60.- El fet de la cohabitació de l'espanyol i el català en la versió original, podia influir en la financiació del projecte?

- Sí
- No
- Inicialment no es va tenir en compte

Pertinencia: los resultados podría abrir una puerta a ua posible influencia de los sistemas de financiación sobre la autocensura creativa, en este caso al emplear según qué lenguas.

61.-	¿Se incluyeron ambas lenguas para poder optar a más ayudas y/o subvenciones?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No <input type="radio"/> No se sabía durante la concepción del guion.
61.-	Es van incloure ambdues llengües per a poder optar a més ajudes i/o subvencions?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No <input type="radio"/> No se sabia durant la concepció del guió.
Pertinencia: podríamos decir que es una reformulación diferente de la pregunta anterior, de manera más directa y con respecto a la obra.	

62.-	¿Hubo tensiones entre los equipos de guion / producción / dirección para incluir ambas lenguas en la versión original? *
	<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p style="text-align: center;">No hubo tensión ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Hubo mucha tensión</p>
62.-	Va haver-hi tensions entre els equips de guió / producció / direcció per a incloure ambdues llengües en la versió original? *
	<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p style="text-align: center;">No hi va haver tensió ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Hi va haver molta tensió</p>
Pertinencia: en la pregunta número 11 preguntamos si el asunto del bilingüismo generó debate. En este caso se formula la pregunta desde una perspectiva de conflicto. Es verdad que ambas preguntas son similares; también podría permitir, al compararlas, que las respuestas no se contradicen, una astucia usada a menudo en este tipo de sondeos.	

63.-	¿Cómo catalogaría al cine bilingüe español-catalán?
	<input type="radio"/> Cine político <input type="radio"/> Cine nacionalista <input type="radio"/> Cine popular <input type="radio"/> Cine ideológico <input type="radio"/> Otro
63.-	Com catalogaria el cinema bilingüe català-espanyol?
	<input type="radio"/> Cinema polític <input type="radio"/> Cinema nacionalista <input type="radio"/> Cinema popular <input type="radio"/> Cinema ideològic <input type="radio"/> Un altre
<p>Pertinencia: el cine multilingüe no forma en sí un género cinematográfico, pero por el mero hecho de formar parte de la obra queremos conocer la opinión de sus creadores para analizar los resultados comparándolos con otras respuestas.</p>	

64.-	Si ha marcado 'Otro' en la respuesta anterior y quiere especificar su propuesta:
<i>Resposta curta</i>	
64.-	Si ha marcat 'un altre' en la resposta anterior i vol especificar la proposta:
<i>Resposta curta</i>	
<p>Respuesta: damos la palabra a los encuestados para que aporten sus propuestas, sus definiciones o, simplemente, darles opción para expresarse ante una pregunta tan llena de matices.</p>	

65.-	¿Cree que el público atribuye una nacionalidad (más o menos precisa) por el mero hecho de la lengua usada en una película?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
65.-	Creu que el públic atribueix una nacionalitat (més o menys precisa) pel sol fet de la llengua usada en una pel·lícula?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
Pertinencia: los cineastas concedores hasta cierto punto de su público podrán decirnos qué creen que piensa éste con respecto al binomio nacionalidad-lengua.	

66.-	¿Qué criterio considera más adecuado para fijar la nacionalidad de una película?
	<input type="radio"/> La nacionalidad del equipo técnico y artístico (la mayoría) <input type="radio"/> La nacionalidad de la productora <input type="radio"/> La nacionalidad del director y/o guionista <input type="radio"/> La lengua de la versión original
66.-	Quin criteri considera més adequat per a fixar la nacionalitat de una pel·lícula?
	<input type="radio"/> La nacionalitat de l'equip tècnic i artístic (la majoria) <input type="radio"/> La nacionalitat de la productora <input type="radio"/> La nacionalitat del director i/o guionista <input type="radio"/> La llengua de la versió original
Pertinencia: los diferentes organismos utilizan otras tantas maneras de catalogar la nacionalidad de una película. Desde la simple inscripción en una página web de manera libre sin control alguno hasta los textos de leyes que explicitan los requisitos para	

establecer una nacionalidad y así optar o no a ciertos privilegios. Los cineastas, concedores de estas situaciones, están influenciados por las mismas conscientemente, o no, y les pedimos de qué manera considerarían que tendría que ser.

67.- ¿Cree usted que el sistema de financiación público influye en la toma de decisiones creativas de una película? *

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Influye poco ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Influye mucho

67.- Creu vostè que el sistema de financiació públic influeix en la presa de decisions creatives en una pel·lícula? *

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Influeix poc ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Influeix molt

Pertinencia: en la línea de las preguntas 60 y 61, preguntamos directamente a los cineastas sobre la influencia del sistema de ayudas en la fase creativa de un largometraje.

68.- ¿Cree usted que el sistema de financiación público influye en la inclusión de más de una lengua cooficial de una película? *

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Influye poco ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Influye mucho

68.- Creu vostè que el sistema de financiació públic influeix en la inclusió de més d'una llengua cooficial de una pel·lícula? *

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Influeix poc ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Influeix molt

Pertinencia: igual que la pregunta precedente, pero en este caso concretizando sobre el

	creació de les pel·lícules bilingües en català i espanyol?
	<input type="radio"/> L'Administració Pública <input type="radio"/> Les productores <input type="radio"/> Les distribuïdors <input type="radio"/> Els programadors
	Pertinencia: para que los cineastas vayan más allá del aspecto financiero que incumbe a su obra, les proponemos que nos den su opinión sobre qué parte de la cadena dificulta más el bilingüismo fílmico.

71.-	¿En qué medida considera intervencionistas las políticas culturales públicas a la hora de establecer ayudas para la producción de una película bilingüe? *
	<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>Poco intervencionista <input type="radio"/> Muy intervencionista</p>
71.-	En quina mesura considera intervencionistes les polítiques culturals públiques a l'hora d'establir ajudes per a la producció d'una pel·lícula bilingüe? *
	<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> <p>Poc intervencionista <input type="radio"/> Molt intervencionista</p>
	Pertinencia: esta vez, y en la misma línea, proponemos a través de una escala lineal que plasmen la sensación que tienen sobre el intervencionismo de la administración pública.

72.-	¿Cree que existe una censura corporativa (gremial) en el cine estatal con respecto a la cohabitación de lenguas cooficiales?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
72.-	Creu que existeix una censura corporativa (gremial) en el cinema estatal amb

	respecte a la cohabitació de llengües cooficials?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
	Pertinencia: una vez preguntado sobre la influencia de la política cultural pública, proponemos lo mismo sobre el propio mundo corporativo de la producción cinematográfica.

73.-	En caso de respuesta afirmativa de la anterior pregunta ¿en qué medida?
	<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> No hay autocensura corporativa <input type="radio"/> Hay autocensura corporativa
73.-	En cas de resposta afirmativa a la pregunta anterior, en quina mesura? *
	<p style="text-align: center;">1 2 3 4 5 6 7 8 9 10</p> No hi ha autocensura corporativa <input type="radio"/> Hi ha autocensura corporativa
	Pertinencia: complementado a la pregunta anterior, proponemos que plasmen sus sensaciones en una escala lineal.

74.-	Según su opinión, en las salas de cine estatales las películas bilingües español-catalán deberían...
	<input type="radio"/> ...proyectarse con subtítulos. <input type="radio"/> ...doblarse. <input type="radio"/> ...proyectar la versión original sin subtítulos. <input type="radio"/> ...proponer todas las opciones para la elección del espectador.
74.-	Vostè creu que en les sales de cinema estatals les pel·lícules bilingües català-espanyol haurien de...
	<input type="radio"/> ...projectar-se amb subtítols.

<input type="radio"/> ...doblar-se. <input type="radio"/> ...projectar la versió original sense subtítols. <input type="radio"/> ...proposar totes les opcions per a l'elecció de l'espectador.
<p>Pertinencia: nos interesa conocer la opinión de cómo consideran que debería ser la proyección de los largometrajes bilingües empleando el catalán y el español.</p>

75.-	¿Se editó un DVD comercial de la película?
	<input type="radio"/> Sí, con financiación pública. <input type="radio"/> Sí, sin financiación pública. <input type="radio"/> No
75.-	Es va editar un DVD comercial de la pel·lícula?
	<input type="radio"/> Sí, amb finançament públic. <input type="radio"/> Sí, sense finançament públic. <input type="radio"/> No
	<p>Pertinencia: para indagar en el recorrido comercial del largometraje y sobre las posibles ayudas recibidas para llevarlo a cabo.</p>

76.-	Si hubo DVD, ¿qué opciones proponía? Puede marcar diferentes opciones:
	<input type="checkbox"/> Versión original bilingüe sin subtítulos. <input type="checkbox"/> Versión original subtitulada en las intervenciones en catalán. <input type="checkbox"/> Versión original subtitulada en las intervenciones en español. <input type="checkbox"/> Versión doblada en las intervenciones en catalán. <input type="checkbox"/> Versión doblada en las intervenciones en español.
76.-	Si hi va haver DVD, quines opcions proposava? Pot marcar més d'una opció:
	<input type="checkbox"/> Versió original bilingüe sense subtítols. <input type="checkbox"/> Versió original subtitulada en les intervencions en català.

- Versió original subtitulada en les intervencions en espanyol.
- Versió doblada en les intervencions en català.
- Versió doblada en las intervencions en espanyol.

Pertinencia: para completar la información de la pregunta precedente y verificar qué posibilidades puede escoger el público para el visionado de la película con respecto a la banda sonora.

77.- ¿Se ha emitido la película por canales de televisión?

- No
- Sí, en Cataluña, Comunidad Valenciana y/o Baleares.
- Sí, en otras Comunidades Autónomas.
- Sí, en toda España
- Sí, en Europa.
- Sí, en otros países.

77.- S'ha emès la pel·lícula per canals de televisió?

- No
- Sí, a Catalunya, Comunitat Valenciana i/o Balears.
- Sí, a d'altres Comunitats Autònomes.
- Sí, a tot Espanya
- Sí, a Europa.
- Sí, a d'altres països.

Pertinencia: además de la posibilidad del DVD el público puede ver la película a través de las emisiones de cadenas públicas. Los resultados nos permitirán conocer el impacto geográfico de la obra.

78.-	En el caso de una emisión por la televisión en otras Comunidades Autónomas y/o en toda España, ¿de qué manera se emitió?
<input type="radio"/> Versión original sin subtítulos ni doblaje. <input type="radio"/> Versión subtitulada. <input type="radio"/> Versión doblada.	
78.-	En el cas d'una emissió per a la televisió a d'altres Comunitats Autònomes i/o a tota Espanya, de quina manera es va emetre?
<input type="radio"/> Versió original sense subtítols ni doblatge. <input type="radio"/> Versió subtitulada. <input type="radio"/> Versió doblada.	
Pertinencia: como para los DVD, queremos cotejar en qué formato se emitió la banda sonora.	

79.-	¿De qué manera puede acceder el público actual al visionado de su película? Puede marcar varias opciones.
<input type="checkbox"/> Comprando el DVD. <input type="checkbox"/> Préstamo en una biblioteca/videoteca. <input type="checkbox"/> Acceso libre en internet. <input type="checkbox"/> Plataforma audiovisual de pago. <input type="checkbox"/> Descarga ilegal. <input type="checkbox"/> De ninguna manera.	
79.-	Actualment, de quina manera pot accedir el públic al visionat de la pel·lícula? Pot marcar vèries opcions.
<input type="checkbox"/> Comprant el DVD.	

<input type="checkbox"/> Préstec en una biblioteca/videoteca. <input type="checkbox"/> Accés lliure a internet. <input type="checkbox"/> Plataforma audiovisual de pagament. <input type="checkbox"/> Descàrrega il·legal. <input type="checkbox"/> De cap manera.
<p>Pertinencia: para completar la oferta actual de cada largometraje, ampliamos el abanico de las diferentes opciones, para calibrar el recorrido de este tipo de cine.</p>

80.-	¿Ha tenido la ocasión de leer la 'Llei del cinema' del 2010'?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
80.-	Ha tingut l'ocasió de llegir la 'Llei del cinema' del 2010'?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
<p>Pertinencia: preguntamos sobre el conocimiento de la ley catalana que ha abarcado la mayor parte de nuestro estudio.</p>	

81.-	¿La considera una ley adecuada desde el punto de vista lingüístico?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
81.-	La considera una llei adequada des del punt de vista lingüístic?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No
<p>Pertinencia: si han tenido conocimiento de la parte que incumbe a la lingüística, su opinión nos interesa.</p>	

82.-	Si desea añadir algún comentario final, adelante:
<i>Pàrrafo</i>	
82.-	Si desitja afegir un comentari final, endavant:
<i>Paràgraf</i>	
Pertinencia: proponemos finalmente un espacio de libre expresión con respecto a los temas del sondeo o sobre lo que deseen compartir con nosotros.	

9.6.5. Autorizaciones

Queremos de nuevo agradecerle el tiempo que nos ha dedicado. Es de gran valor para nosotros. Muchas gracias.
Volem agrair-li de nou el temps que ens ha dedicat. És de gran valor per a nosaltres. Moltes gràcies.

83.-	¿Nos da su autorización para citar alguna de sus respuestas de este sondeo? *
<input type="radio"/> Sí, pueden usar alguno de mis comentarios pero de manera anónima. <input type="radio"/> Si, pueden citarme usando mi nombre y apellidos. <input type="radio"/> No doy autorización para que me citen.	
83.-	Ens dona la seva autorització per a citar-lo / citar-la a paritr d'alguna de les respostes d'aquest sondeig? *
<input type="radio"/> Sí, poden utilitzar els meus comentaris de manera anònima. <input type="radio"/> Sí, poden citar-me utilitzant el meu nom i cognoms <input type="radio"/> No dono l'autorització per a que em citin.	
Pertinencia: autorización para citar a los participantes si así lo desean.	

84.-	Si nos autoriza a que lo / la citemos, escriba su nombre y apellidos:
<i>Respuesta corta</i>	
84.-	Si ens autoritza a que el citem, escrigui el seu nom i cognoms:
<i>Resposta curta</i>	
Pertinencia: para completar la información de la autorización precedente.	

85.-	Si desea recibir información sobre nuestro estudio, nos pondremos en contacto con usted una vez esté terminado.
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
85.-	Si desitja rebre informació sobre el nostre estudi, ens posarem en contacte amb vostè un cop el tinguem enllestit.
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	
Pertinencia: para compartir nuestros resultados con los participantes por si fuera de su interés.	

8.- Conclusiones parciales: pertinencia de los cuestionamientos del sondeo con base al marco teórico

Para facilitar la tarea creativa del cuestionario y también de seguimiento por parte de los futuros lectores hemos concebido un resumen de las tres partes de la parte teórica para justificar la pertinencia de las preguntas de la encuesta. Entre paréntesis y en rojo destacamos con que ideas ligamos cada cuestión.

8.1.- Aportes de la parte sociolingüística al cuestionario

Nuestro enfoque sociolingüístico se caracteriza por su vertiente poliédrica al aunar distintos conceptos nucleares que resumiremos en estas líneas, que van desde la identidad cultural, pasando por la lengua como símbolo, hasta el bilingüismo y los cambios de código, entre otros. De esta primera parte teórica, centrada en la sociolingüística, vamos a extraer las ideas que nos parecen fundamentales para la concepción de nuestra investigación, principalmente para la creación de nuestro sondeo y las consiguientes hipótesis que acarreará. En rojo y entre paréntesis indicaremos qué pregunta de nuestro sondeo está directamente ligada con la idea que habrá sido expuesta y así facilitar la transición lectora entre los diferentes apartados. Precisaremos para empezar que nuestro estudio estará enfocado desde una perspectiva macro-lingüística, también llamada periférica, es decir, sobre las relaciones entre comunidades lingüísticas; la española y la catalana en nuestro caso. También desde el punto de vista de la pragmática que lo hace estudiando el significado del contexto. Sin desestimar, evidentemente, el enfoque micro-lingüístico que abarca al individuo y a sus interacciones, si ello es requerido. Es en ese punto de encuentro entre ambas pautas de estudio, entre sociedad e individuo, en el que la lengua se convierte en vector de la construcción individual y colectiva. Se vertebra a partir de la creación del vínculo social, de la verbalización de nuestro pensamiento para darle significado a la realidad que nos rodea, y del dominio de los valores en forma de actos de lenguaje que dan sentido a nuestras acciones. Interpretamos esta idea en el sentido de la lengua en un estado de realidad cotidiana pero que lo queremos trasladar a la lengua plasmada en un relato de ficción, cinematográfico y que por consiguiente conserva los vínculos de la lengua al tratarse de una creación humana y basarse en la realidad. Sin olvidar su faceta ficticia, formalizada en un guion creado anticipadamente. El relato cinematográfico quedará, a diferencia de una situación real, a expensas del momento en que se proyecte. Como en cualquier pieza artística, la dimensión diacrónica de la lengua tendrá un valor importante a la hora de ser analizada. En nuestro caso el período de tiempo contemporáneo que abarca nuestro estudio, de 2006 a 2018, es un espacio relativamente corto, cuasi insignificante para estudiar los cambios sufridos por una lengua, pero al interesarnos por la ficción cinematográfica nos parece oportuno indagar y preguntar a los creativos en qué edad de sus vidas crearon la película (**pregunta 2**) para poder comparar generacionalmente los datos obtenidos. Del mismo modo y para obtener un

friso cronológico de los años en que se desenvuelven las acciones de los filmes, a partir de las fechas de las tramas ([pregunta 17](#)) estableceremos una línea del tiempo que nos permitirá establecer patrones bilingües de creación fílmica. Si bien este acercamiento diacrónico desde un punto de vista lingüístico pone en relación a la lengua presente con la del pasado, de una manera empírica, proyectarse hacia un futuro que terminará siendo presente y pasado no es una tarea fácil y mucho menos con base científica. Sin embargo, los que mejor podrán especular como encajará el bilingüismo de su película en el futuro son los propios creadores. Y aunque sea basándose en sensaciones más metafísicas que reales queremos preguntarles cómo piensan que evolucionará su propuesta plurilingüe a corto plazo ([pregunta 37](#)) y a largo plazo ([pregunta 48](#)). Este primer acercamiento periférico de la sociolingüística nos conduce a otro a menor escala, basado en el individuo. Si lo trasladamos a nuestro campo de trabajo, ese individuo será el personaje de la película que se expresa, que habla, y lo hace de una manera que viene marcada por su idiolecto: esa forma única y sin parangón que nos define a cada persona por nuestra manera de hablar. Sin tener en cuenta el contenido de la conversación en la que tomamos parte, escrutaremos qué factores son aquellos en que los creativos se han apoyado para moldear el idiolecto de sus personajes: la clase social, la edad, la profesión, el nivel de estudios o su lugar de residencia ([pregunta 46](#)). Pero tomando en cuenta el contenido de la conversación, todo cambia. Idiolecto y contexto interactúan para concentrar más matices en el habla. La imposición del lenguaje único contrasta con su pluralismo, con el plurilingüismo en nuestro caso, ya que el lenguaje es el producto de una actividad humana colectiva que refleja la organización social de una comunidad, con la posibilidad de convivir diferentes lenguas en ella. Para que esa comunidad se apropie de una identidad cultural deben producirse diferentes fenómenos como el de la alteridad, la ipseidad y el *Uheimliche*. El principio de alteridad permite darse cuenta de su propia identidad a partir de la existencia de un otro diferente, creando así un doble movimiento de atracción y de rechazo. La construcción identitaria del sujeto se forja en la contradicción de ser singular y único con el deseo de pertenecer a un colectivo. Si hay un factor intelectual que marque la integración a un colectivo, es la lengua. Por el mero hecho de que un personaje fílmico se exprese en una determinada lengua en la versión original, la identidad del mismo queda moldeada desde que se expresa ([pregunta 20](#)). En relación con la alteridad podemos hablar de la idea de sí mismo del individuo, de la ipseidad, como una alteridad asumida. Cuando ambos conceptos son plenamente conscientes se puede introducir el efecto del *Unheimliche* freudiano de algo que resulta

familiar y amenazador, conocido pero ajeno. Se trata de un concepto interesante y que podemos aplicar a la noción de bilingüismo y biculturalismo entre individuos que comparten una misma sociedad. Por el hecho de dominar las lenguas de uso, o una sola, y por las propias reacciones al hablarlas o oír las, la persona bilingüe proyectará su imaginario sobre el prójimo y en éste se proyectará la idea de su propia identidad cultural (pregunta 30). Y es en el seno de esta cohabitación lingüística que se producen los fenómenos de '*la force du clocher*' et '*de la force d'intercourse*'. En el primero, el grupo siente amenazada su identidad por el otro y se encierra en sí mismo, lo que explicaría el fenómeno de la creación de las lenguas. En el segundo, vendría a ser lo opuesto, el grupo se abre a la influencia externa facilitando el fenómeno de la contaminación lingüística (preguntas 21 y 22). Cada grupo se manifiesta a través de diferentes modelos de identidad colectiva que albergan imaginarios colectivos antropológicos, de creencia y de institucionalización social. Los imaginarios antropológicos, en nuestro estudio, los hemos centrado en la parte territorial, concretamente en qué zona geográfica transcurren las tramas (pregunta 16), en qué época (pregunta 17), que ya hemos evocado en este capítulo al hablar del estudio del eje diacrónico. Para los imaginarios de creencia y de institucionalización social hemos centrado nuestro trabajo en los contextos de aparición de situaciones de cambios de código, es decir, si se dan en situaciones públicas, privadas, de ámbito político-administrativo, educativo (pregunta 42) o de medios de comunicación (pregunta 43). Asimismo desde el punto de vista de los creativos, es decir, fuera de la trama de la película, la fase que va más allá del contenido del guion, se desenvuelve también dentro de los parámetros de la cohabitación lingüística y nos interesará saber de qué manera el bilingüismo exterior de la producción ha influenciado en el que aparece, en el que se oye, en la pantalla (preguntas 8 y 9). Las diferentes respuestas de los candidatos a nuestro estudio nos permitirán analizar si la idea de la identidad cultural es estable y/o cambiante, si evoluciona generacionalmente, tal y como plantea la hipótesis del continuismo. El proceso de construcción identitaria puede parecerse disperso e inacabado, ya que se ha de ir trabajando a lo largo de la vida; es un proceso en el tiempo. La lengua forma parte de este proceso, diariamente. Siendo el símbolo más relevante de identidad social y étnica, el más diferenciador y un elemento de atracción interpersonal. Un universo, el de una lengua, que no se puede superponer al de otra, ya que alberga todo el espíritu de una comunidad. Es en el contacto entre lenguas, fruto del multilingüismo, que nacen fenómenos como el del bilingüismo, la diglosia, los cambios

de código y sus diferentes modalidades y fenómenos paralelos, entre otras manifestaciones. Ponerse de acuerdo en qué es exactamente el bilingüismo o cómo se define, es ya de por sí complejo, debido a los diferentes enfoques de estudio y a los contextos tan sofisticados y diferentes en los que se manifiesta. Sin embargo, centrándonos en el caso que nos ocupa, el del catalán y el español, podremos consensuar que se trata de un bilingüismo en el que a nivel de la misma estructura social convergen formas culturales diferentes. Si hablamos individualmente, siendo muy concisos, cuando el individuo se sirve alternadamente y sin dificultad de dos lenguas para funciones sociales semejantes. También se le puede llamar bilingüismo social, al estar implicados dos grupos con lenguas maternas distintas. Dos lenguas maternas que, en este caso, al compartir una misma matriz, el latín, disponen de un fuerte grado de afinidad lingüística, lo que puede favorecer un bilingüismo llamado diglósico (pregunta 18). Nos parece adecuado subrayar la idea de diglosia, que podríamos definir como una situación bilingüe en la que una de las dos lenguas goza de prestigio o privilegios sociales o políticos. Para poder captar mejor su esencia y no mezclar nociones podríamos añadir que la diglosia es una caracterización lingüística en el plano sociocultural mientras que el bilingüismo lo es en el individual (pregunta 21 y 22). Ante tanta variedad teórica, en nuestro sondeo, dejamos que cada candidato asocie libremente la acepción del concepto bilingüe a su propia experiencia personal y con la ayuda de alguna definición científica (pregunta 3, 7, 13 y 39), como la del bilingüismo pasivo, cuando cada participante de una conversación se expresa en su lengua habitual (pregunta 40). El uso de ambas lenguas en una misma estructura social demuestra su permeabilidad y la importancia de la misma en la evolución y retroalimentación lingüística. Los pasos de una lengua a otra se producen en situaciones tan concretas y multifactoriales que las hacen únicas, ni que sea por el ya singular idiolecto de cada uno de los interlocutores. Estas particularidades de cada evento de habla no son un impedimento para poder afirmar que los *code-switching* o cambios de código afectan con las mismas modalidades a las lenguas en contacto en general. Una definición podría ser la del uso de dos o más lenguas por parte de un individuo en su misma intervención o en el consiguiente turno. Para que los candidatos a nuestro sondeo sean conscientes de dichos cambios de código les propondremos que nos indiquen si se produjeron durante la producción del largometraje y si se producen en el interior de la trama (pregunta 12 y 38). Para descifrar qué tipo de cambio de código se produce hemos optado por las modalidades de selecciones de código, elecciones de código, alternancias de código y

mezclas de código. Para poder solicitar a los cineastas de nuestro sondeo qué cambio de código han utilizado en su obra les hemos propuesto estas definiciones. Selecciones de código: los miembros de una comunidad reconocen que a una situación comunicativa particular le corresponde una lengua. Elecciones de código: durante el transcurso de una conversación se cambia de lengua debido a una alteración de la situación comunicativa. Alternancias de código: se produce un cambio de lengua durante una conversación para luego regresar a la lengua de origen de la conversación. Mezclas de código: se producen interferencias de palabras o expresiones entre ambas lenguas. (Pregunta 41). Los cambios de código se rigen por normas sociales reconocidas para cada situación comunicativa y por procesos mentales ultrarrápidos. Entre las teorías que justifican dichas normas queremos destacar la negociación de código, el árbol de decisiones y la acomodación. cuando las normas de uso lingüísticas son cambiantes o inciertas se producen las negociaciones de código para establecer qué lenguas son las más apropiadas; los diferentes cambios de código son el resultado de esa negociación que, generalmente reduce las posibilidades de conflicto para que la interacción avance. En nuestro caso al tratarse de diálogos de ficción resulta complicado, por no tildar de imposible, el poder determinar estas negociaciones. Lo que nos lleva a plasmar la teoría del árbol de decisiones en las que el hablante se enfrenta a un conjunto jerárquico de elecciones binarias en forma de árbol y que pueden venir determinadas por el origen del interlocutor, el estilo, el tema y que podríamos trasladar al árbol de decisión de los creativos de manera algo más reduccionista (pregunta 46). En lo que respecta a la teoría de la acomodación en contextos bilingües para interpretar la elección de una lengua concreta es a través de la identidad y la lengua del otro hablante, mediante dos maneras opuestas; la convergente: el hablante emplea la lengua que el oyente conoce o prefiere; y la divergente: el hablante intenta crear una distancia con el oyente a través del uso lingüístico. Ambos modos son fácilmente detectables en los diálogos fílmicos y así lo hemos cuestionado en el sondeo (pregunta 45). Si asociamos lengua a cultura en las sociedades bilingües, la experiencia bicultural parece inevitable. Los individuos bilingües son conscientes de la yuxtaposición de formas culturales y ello les permite comprender como el estilo y el espíritu de la lengua afecta a la interpretación de lo que se dice.

8.2.- Aportes de la parte cinematográfica al cuestionario

La relación y el estudio de los signos en una sociedad, y su significado empezaron a tratarse a partir de la semiología y de la semiótica a principios del siglo XX. El auge de la teorización en esa época desencadenó la evolución y aparición de otras teorías como la literaria y la cinematográfica. Las imbricaciones entre todas ellas generaban la aparición de postulados según el enfoque dado; la teoría cinematográfica, por ejemplo, se nutre de la literaria con desarrollos y matices que se adaptan. De estas diferencias nacen las distintas teorías cinematográficas cuando el cine ya se ha implantado como un fenómeno de masas. Destacaremos de entre ellas las visiones formalista, realista y estructuralista. El formalismo se basa en la artificialidad del cine, a merced del hombre. La teoría realista se centra, sin negar el ángulo artístico, en poder reflejar la visión del mundo de la manera más fiel posible. Y el estructuralismo, visto como un entramado teórico, como un lenguaje en sí mismo. El análisis de la figura del espectador también ha hecho correr ríos de tinta desde los inicios de la teoría cinematográfica. Y si bien es cierto que un espectador de hace cien años dista mucho de uno actual, algunos conceptos se mantienen intactos: como la idea de que la película designa de una cierta manera la presencia del espectador, o que le asigna un lugar preciso, que lo embarca en su viaje a través de los símbolos de la pantalla, como lo hace la página de un libro o un lienzo. Hay tantos espectadores diferentes como personas, por lo que el autor no puede proyectarse en todos ellos, de ahí que se sugiera una especie de auditorio universal, para así proponer un discurso que vaya más allá, y alcance a un supuesto espectador ideal. Una película existirá gracias al trabajo ficcional del espectador en el momento de la proyección. Cuerpo y película coinciden, la mente del emisor y del receptor del lenguaje fílmico se encuentran. Hemos trasladado esta inquietud del espectador ideal de las películas bilingües de nuestro estudio al contenido del sondeo (**pregunta 23**). Esta comunión del cineasta con el espectador se materializa mediante el personaje de la película, que el espectador puede usar para identificarse o autodistanciarse mediante las historias de *Doppelgängers* e identidades cambiadas. De la figura del espectador nace también el concepto de observador que equipara la lente de la cámara a los ojos del director y del espectador, y a todos los movimientos de cámara y demás particularidades técnicas que ofrece la cinematografía con desplazamientos antropomórficos. O como la lente del proyector a la pantalla, la cual podremos equipar a diferentes ideas como las de un marco, las de una ventana o las de un espejo. Cada

espectador tendrá sus sensaciones pero los teóricos han establecido sus hipótesis. La del marco, avalada por formalistas, que limita con sus bordes las imágenes mostradas. La de la ventana que insinúa una continuidad más allá de los límites de la pantalla, sugiriendo acciones y objetos fuera del campo de visión. O la del espejo que, a raíz de la aceptación del primer plano, el espectador se ve reflejado. Preguntaremos a los cineastas con cuál de estas metáforas equiparan a sus largometrajes ([pregunta 27](#)). Del proyector a la pantalla, y de la pantalla a la consciencia del espectador. Generalmente el público se adentra en la historia mediante un estado de impresión de realidad, de sueño y de ensueño llamado estado fílmico. Mientras la película fluye, lo hace respetando, generalmente la necesidad de forma que le atribuimos a un largometraje por el mero hecho de serlo. A las obras artísticas, al ser objetos humanos enmarcados en la sociedad y comparables con otras obras, les exigimos unos rasgos, unas convenciones. Estas convenciones se emplean y manifiestan tanto desde el lado creativo como desde la recepción. El cine alberga un buen número de convenciones cuasi necesarias, desde la intrusión de una canción en un musical, pasando por una elipsis temporal o permitiendo que soldados alemanes se expresen en nuestras lenguas maternas. De esta idea creamos diferentes cuestiones referentes a la influencia del bilingüismo en películas de ficción ([preguntas 20, 28, 29, 30 y 33](#)). Además de las convenciones, cada disciplina artística dispone de su propia especificidad. Es decir, de sus posibilidades técnicas, reales y posibles para llevar a cabo la obra de arte. El cine dispone actualmente de elementos técnicos de producción y de posproducción que le permiten progresar y evolucionar constantemente. Ante esta amalgama de proezas técnicas, preguntaremos a los cineastas si se han podido valer de ellas para la creación de sus largometrajes ([preguntas 32, 36 y 39](#)). Ya que hemos evocado la idealidad en el espectador, parece justo hacer lo propio con la realidad ideal que aparece en la película, a propuesta de cada cineasta. Platón no se contentaba con imitar la realidad sino que debía ir más allá para que la verdad quede a la vista. Aristóteles se antepone a esa idea y propone su concepción del arte como imitación de la realidad, de lo que se ve; la mimesis. La diégesis se contrapone a esa idea con sus propias reglas, sin imitaciones. Es que la impresión de realidad en una obra opera desde dos visiones distintas, la del autor y la del receptor ([pregunta 26](#)). Con la particularidad de que el receptor de una película no puede replicar lo que ve, actúa como voyeur, como en la literatura, la llamada realidad inmediata ([pregunta 35](#)). Cuando se habla de representar a la realidad, es importante precisar que no se trata de presentar una segunda vez, sino en el sentido de remplazar, como un simulacro. Lo que nos ha llevado

a trasladar a los cineastas nuestras inquietudes sobre su concepto de realidad cinematográfica (pregunta 25). En el mundo de la ficción fílmica convergen en un instante el presente del rodaje, el presente del relato y el presente de la recepción, con lo que se pueden producir interpretaciones diversas o que algunas referencias a la actualidad pasen desapercibidas. Esta reflexión nos lleva a preguntarnos si existe el pasado en el cine, flashback aparte. Se le califica de presente en el pasado o de pasado actualizado. Se trata de un tema que ya hemos evocado en el estudio diacrónico de la lengua y que retomamos en nuestro sondeo (preguntas 37 y 48). El cine se vincula a lo social a través de sus contenidos, por el número de público al que abarca y porque la producción de una película es un proceso económico y social. Recordemos aquí el componente social de la primera grabación de la Historia, la salida de los trabajadores de la fábrica, y también la contemporaneidad del cine con los movimientos sociales (pregunta 54). Antes de abordar el concepto de relato cinematográfico, la idea de la existencia, o no, de un narrador nos parece pertinente. Si en el caso del lector se hace a través de un medio, como un libro por ejemplo, que media entre el escritor y el receptor, se dice que se hace *in absentia*. Si se hace oralmente, será *in presentia*. Pero en el cine esta dualidad se expande con la presencia de los actores, o la conciencia de un guionista y director, por lo que la existencia de la figura narrativa nos parece un tema de debate oportuno (pregunta 24). Pero, ¿podemos considerar el cine como un relato? ¿nos está explicando alguien una historia como si la hubiera vivido? Salvando las distancias con el relato escrito que se vale de la lengua, el equivalente del relato fílmico se basa en la imagen y en sus encadenamientos para dotarle de sentido, pero conserva las características propias: tiene principio y final, hay dos temporalidades (el de la cosa narrada y el del acto en sí), toda narración es un discurso opuesto al mundo real, la idealización de la cosa narrada es un conjunto de acontecimientos. El relato de ficción cuajó rápidamente en la sociedad por la facilidad de producción intensiva, personal preparado, emplazamiento protegido. Ahora, cuando hablamos de cine, pensamos en películas de ficción. La ambivalencia de los términos documental y ficción, en el cine, es muy funcional. La separación entre ambos géneros es automática, aunque podríamos tener en cuenta que toda película participa de ambos géneros, por lo que se proyecta en ella socialmente. En los documentales, el proceso de producción cinematográfica en sí mismo puede estar impregnado de las técnicas de ficción y el de ficción puede asimilar técnicas documentalizantes (pregunta 36). El proceso creativo de una obra cualquiera es multifactorial, pero podemos establecer el momento preciso de la toma de decisiones,

cuando el creador se decanta por una opción. Poder analizar este aspecto no es fácil. En el proceso fílmico la cantidad de tareas se reparten entre muchas personas. En nuestra investigación hemos delimitado qué parte de la cinematografía tiene influencia en la versión original y en la posibilidad de la cohabitación lingüística. Hemos sopesado que esta decisión puede principalmente recaer en la escritura del guion, en la dirección de la película y en su producción. Motivo por el cual incluiremos esta coordenada en el sondeo ([pregunta 1](#)). Otro dato que nos parece relevante es el de la edad de los cineastas durante la creación de la obra, para poder establecer pautas generacionales ([pregunta 2](#)). También si ha tenido experiencias en primera persona de creación multilingüe ([pregunta 4](#)) y si conoce obras que ya hayan incluido dicha particularidad en la versión original ([pregunta 6](#)). No podremos obviar la película como una obra coral, pero cada decisión creativa franqueará las mismas etapas: elegir, disponer, atacar. En nuestra investigación y al tratarse de las lenguas que intervienen en la versión original la mayor parte de las decisiones se centran en el contenido del guion, por lo que solicitaremos a los candidatos que nos informen sobre la gestación del bilingüismo de sus películas ([preguntas, 8, 9, 10, 11, 19 y 62](#)). Hay que tener en cuenta, sin embargo, un proceso que se produce antes de la creación definitiva de una obra: la censura. En cualquiera de sus formas: la estatal, la corporativa y la autocensura. A partir del desarrollo del cine como fenómeno de masas, a principios del siglo XX, los gobiernos se apercebieron del poder de influencia del cine sobre la sociedad, y las diferentes normativas y legislaciones no tardaron en llegar. La finalidad era la protección del espectador y de la sociedad ante la influencia perniciosa del cine. Esa censura se manifestaba de diferentes maneras desde la prohibición de la obra hasta el corte de la parte del celuloide que interesaba. A día de hoy, en las sociedades democráticas, las clasificaciones de las películas según sus contenidos operan en defensa de la moral y si no se consideran eficaces, son los tribunales los que deciden la suerte de una película. Paralelamente a la legislación pública que pone sus límites, la censura corporativa dispone de sus propias armas para que la creación fílmica se desenvuelva entre ciertos cauces que favorezcan a la propia industria. Principalmente estamos hablando del soporte financiero a las producciones, estrenos adecuados, casting,... buscando el mejor rendimiento financiero, como es normal en cualquier empresa privada. De ahí que las posibles limitaciones numerarias que pueda ofrecer una cinta bilingüe sean tenidas en cuenta a la hora de apoyar un proyecto, o no. La interiorización de estas limitaciones estatales y corporativas tiene sus efectos en la autocensura de los creadores, que a menudo son incapaces de detectarlas.

Las tres censuras limitan, en sus áreas de influencia: la difusión, la producción y la invención. Para sustraer esta información a los candidatos de nuestro estudio les hemos propuesto diferentes preguntas con respecto a las posibles censuras aplicadas a sus largometrajes ([preguntas 67, 68, 69, 70, 71 y 72](#)). Para crear una oralidad veraz en los personajes, es decir que el espectador no cuestione lo que se dice en pantalla, se tendrán en cuenta los factores que moldean al personaje, el contexto de la escena, pero también la influencia del autor. No solo por cómo es, sino por lo que quiere transmitir. El creador no podrá esconderse tras los diálogos pero deberá marcar una distancia, que se note que sale de la boca del personaje y no de la actriz o del actor. Además debe tener en cuenta la diferencia entre el diálogo de comportamiento y el diálogo de escena; es decir, cómo habla la gente en su día a día, a veces para no decir nada, y qué información necesita la historia para avanzar, pudiendo ser pensamientos, sensaciones, intenciones. Como en el teatro. En ocasiones el guionista debe ser un escritor sin estilo, maestro de la naturalidad en el habla. Cuando esas líneas de diálogo han sido interpretadas, rodadas y grabadas pasan ya a formar parte de la banda sonora original de la película. El oído, el primer sentido que utilizamos al llegar a este mundo, incluso antes, en la fase prenatal, nos evoca múltiples sensaciones como el miedo, la indefensión, la dependencia, la protección, la inmersión. Incluso la voz de nuestra madre que oímos desde el vientre materno podemos equipararla a la voz en off en el cine, anteponiéndola al campo de visión más relacionado con la cultura patriarcal. Contrariamente a la imagen, el sonido no pierde ninguna dimensión al ser grabado, no está anclado al espacio. El sonido y la copia se perciben tridimensionales ambos. El diálogo forma parte de la banda sonora, transmitiendo datos de carga dramática que pueden combinarse con otras facetas del propio sonido, como el tono, la voz, el volumen, o con aspectos de la gesticulación de los actores, del contexto, etc. El cine, como industria, intenta desplegar su potencia comercial más allá de los límites impuestos por la comprensión de la versión original por parte del público. Para ello se vale, principalmente de dos recursos: el doblaje y la subtitulación. Estas prácticas tienen que lidiar con las diferentes normativas y legislaciones de cada país, como las de la identidad lingüística y la de la censura estatal. Desde un punto de vista técnico, antes del doblaje, existe la traducción, en la que se aplica un primer filtro interpretativo o artístico, especialmente en el caso que nos ocupa y el cómo abordar la presencia plurilingüista en una película. Respetando la variedad de las lenguas, eliminándolas, adaptándolas, añadiendo acentos ([pregunta 19](#)). Se trata de un proceso delicado que puede modificar el perfil de un personaje ya que un acento

denota origen social. El público tiene tendencia a relacionar la versión original con el origen nacional de la película (preguntas 65 y 66). El subtítulo es la alternativa natural al doblaje. En ocasiones se puede convertir en un arma de intensidad dramática para el espectador que se sumerge en la historia al oír lenguas que no comprende y que le evocan lugares lejanos o exóticos. La no inclusión de los subtítulos puede también permitir al público identificarse con los personajes que tampoco entienden lo que se dice. Incluso puede darse el caso de que el espectador leyendo el subtítulo se sitúe en una posición de conocimiento superior a la del protagonista que no entiende lo que se le ha dicho. A diferencia de las películas monolingües o dobladas, las políglotas nos hacen ver y oír la realidad de maneras diferentes. Las identificamos cuando uno o varios personajes hablan como mínimo dos lenguas distintas. Las finalidades pueden marcar fronteras geográficas y políticas, significar atributos sociales, culturales y personales. Se usa como recurso para remarcar la identidad de los personajes. Preguntaremos a los candidatos al sondeo como se han gestionado en sus películas bilingües las subtítulos y doblajes en sus recorridos comerciales y de difusión pública (Preguntas 74, 75, 76 y 78). Desde principios del siglo XXI las películas multilingües se han multiplicado y las plataformas audiovisuales se han adaptado rápidamente a la demanda del cliente con las opciones de subtítulos y doblajes a la carta. En España, país multilingüe, el desarrollo del cine sonoro coincidió con el franquismo y la presencia de las diferentes lenguas en una misma película se reduce a meras anécdotas, réplicas de tinte folclórico o a si se basaban en obras literarias. No fue hasta entrada la democracia que se legisló y normalizó la producción en lenguas cooficiales. Esta situación ha provocado que el espectador catalanohablante no disponga de referentes pasados en el mundo audiovisual estatal y el catalán sea una lengua de baja aceptación cinematográfica si la comparamos con la televisión, la radio o la prensa (preguntas 4, 5 y 6).

8.3.- Aportes de la parte de política cultural al cuestionario

El cine, como medio de comunicación, incide en la construcción de la realidad social a través de la mediatización, al disponer de una capacidad de acceso a un amplio número de miembros de la sociedad. Esta conjetura se ha desarrollado aún más en su vertiente norteamericana, que supone una relación causal entre la agenda de los medios y la percepción pública de qué temas son importantes. Es decir, los medios no inducen a

qué hay que pensar sino sobre qué. El repertorio de temas se clasifica entre el acontecer sociopolítico, o dicho de otra manera, en lo público; y el mundo de la cotidianeidad, o sea, lo privado. El cine mediatiza su discurso a través de estrategias comerciales, la instrumentalización política, los modos de representación institucionalizados y el carácter de entretenimiento de masas (preguntas 51, 52 y 53). Para esta mediatización el cine transcodifica los discursos de la vida social al medio fílmico, convirtiéndolos en representaciones de un sistema cultural constructor de una realidad social. Por ello el cine es un terreno de representaciones consecuente para la lucha política contemporánea, un lugar de confrontación simbólica como los modelos del cine llamado político o el de identificación colectiva (cine nacionalista). La ilusión de objetividad del cine y su innegable clave ideológica se unen en el efecto de realidad con las convenciones fílmicas; por lo que las relaciones de poder en las películas son lo que realmente las hace interesantes en ese sentido. Si extrapolamos esta teoría a la escala del poder del Estado, éste atesora la potestad de las instituciones simbólicas principales como la escuela y los medios de comunicación. Además, por lo que incumbe en nuestro caso, qué lenguas han de conocer los individuos y sus normas de uso. De ahí que el cine plurilingüe puede formar parte del sistema cultural transversal que va más allá de la forma piramidal impuesta por los estados (preguntas 77 y 78). Podemos establecer tres dimensiones en las que la institución cinematográfica influencia al espectador: en la social, en la ideológica y en la histórica. En la social se concibe al cine como vehículo de representaciones que una sociedad se da de sí misma relevando así a los relatos míticos. Es evidente que un conocimiento pormenorizado del contexto es indispensable para la comprensión de la dimensión social de cualquier película. En la dimensión ideológica la concepción se basa en el ajuste entre los juegos psíquicos del espectador y la puesta en circulación de una cierta representación social. Por lo que respecta a la dimensión histórica, se establece el grado de autenticidad y de fiabilidad de la película; se confrontan- la historia y cómo la explica el cine. Sin obviar las propias relaciones de poder en el micro-mundo de una producción audiovisual (preguntas 10, 11, 62, 63 y 64). En lo que se refiere a las tensiones de poder entre las instituciones estatales y las sociedades privadas de producción, éstas no nacen solamente al gestionar los mercados y las condiciones de producción de las películas, sino también en el contenido de los guiones, la forma de las películas y el estatuto de los cineastas. A estos dos actores de la cinematografía se les añade un tercero, para completar un triángulo relacional, una multitud de individuos capaces de revolucionar el sector y sus bases con una sola de sus

creaciones: los cineastas (preguntas 69, 70, 71, 72 y 73). En la política lingüística se manifiesta una parte del poder estatal para influir sobre el uso de una variante lingüística en la sociedad. A pesar del poder manifiesto de un estado, todavía está fuera de su alcance obligar a la gente a hablar de una forma concreta. Sin embargo el proceso de estandarización es irreversible. La lengua se ha convertido en una lengua simbólica y de poder. La política lingüística es una ciencia social relativamente reciente y que se tiene que adaptar según la movilidad de las poblaciones para regular las relaciones lingüísticas entre ciudadanos. El plurilingüismo, especialmente en Europa, debe gestionar la tensión entre identidad cultural y lealtad nacional. Destaquemos los principios de personalidad y de territorialidad como maneras de gestionar el bilingüismo o el plurilingüismo. El de personalidad emana de los derechos personales del individuo en el que el Estado garantice la libertad de elección de las lenguas del país. El de territorialidad, supone una territorialización del plurilingüismo, existiendo muchas variables y que ha inspirado a España, entre otros países (preguntas 16, 74, 77 y 78). En España, la intervención en política lingüística entra en escena a partir del siglo XVIII con la llegada desde Francia del centralismo de los borbones y la implantación de los Decretos de Nueva Planta. Desde entonces diferentes legislaciones se han ido sucediendo hasta nuestros días. Las prohibiciones se extremaron y llegaron a su máximo apogeo con la llegada del franquismo. La transición y la llegada de la democracia fueron un punto y aparte, el principio de una apertura lenta e inexperta. El ámbito cinematográfico también se vio afectado por el énfasis reformista de las distintas formas de gobierno. Actualmente, la Constitución Española otorga el estatuto de lenguas oficial al castellano. Las lenguas otras lenguas españolas también serán cooficiales en las respectivas Comunidades Autónomas. También las cataloga de patrimonio cultural objeto de especial respeto y protección. Determinar la nacionalidad de una película es una gestión jurídica inevitable por múltiples razones como el acceso a la financiación pública o las cuotas de doblaje y de pantalla. Los criterios para fijarla son la nacionalidad del personal que interviene en su realización y la nacionalidad física o jurídica del titular de la producción, además de otros criterios. Estos requisitos son compatibles con la jurisdicción europea, que propone la expedición de un Certificado de Nacionalidad por parte del Estado miembro, para así facilitar las importaciones. La diversidad lingüística europea topa, a menudo, con la legislación de la UE y de las particulares de sus países miembros. Hemos concentrado parte de la información sobre la financiación de las películas en varias cuestiones (preguntas 55, 56, 57, 58, 59, 60,

61, 65, 66, 67 y 68). La Llei del Cinema de 2010 se enmarca en las competencias de la Generalitat en materia de Cultura y respetando los marcos legales de la Constitución Española, de la Unión Europea y de la Unesco. Entró en vigor el 16 de enero de 2011 pero sin reglamento lo que impide que se despliegue en su totalidad. Además, entre los años 2016-2019 las partidas presupuestarias se financiaban mediante prórrogas debido a la situación política. Los aspectos principales de esta ley se centran en el doblaje, la subtitulación, cuotas de distribución, números de salas y proyecciones (preguntas 80 y 81). El Estatuto de Autonomía de Catalunya fue refrendado el 18 de junio de 2006 por los ciudadanos catalanes. Fue promovido por el President de la Generalitat Pasqual Maragall. El contenido de algunos puntos provocó que se presentaran recursos de anticonstitucionalidad que prosperaron en una sentencia del Tribunal Constitucional sobre 14 de los artículos de dicho Estatut. Alguno de ellos sobre el tratamiento de la lengua.

9.- El lanzamiento del test

Nuestra intención inicial de lanzamiento del test durante el mes de octubre se vio retrasada unas semanas, hasta finales de diciembre. Debido, principalmente, al procedimiento de acabado del test, en el que siempre se encuentra algún punto para retocar gracias a los comentarios de los voluntarios que dedicaron su tiempo para ponerlo a prueba. Así, finalmente, el 20 de diciembre de 2020 procedimos al envío del vínculo de internet que permitía el acceso al sondeo³⁴⁵, y que intentamos poner en relación con el primer mensaje enviado durante la primera quincena del mes de julio de 2020. Los participantes tienen la opción de escoger la lengua, español o catalán para responder al sondeo, de libre elección y que, en principio, no está previsto como un dato analizable de nuestra investigación pero que podremos cuantificar si es de interés. La fase de creación del test, su lanzamiento y el estudio de los resultados lo equiparamos a un laboratorio científico. En el cual, mediante la informática y las conexiones virtuales, rebuscamos entre los recovecos más insospechados de las páginas webs a las que nos ha llevado la navegación, a veces a la deriva, para dar con un dato fiable. En teoría, parece una ecuación sencilla: enviamos el test, el participante lo responde, recogemos los resultados y los analizamos. A la práctica, la operación ya se complica en la primera

³⁴⁵ Anexo nº 2 Mail del 20 de Diciembre de 2020.

etapa, y las incógnitas matemáticas se multiplican. En primer lugar, encontrar información sobre la película en internet no resulta complicado. Dar con un correo electrónico o un número de teléfono tampoco es difícil. Las primeras dificultades empiezan a manifestarse con números de teléfono que ya no están operativos, páginas web sin actualizar o mails que llegan devueltos. Estas irregularidades las achacamos de manera automática a la crisis financiera del año 2008 y que provocó la desaparición de numerosas productoras audiovisuales. A pesar de estas dificultades logramos encontrar al menos un contacto de cada una de las películas incluidas en nuestra investigación y enviarles el primer mensaje de presentación del estudio. Esta primera fase de envíos nos ocupó del 20 al 29 de diciembre de 2020. En la que algunos de los participantes manifestaban rápidamente el entusiasmo por participar que ya demostraron en el primer contacto de presentación, en el mes de julio. Otros solicitaban más información, algunos nos rebotaban los mensajes hacia terceras personas. También llegaban mensajes devueltos por errores en las direcciones o por ser éstas obsoletas. Incluso un supuesto candidato exigió ser remunerado por dedicar tiempo a responder el test. Como complemento a los mails, realizamos llamadas telefónicas a aquellos contactos de los que no disponíamos de correos electrónicos o que eran devueltos. Esta gestión se rebeló como muy fructífera pues el hecho de poder comentar a viva voz el motivo de nuestro estudio, sirvió para empatizar con nuestros interlocutores y que éstos accedieran a completar el sondeo. Otras de las repercusiones de este seguimiento por mail y teléfono fue la de depurar el listado de películas, ya que nos permitió descartar a algunas de las obras por ser documentales, de animación o, sencillamente, por tener una versión original sin bilingüismo catalán-español y poner de manifiesto los errores de catalogación que ya avanzamos en la etapa de búsqueda de las películas. Durante un período de 2 semanas, quedamos al margen del primer envío y las primeras llamadas para seguir la evolución del sondeo y observar cuantos formularios habían sido rellenados. Durante las semanas siguientes realizamos diferentes oleadas de seguimiento. Las principales focalizadas el 13 de enero de 2021, el 03 de febrero de 2021, y entre el 15 y el 26 de febrero. Posteriormente en días dispersos en el mes de marzo. En algunos casos como recordatorio, en otros intentado encontrar nuevas vías para contactar con los participantes. Una de las opciones que utilizamos fue la de contactar directamente con algunos organismos aglutinadores como Guionistes Associats de Catalunya (GAC), Productors Associats de Catalunya (PAC) y la Acadèmia del cinema Català. También hemos aprovechado algunos de los contactos que

establecimos durante nuestra participación en algunos proyectos de documentales y de cortometrajes. La última fase de seguimiento la concentramos del 6 al 16 de abril, día en el que finalizamos el sondeo a las 23:30h. Durante las diferentes etapas de seguimiento del sondeo fuimos conocedores de que algunas de las películas que pretendíamos incluir en nuestro estudio no eran aptas para incluirlas en el mismo. A pesar de haber depurado inicialmente el listado con el que empezamos la investigación, los propios cineastas nos han facilitado detalles sobre sus producciones que las incapacitan para formar parte de él. Entonces, de las 132 películas listadas en el punto 2.4 (verificar la numeración final de este apartado), las siguientes han quedado fuera por los motivos que se especifican a continuación y de los cuales preservamos el anonimato de la fuente:

	AÑO	TÍTULO	MOTIVO
11	2007	HOTEL TÍVOLI	Se trata de una película multilingüe, pero sin lengua catalana.
15	2007	ELS MEUS ESTIMATS ANGELETS	La versión original es en francés.
27	2009	PETIT INDI	Hay solamente tres réplicas en español.
29	2009	MÀSCARES	Es un documental.
30	2009	BULLYING	La versión original es en español. Se dobló al catalán.
39	2010	BLOG	No es bilingüe.
44	2010	CARACREMADA	Película con 10 líneas de diálogo: 5 en catalán, 3 en español y 2 en francés.
53	2011	CHECKOUT	Versión original en inglés.
85	2014	CATALANS IN LOVE	Es un mediodmetraje.
87	2014	L'ODISSEA	Es una película de animación.
99	2016	CERCA DE TU CASA	La versión original es en español.
101	2016	EL REI BORNÍ	Fue rodada en dos versiones: español y catalán.
119	2017	GOOD BYE MISTER MARSHALL	Es un documental.

De las 132 películas con las que empezamos el sondeo, tenemos que descartar 13, lo que fija el número en 119 largometrajes. Ahora, a este remanente de 119 unidades tenemos que eliminarle aquellas películas de las cuales no hemos obtenido respuesta, para adjudicar así el listado real de los largometrajes que serán objeto final de nuestro estudio. El listado final de películas participantes es el que sigue:

	AÑO	TÍTULO
1	2006	SALVADOR
2	2006	SIN TI
3	2006	ANIMALS FERITS
4	2006	FICCIÓN
5	2006	EL CORONEL MACIÀ
6	2006	FASCES
7	2006	CINEMART
8	2006	ELL A ELLA I ELLA ALS LLIBRES
9	2007	BOLBORETA, MARIPOSA, PAPALLONA
10	2007	LES PEL·LÍCULES DEL MEU PARE
11	2007	BARCELONA (UN MAPA)
12	2007	LE SILENCE AVANT BACH
13	2008	25 KILATES
14	2008	UNA CIERTA VERDAD
15	2008	COS MORTAL
16	2008	ESTATS DE REALITAT
17	2009	EL CÓNsul DE SODOMA
18	2009	TRASH
19	2009	TRES DIES AMB LA FAMÍLIA
20	2009	BULLYING

21	2009	DE ESPALDAS AL MAR
22	2009	FOTOPERIODISTA
23	2009	NEGRE BUENOS AIRES
24	2009	ESTIGMES
25	2010	LA MOSQUITERA
26	2010	BRUC. EL DESAFÍO
27	2011	EL PERFECTO DESCONOCIDO
28	2011	CATALUNYA ÜBER ALLES!
29	2011	OPEN 24H
30	2011	INTERFERÈNCIES
31	2011	LA PAUSA DE LOS MUERTOS
32	2011	ORSON WEST
33	2011	LES ONES
34	2012	INSENSIBLES
35	2012	ELS NENS SALVATGES
36	2012	SERIE B
37	2012	FÈNIX 11.23
38	2012	SUEÑO Y SILENCIO
39	2012	EL BOSQUE
40	2012	THE JUAN BUSHWICK DIARIES
41	2013	LA ESTRELLA
42	2013	HIJO DE CAÍN
43	2013	TOTS VOLEM EL MILLOR PER A ELLA
44	2013	FAMILY TOUR
45	2013	LA PLAGA
46	2013	FRONTERA
47	2013	ROSERS SILVESTRES

48	2013	ROCCO TÉ EL TEU NOM
49	2014	EL CAMÍ MÉS LLARG PER TORNAR A CASA
50	2014	STELLA CADENTE
51	2014	10.000 KM
52	2014	NATASHA
53	2014	ÀNIMA: UNA VIDA POÈTICA TRAICIONADA POR LA TRAGEDIA
54	2014	DARRERE LA PORTA
55	2014	EL PERDIDO
56	2015	BARCELONA 92
57	2015	ISLA BONITA
58	2015	L'ESTRANGERA
59	2016	LA PROPERA PELL
60	2016	QUATRETONDETA
61	2016	LA FAMILIA (DEMENTIA)
62	2016	BITTERSWEET DAYS
63	2016	EBRE, DEL BRESSOL A LA BATALLA
64	2016	LA PELÍCULA DE NUESTRA VIDA
65	2016	LA MILLOR OPCIO
66	2017	MIL COSES QUE FARIA PER TU
67	2017	SABATES GROSSES
68	2017	PENÉLOPE
69	2017	SOTABOSC
70	2017	JÚLIA IST
71	2017	DESIERTO EN TU MENTE
72	2018	PETRA
73	2018	LAS DISTANCIAS
74	2018	FORMENTERA LADY

75	2018	MISS DALÍ
76	2018	APOLO. LA JUVENTUT BALLA
77	2018	ARDARA

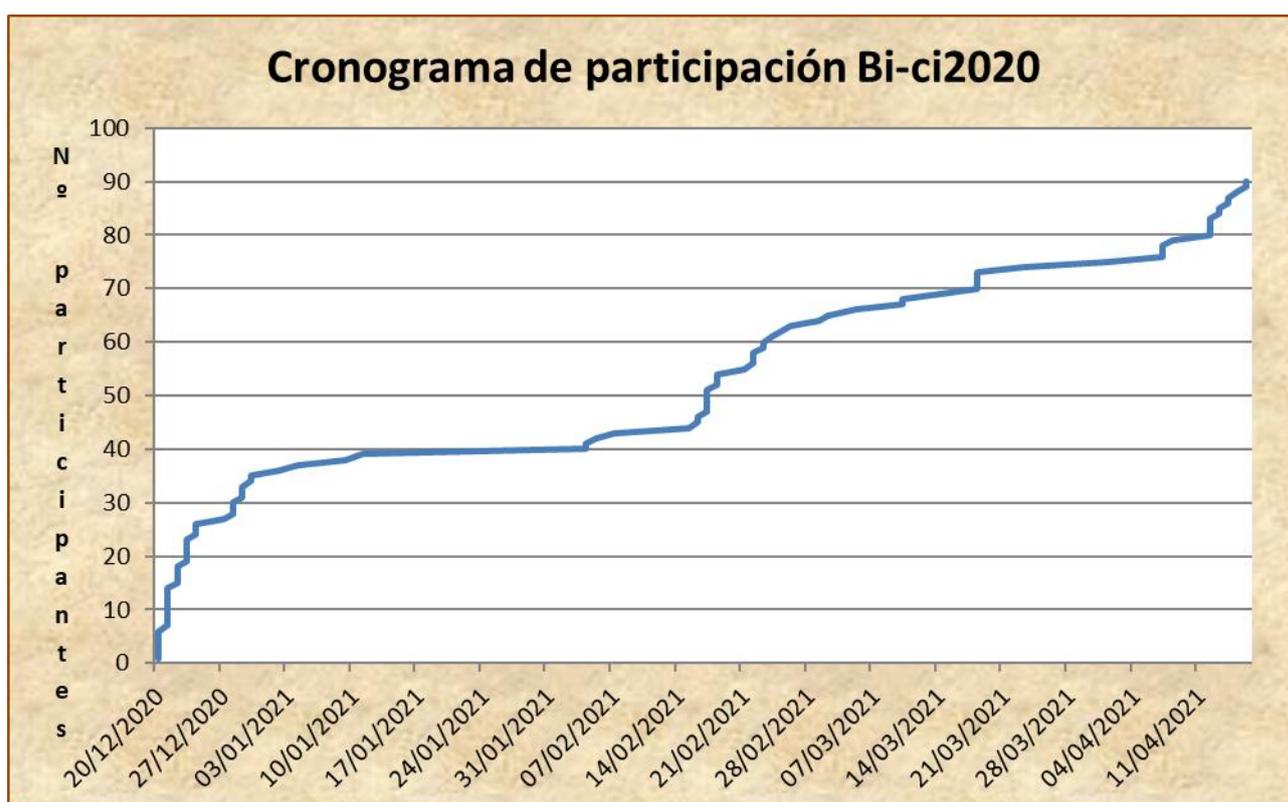
Serán pues 77 películas las participantes en nuestro sondeo, materializándose en 90 formularios completados. Hay que recordar que puede darse el caso de que hayamos recibido más de un formulario de una misma producción, por tratarse de personas distintas las dedicadas a labores de dirección, escritura y/o producción. De ahí el desajuste entre formularios y producciones.

TERCERA PARTE

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

1.- Preámbulo

Han sido 90 formularios completados en apenas cuatro meses, desde el 20 de diciembre de 2020 hasta el 16 de abril de 2021. La justicia poética ha querido que de los 90 formularios, 45 se hayan completado en catalán y los otros 45 en español. Las fases de evolución más marcadas corresponden al seguimiento más intenso que efectuamos de cara a los creativos. Así ha quedado la evolución de la participación en el cronograma del estudio:



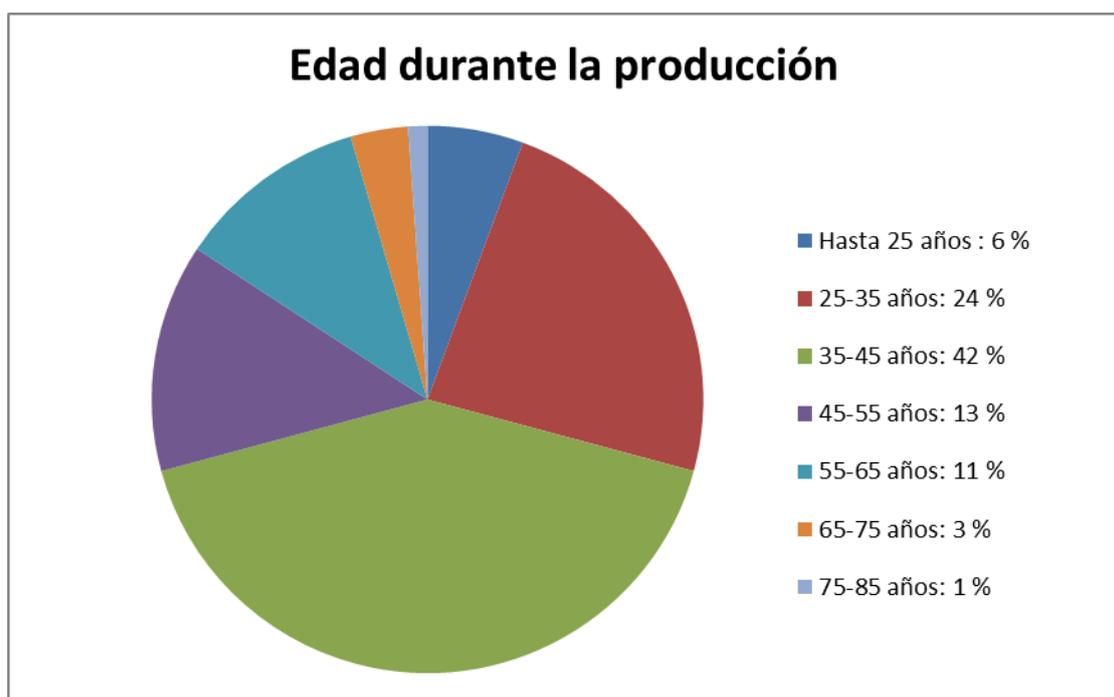
2.- Gráficos y reflexiones

Para cada pregunta hemos agrupado los resultados de todas las respuestas representados mediante el formato de gráfico más adaptado para su comprensión, Seguidamente hemos añadido un comentario de cada uno de ellos.

1.-	¿Qué cargo desempeñó en esta película? Puede marcar más de una opción. *
<input type="checkbox"/> Director / directora <input type="checkbox"/> Codirector / codirectora <input type="checkbox"/> Guionista <input type="checkbox"/> Coguionista <input type="checkbox"/> Productor	

Las respuestas podían ser múltiples por diferentes razones. Subrayar como las más habituales la fuerte probabilidad de que un mismo individuo desarrollase durante el proyecto más de un rol entre los tres propuestos. De hecho 33 de las personas encuestadas participaron en la dirección, escritura y producción. Las otras combinan dos cargos (17) o uno solo (40).

2.-	¿Qué edad tenía durante la producción de la película?
<i>Respuesta corta</i>	



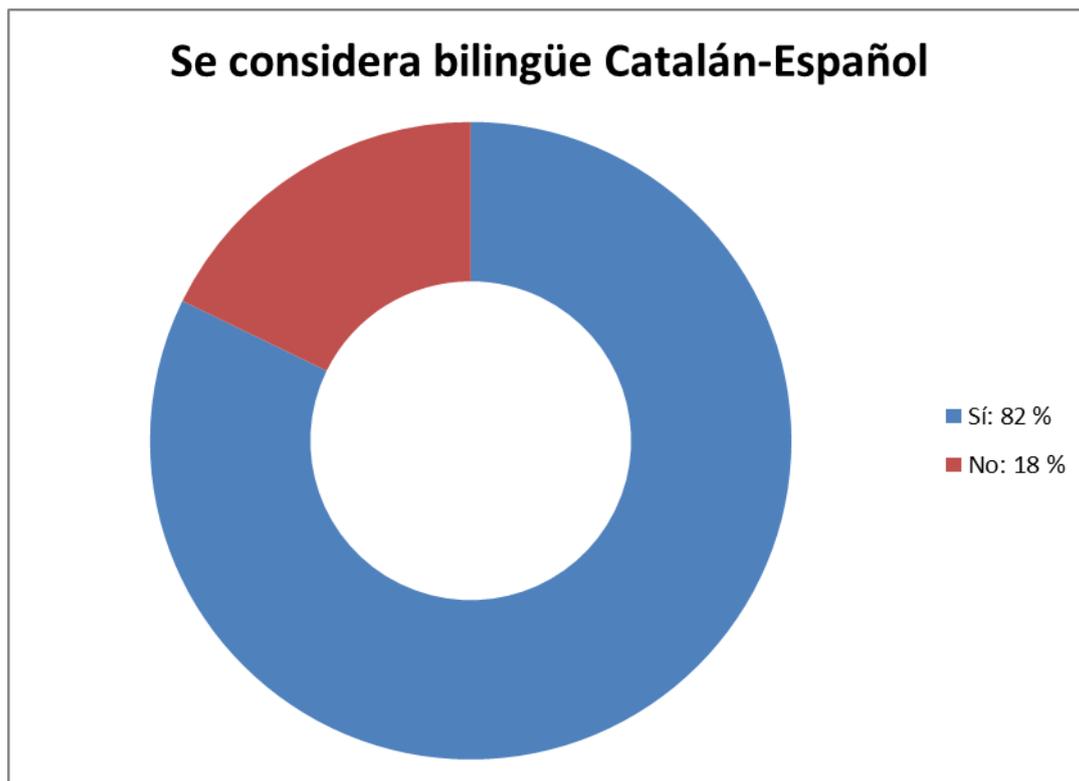
Los datos ponen de relieve que el proceso creativo bilingüe abarca tres generaciones pero que la mayoría de personas encuestadas, el 90 %, se circunscriben entre las franjas de edad de la actividad laboral habitual, o sea, entre 25 y 65 años. Ello no supone que la actividad cinematográfica sea la profesión ordinaria de los candidatos, ya que en la mayoría de ocasiones se trata de condiciones de trabajo semiprofesionales o de proyectos aislados paralelos a la vida laboral desempeñada en otros sectores.

Sería interesante destacar que el proceso de normalización lingüística de la lengua catalana se inició en el año 1983³⁴⁶, con lo que durante el periodo de nuestra investigación, 2006-2018, dicha legislación habría afectado a los cineastas de entre 23 y 35 años, suponiendo que hubiesen hecho la educación obligatoria en Cataluña . Un 30 %. Para los demás se trató de un período de transición más o menos largo según su edad, en la que la lengua catalana entró a formar parte de su vida escolar y pública de manera progresiva.

La edad media de los resultados obtenidos es de 40 años.

3.-	¿Se considera usted hablante bilingüe en español y catalán? *
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No

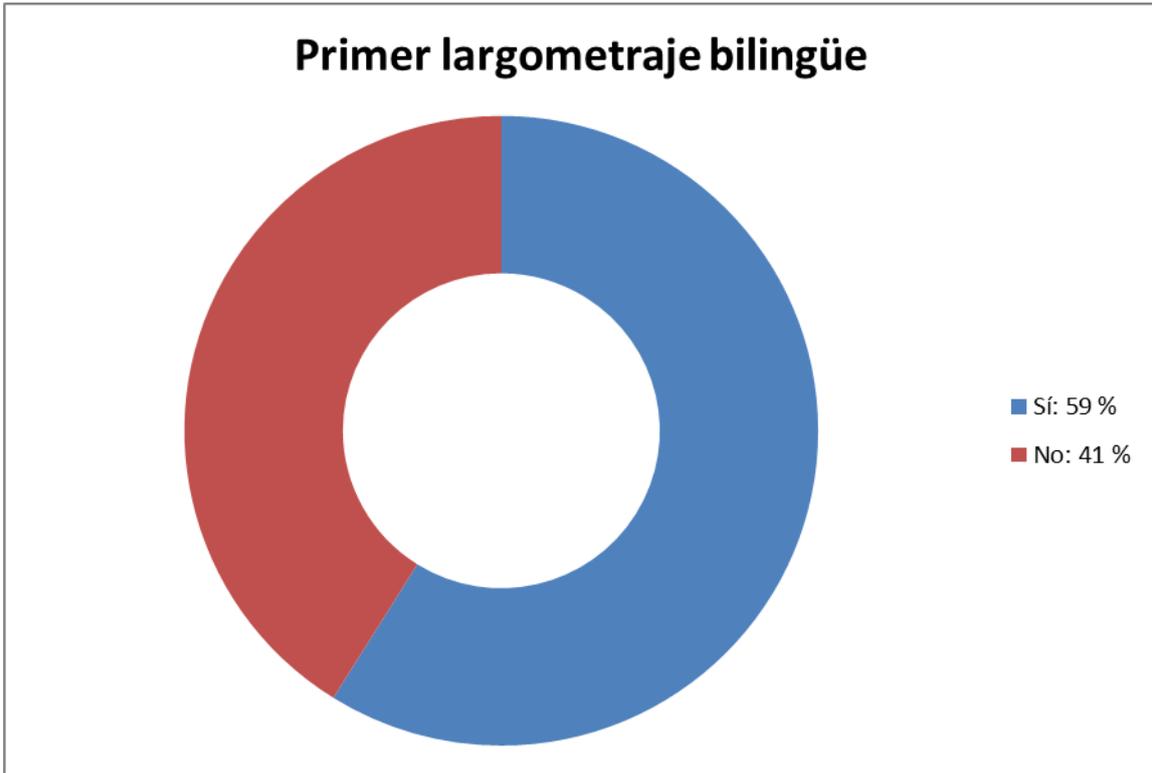
³⁴⁶ Ley aprobada por el parlament de Catalunya el 6 de abril de 1983 sin ningún voto en contra.
<https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0246775.xml>



Ya hemos evocado los múltiples matices que difieren de una persona a otra a la hora de asimilar el concepto de bilingüismo. En esta pregunta cada persona ha respondido según su parecer, si bien podríamos establecer un cierto denominador común que nos permitiría dictaminar que se trata de un hablante que puede usar indistintamente ambas lenguas, principalmente en su forma oral. La mayoría que se define como bilingüe es indiscutible.

En el perfil de nuestro cineasta medio le otorgaremos la cualidad de bilingüe catalán-español.

4.-	¿Es el primer largometraje bilingüe que dirige, escribe y/o produce? *
<input type="radio"/> Sí	
<input type="radio"/> No	



A través de estos resultados se deduce que la creación bilingüe en el cine de ficción no desanima a continuar por esa vía. Si extrapolamos ese 41 % de cineastas que repite la experiencia al 59 % de neófitos, podemos llegar a la deducción que 58 de 90 creadores optaron o volverán a optar por el plurilingüismo en sus cintas. Como complemento a esta pregunta aprovechamos la coyuntura para solicitar los títulos de sus creaciones bilingües anteriores, independientemente del género y el año de producción. Y de su conocimiento sobre otras creaciones similares de otros autores.

5.-	Si la respuesta anterior es negativa, ¿puede indicarnos el número de películas y los años en qué fueron producidas?
<i>Párrafo</i>	

37 cineastas nos descubren sus obras bilingües anteriores. Algunas de ellas figuran en nuestro listado definitivo, otras las descubrimos por ser de fechas anteriores al periodo de nuestro estudio.

6.-	Si recuerda otros largometrajes de ficción bilingües del periodo 2006-2018 ¿puede indicarnos sus títulos?
<i>Párrafo</i>	

24 cineastas proponen títulos que forman parte de nuestra investigación. Otros son de años distintos al de nuestra investigación. Propondremos para nuestro candidato medio el desconocimiento de otras películas con la misma característica bilingüe catalán-español.

7.-	¿Existe una razón concreta por la que se optó por el bilingüismo en la película en cuestión?
<i>Párrafo</i>	

La formulación de esta pregunta tiene un vínculo directo con el núcleo de nuestra problemática. Antes de que el candidato abordara el grueso del cuestionario quisimos preguntarle, sin influenciarle directamente con nuestras cuestiones, las motivaciones creativas que propiciaron la inclusión de la cohabitación lingüística y que propusiera una respuesta espontánea. He aquí el listado de las respuestas relevantes de los cineastas a la pregunta nº 7, que comentaremos acto seguido:

<i>Coherencia narrativa</i>
<i>Fidelidad con la realidad social y cultural de los personajes</i>
<i>Quería que los personajes hablaran entre sí en el idioma que hablarían en realidad, quería que el idioma fuera un elemento más de realismo. Por eso decidí que hablaran en inglés, castellano, catalán y holandés</i>
<i>Era lo más lógico narrativamente.</i>
<i>Financiera</i>

<i>Porque la trama se desarrolla en Barcelona, ciudad claramente bilingüe</i>
<i>La realidad social en Valencia es el bilingüismo.</i>
<i>Queríamos dotar de veracidad y naturalidad la película y en la cárcel la mayoría de actores presos hablaban en castellano</i>
<i>Fidelidad con el realismo socio cultural</i>
<i>Para conseguir las ayudas, que finalmente no conseguimos</i>
<i>Obtención de fondos públicos en Cataluña y naturalidad con la historia</i>
<i>Per ajustar-nos al guió i a la realitat de qual partien.</i>
<i>Coproducción.</i>
<i>Era la realidad lingüística que se daba entre los personajes de la historia.</i>
<i>Soy Español/Catalán nacido en Barcelona, con padres de la India, y una educación multilingüe compuesta por el Castellano, Catalán, Inglés, Hindi, Sindhi y Francés. Desde el principio del proyecto quería tener esa mezcla dentro de la película: La familia de la protagonista hablaría en catalán, y en su entorno profesional se mezclaría Castellano, Catalán y Inglés. También decir que intercambiar entre el Catalán y Castellano es un hecho normal en Catalunya.</i>
<i>Realismo social</i>
<i>Realismo</i>
<i>Por los personajes</i>
<i>Porque en el caso de esta película era lo más orgánico y además aportaba financiación adicional</i>
<i>Para optar a la financiación de TV3</i>
<i>Sí la realidad social</i>
<i>Ser fiel a la realidad</i>

<i>Por ser una situación normal en Catalunya conversar en las dos lenguas oficiales</i>
<i>La historia: los personajes hablan mayoritariamente en castellano, algo de inglés y tagalo y unas frases en catalán</i>
<i>Lógica realista</i>
<i>No</i>
<i>Para reflejar la naturaleza lingüística del territorio y en concreto de Barcelona y Santa Coloma de Gramenet (y otras ciudades similares), y como vehículo dramático de conflicto / diferencia social.</i>
<i>Cuestiones de financiación y cuestiones de verosimilitud.</i>
<i>La peli habla de Barcelona. La realidad de la ciudad es bilingüe.</i>
<i>El realismo</i>
<i>Producción</i>
<i>Favorecía la historia. Para darle verdad.</i>
<i>El formato mezcla documental y ficción, lo personajes se expresan en su lengua materna de forma natural.</i>
<i>Son los personajes que encuentran situaciones donde pueden hablar uno o otro idioma</i>
<i>Realismo</i>
<i>Contexto sociocultural</i>
<i>Me gusta el bilingüismo. Lo malo es que cuando las pasan en la televisión desaparece. En TV3 sólo queda el catalán y en TVE sólo el castellano</i>
<i>Reflejar en los personajes el bilingüismo que se usa dentro de la misma comunidad</i>
<i>Esta cuestión es más asunto de producción, pero supongo que el hecho de rodarse en Cataluña, con bastantes actores catalanes, y con TV3 y TVE como coproductores, serán las razones de tal bilingüismo.</i>

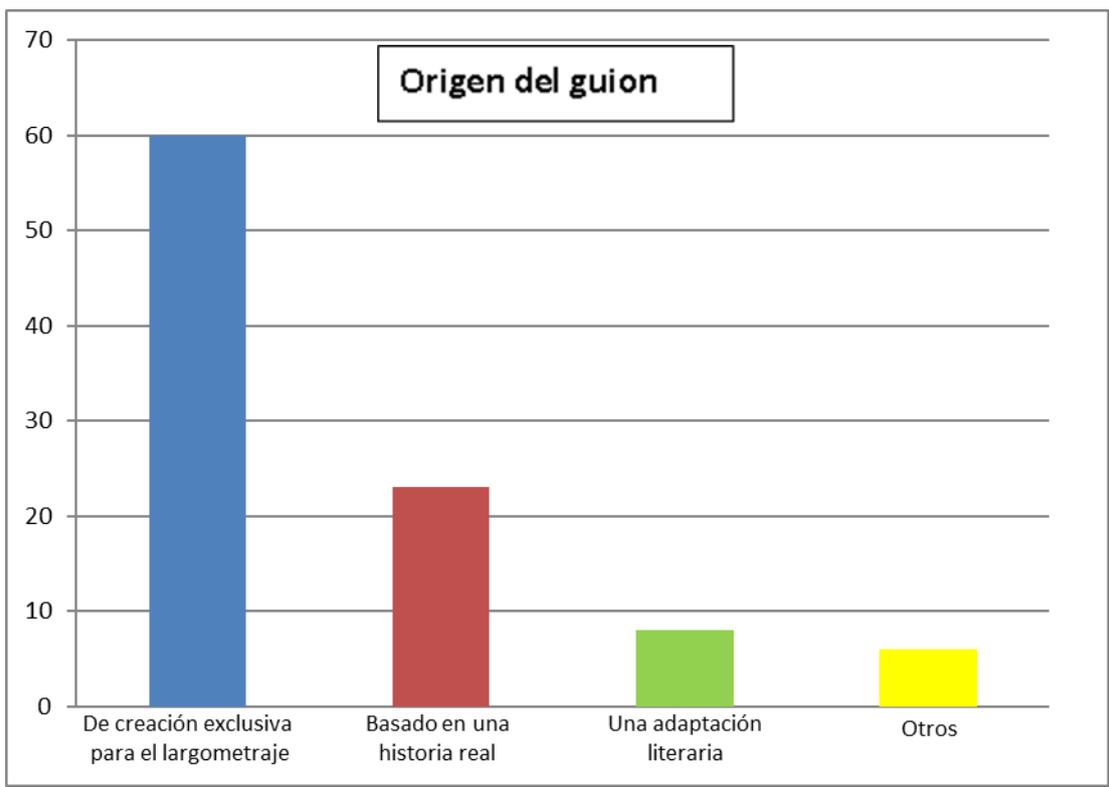
<i>Fidelitat històrica</i>
<i>Per respectar el model sociolingüístic de la zona del Carxe, una zona castellana on es parla català.</i>
<i>Sí, per a reflectir de forma més fidel el meu entorn</i>
<i>Jo la vaig escriure en català. En entrar en la producció també TVE es va fer la versió en castellà. Raó purament econòmica.</i>
<i>Per temes de guió, un dels personatges principals requeria que parlés en castellà. Antic militar feixista</i>
<i>Reproduir la realitat de la zona</i>
<i>Era obligat per l'argument, la credibilitat, la construcció de personatges, etc.</i>
<i>Copsar la realitat tal com es...</i>
<i>Explicar la realitat social del momento</i>
<i>Perquè es reflectia una realitat i els personatges així eren representats</i>
<i>El llargmetratge és majoritàriament en llengua catalana, el bilingüisme seria molt residual en aquest cas, producte de l'organicitat amb la qual es va gestar el projecte. Ara bé, des del meu punt de vista, el bilingüisme pot ser usat per millorar i enriquir un producte audiovisual. Els diàlegs i la construcció dels personatges en un entorn bilingüe teixeixen un espectre sociocultural més veraç si parlem de l'actualitat de Catalunya, avui. Ara bé, imagino un bilingüisme orgànic, que no vulgui ser forçat per tal d'atraure audiències o públics. La pel·lícula que Capaneida Films ha produït aquest 2020, Alexia, el bilingüisme i és més present, tot i que torna a ser una producció amb un 90% de català i un 10 de castellà.</i>
<i>Per la història narrada</i>
<i>El realisme (la nostra realitat és bilingüe). Per altra banda, el guió incorporava personatges migrats en diferents estadis d'integració, i calia reflectir aquesta diversitat cultural.</i>

<i>La historia</i>
<i>És en català, castellà, anglès, alemany i rus</i>
<i>No, però m'agradava la idea de mostrar relacions entre persones que fan servir llengües diferents.</i>
<i>Per la realitat lingüística del territori valencià, que és un transcorre la pel·lícula</i>
<i>Perqué crec en la nostra cultura i manera de expressar, i especialment en aquesta no podia ser d'una altra manera</i>
<i>Per transmetre la quotidianitat real a la pantalla, ja que jo mateixa i el meu cercle som bilingües.</i>
<i>Vam treballar des d'un procés d'exercicis d'improvisació, cada actor s'expressava en la llengua que cada una trobava més còmode per desenvolupar la improvisació. El procés d'escriptura es va desenvolupar al mateix procés assajos amb els actors i actrius.</i>
<i>Perquè la realitat del moment ho requeria.</i>
<i>S'introdueix en aquells moments que respon a la realitat política</i>
<i>El que he comentat. La procedència dels personatges. Fiscals i Guàrdia Civils, a la pel·lícula parlen castellà.</i>
<i>El realisme</i>
<i>Realisme</i>
<i>Reflexe de la realitat catalana.</i>
<i>La historia</i>
<i>Per ser fidedignes a la realitat que retrata la pel·lícula.</i>
<i>Temàtica i financera en aquell moment</i>
<i>L'imposició de l'ICIC i TV3 per produir-la</i>
<i>El cineasta va voler escriure-la amb naturalitat, i en aquell moment pensàvem</i>

<i>(erròneament) que això podia encaixar amb el mercat.</i>
<i>Dotar de realisme a la historia</i>
<i>Perque era la realitat que voliem reflexar</i>
<i>Perquè era natural a la historia</i>
<i>Era el que per mi reflexava millor el meu món i la realitat on vivien els personatges</i>
<i>No</i>
<i>Per co-producció</i>
<i>Sí. Per deixar que cada actor i actriu parlés el seu idioma matern i per reflectir una realitat que succeeix a Catalunya, on es barreja el català i el castellà amb normalitat.</i>
<i>Realisme en les situacions</i>

Las respuestas son variadas pero podemos hacer un reagrupamiento en los tres dominios básicos de nuestra investigación: sociolingüística, cinematografía y política cultural. Encontramos 35 referencias a conceptos sociolingüísticos, 25 cinematográficos o artísticos y 16 financieros. Ello demuestra que las motivaciones son variadas, aunque existan diferencias cuantitativas. Consideramos interesante destacar las más de 30 referencias directas que hacen los cineastas a las palabras ‘realidad’ o ‘realismo’, que se pueden contrastar en las preguntas directas del sondeo sobre esa temática: 25, 26, 32 y 35. Los encuestados se basan en su experiencia personal bilingüe para trasladarla a sus historias a partir de conceptos como la realidad social y cultural, la coherencia lingüística por la situación territorial de la trama. En definitiva parten del realismo como motivación para que sus personajes desplieguen el contacto lingüístico en las escenas de sus películas. La cuestión financiera no es una excepción en las respuestas y responde directamente a una de las hipótesis iniciales sobre la influencia del sistema público de subvenciones y su intrusismo a partir de las normativas que rigen la adjudicación de ayudas según la lengua de la versión original.

8.-	¿Cuál es el origen del guion? Puede marcar más de una respuesta. *
<input type="checkbox"/> Basado en una historia real <input type="checkbox"/> Una adaptación literaria <input type="checkbox"/> De creación exclusiva para el largometraje <input type="checkbox"/> Otros	



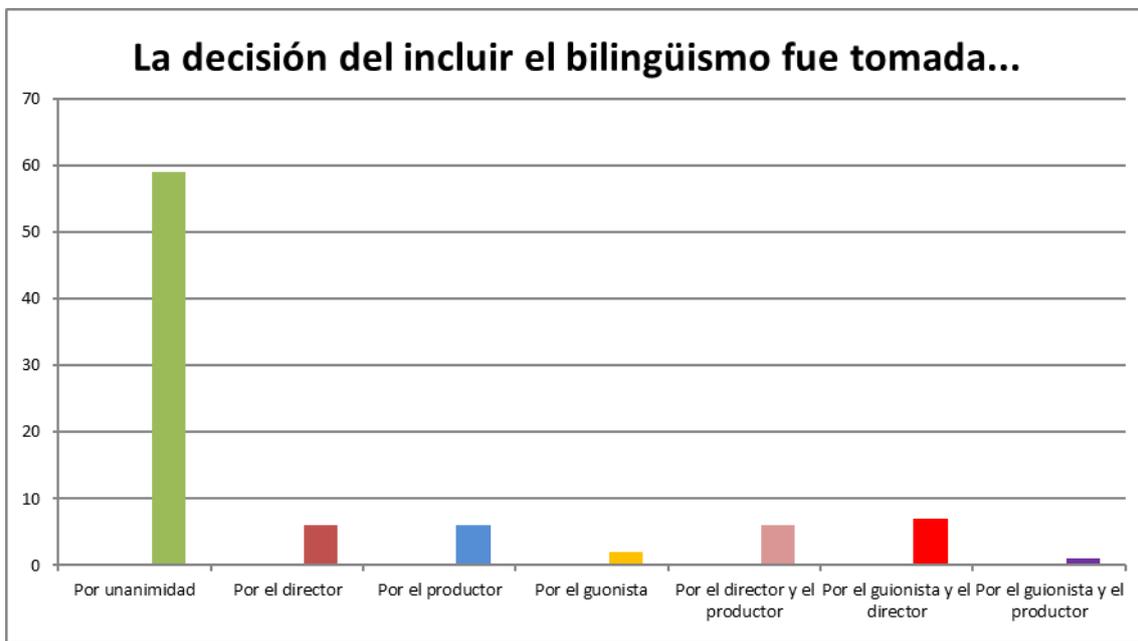
Aproximadamente, 2 de cada 3 obras han sido escritas en exclusividad, lo que manifiesta, a priori, una influencia externa escasa para la inclusión del bilingüismo, a diferencia de lo que suponen las historias basadas en hechos reales o adaptaciones literarias.

9.-	El bilingüismo de la película se forjó...
<input type="radio"/> ...antes de la escritura del guion. <input type="radio"/> ...durante la escritura del guion. <input type="radio"/> ...después de la escritura del guion.	



Las respuestas a esta cuestión demuestran que el bilingüismo es un factor que puede implementarse a lo largo de todas las fases de producción del largometraje. El 71 % de las películas han incluido la cohabitación lingüística antes del rodaje. Cabe destacar la facilidad de adaptación de esta particularidad durante la fase de escritura, el 41 %, que podríamos relacionar con factores externos a la trama, como el proceso de financiación y que veremos más adelante en otras de las preguntas del sondeo. No podemos desdeñar el análisis del 29 % de largometrajes que han incorporado el bilingüismo en la fase de rodaje o postproducción, lo que acentúa aún más la resiliencia artística del cine a medida que va tomando cuerpo la obra en sí misma.

10.-	La inclusión del bilingüismo en la película fue una decisión tomada por (puede marcar más de una respuesta):
	<input type="checkbox"/> Por el guionista. <input type="checkbox"/> Por el productor. <input type="checkbox"/> Por el director. <input type="checkbox"/> Por unanimidad.



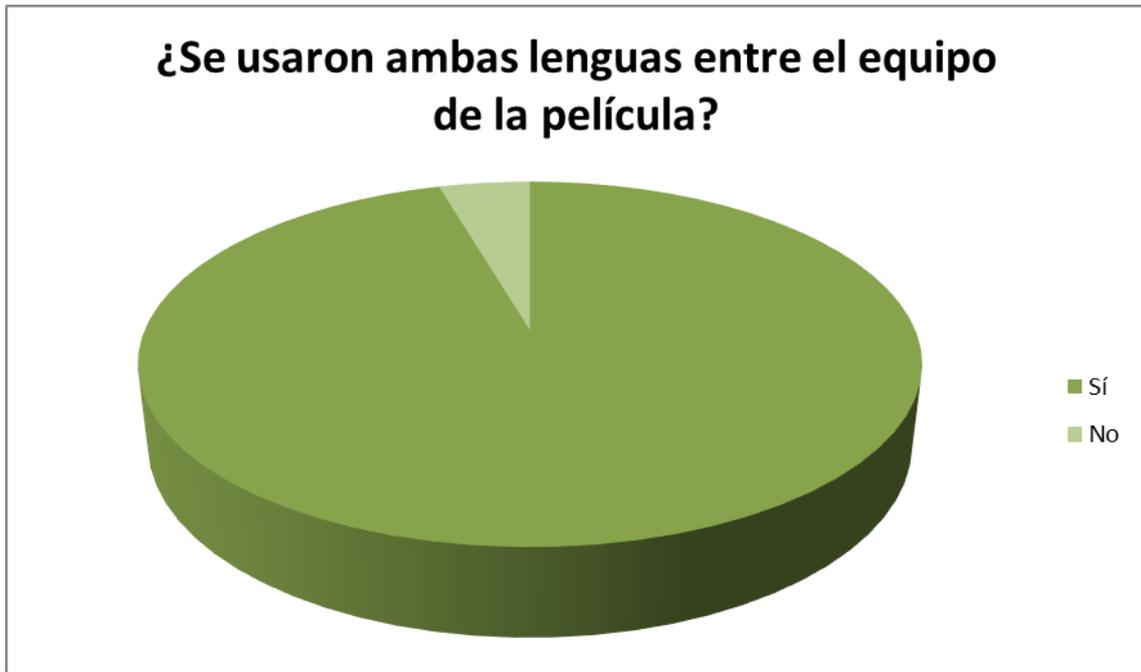
En dos tercios de las películas el bilingüismo se adoptó por consenso general. Y si consideramos que en los apartados de dirección y escritura no se contemplan directamente los factores de financiación, en 74 películas de las 90 primaron los valores artísticos y creativos por encima de las prioridades comerciales del departamento de producción.

11.-	¿Fue un tema que generó debate en el equipo creativo?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No



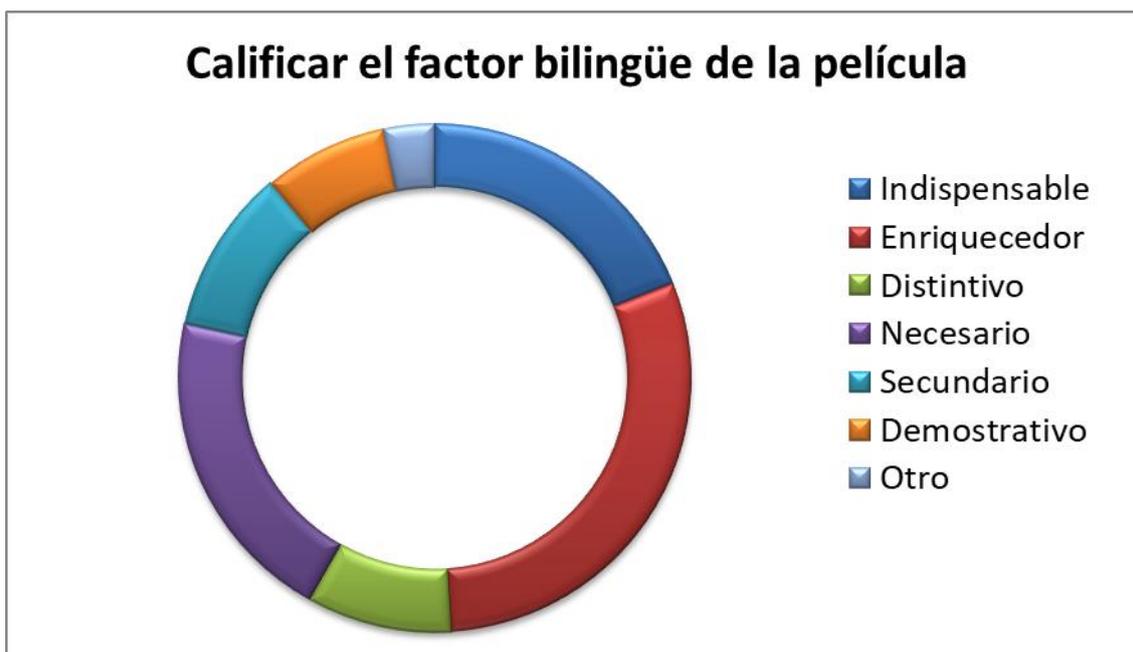
La unanimidad del consenso vuelve a ponerse de manifiesto en esta gráfica con el 90 % de películas en las que la inclusión del bilingüismo no supuso un factor de fricción entre los creativos. Los resultados de la pregunta precedente guardan un parecido razonable con los de ésta si comparamos los datos de las películas en las que el bilingüismo fue incorporado por la decisión de un solo componente del equipo creativo

12.-	¿Se usaron ambas lenguas entre el equipo de la película?
	<input type="radio"/> Sí
	<input type="radio"/> No



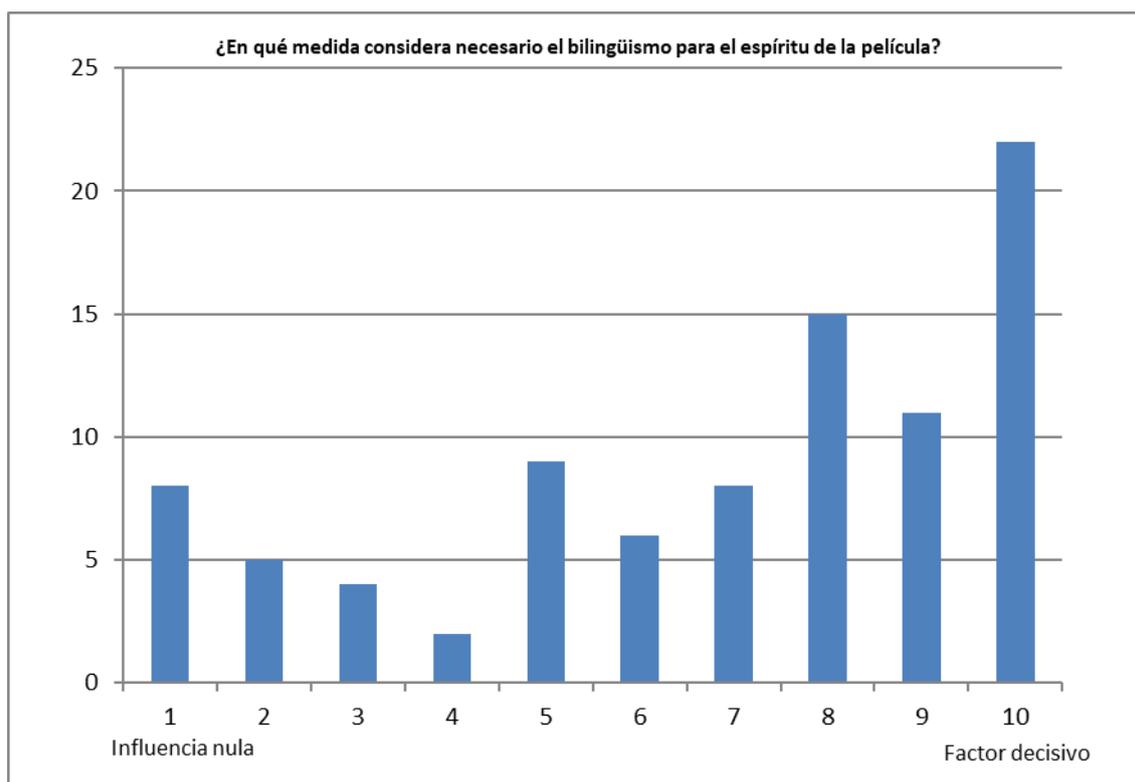
El equipo humano del 96 % de las películas usó el catalán y el español durante los rodajes. Estas situaciones dotaron de naturalidad, realismo y congruencia a los contenidos lingüísticos de las tramas al enmarcarse en situaciones creativas con las mismas características.

13.-	¿Cómo calificaría al factor bilingüe de la película? Puede marcar más de una opción.
<input type="checkbox"/> Indispensable <input type="checkbox"/> Secundario <input type="checkbox"/> Distintivo <input type="checkbox"/> Necesario <input type="checkbox"/> Demostrativo <input type="checkbox"/> Enriquecedor <input type="checkbox"/> Otro	



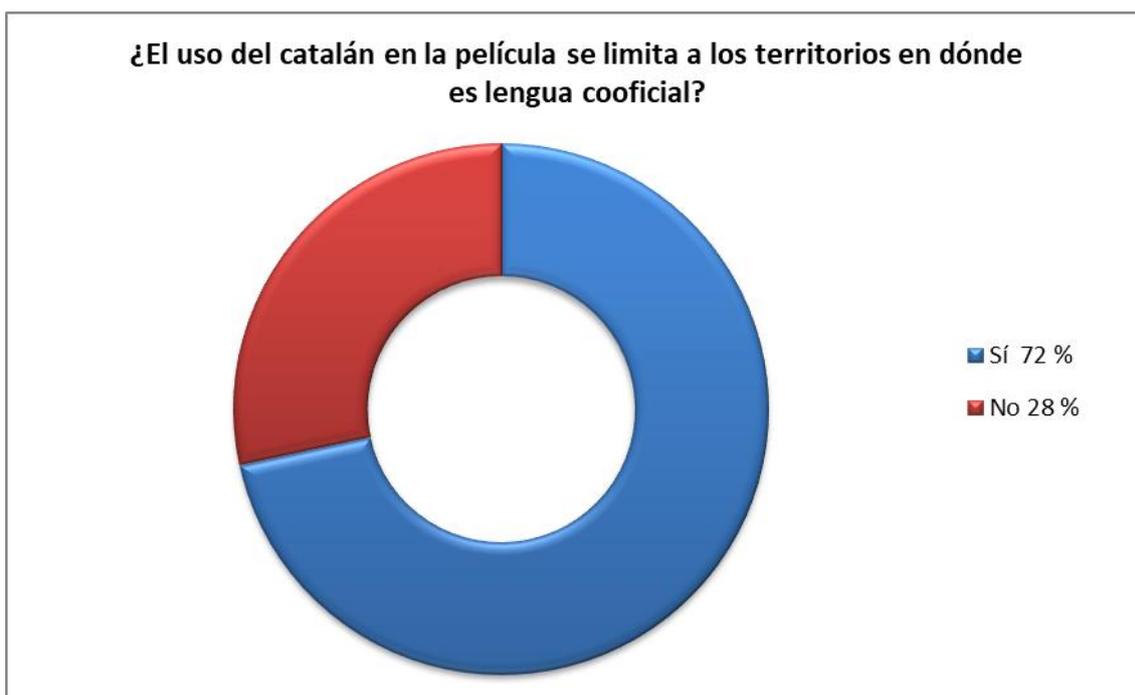
En este caso las respuestas podían ser múltiples por cada candidato y se podría subrayar que solamente una de las opciones tiene connotaciones peyorativas, 'secundario'. Destacar que el adjetivo 'enriquecedor' es el que ha obtenido más adeptos y que en el apartado 'Otro', desarrollado en la pregunta 14, solamente dos cineastas han respondido con el calificativo 'natural'.

15.-	¿En qué medida considera necesario el bilingüismo para el espíritu de la película? *
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
	Influencia nula <input type="radio"/> Factor decisivo



Veintidós cineastas califican al bilingüismo como un factor decisivo en sus películas y dos tercios lo aprueban (más de 5 sobre 10). El resultado medio es de 6,8 puntos de valoración.

16.-	En la película, el uso de la lengua catalana, ¿se limita geográficamente a los territorios en que es lengua cooficial?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	



Según el sentido común y sin tener en cuenta las convenciones idiomáticas cinematográficas, parece razonable que la mayoría de películas en las que se hable catalán se desarrollen en territorios en los que es lengua oficial y, por tanto, de uso habitual. Si ello sucede en un territorio lingüístico distinto generalmente se produce a través de, como mínimo, dos personajes catalanoparlantes fuera de su tierra natal, o también mediante conversaciones telefónicas o videoconferencias.

17.-	¿En qué año, o años, se desarrolla la trama de la película? *
<i>Respuesta corta</i>	

87 cineastas han precisado el año o los años de las tramas de sus películas que se detallan en la tabla siguiente:

1808	2
1870	1
1930	1
1936	1
1940	1
1959	1
1970	1
1973	1
1989	1
1990	1
1991	1
1992	1
2000	3
2001	1
2004	2
2005	2
2006	9
2007	2
2008	4
2009	5
2010	10
2011	4
2012	9
2013	5
2014	3
2015	7
2016	1
2017	4
2018	3

Dos pertenecen al siglo XIX y nueve al XX. Las restantes, setenta y seis circunscriben su trama en el siglo XXI, y 68 de éstas al período de nuestra investigación, 2006-2018. Lo que reafirma la contemporaneidad del estudio.

18.-	Si fuera el caso, ¿se tuvo en cuenta que la ortografía del título de la película fuera la misma en español y en catalán?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No <input type="radio"/> Fue casual	



Los cognados verdaderos, es decir, aquellas palabras que se escriben igual en diferentes lenguas, son frecuentes en las lenguas latinas. En español y catalán son de uso corriente y facilitan a menudo la intercomprensión entre sus hablantes. En el caso de los títulos de los largometrajes esta coincidencia habitual puede dejar paso a una estrategia comercial para reducir y agilizar trámites de publicidad y favorecer la interpretación del público. Los resultados en nuestro caso desvelan que 44 de las 85 respuestas no tuvieron en cuenta la posibilidad del cognado y la fase creativa del título no estuvo influenciada por ese aspecto. En 25 películas si se pensó en las posibles ventajas añadidas de la

coincidencia morfológica, una cifra nada desdeñable de la influencia lingüística en películas bilingües.

También cabe destacar que en 16 películas el título ambivalente en ambas lenguas fue casual, una cifra relativamente destacable y atribuible al grado de parentesco de los campos lexicales y gramaticales del catalán y del español.

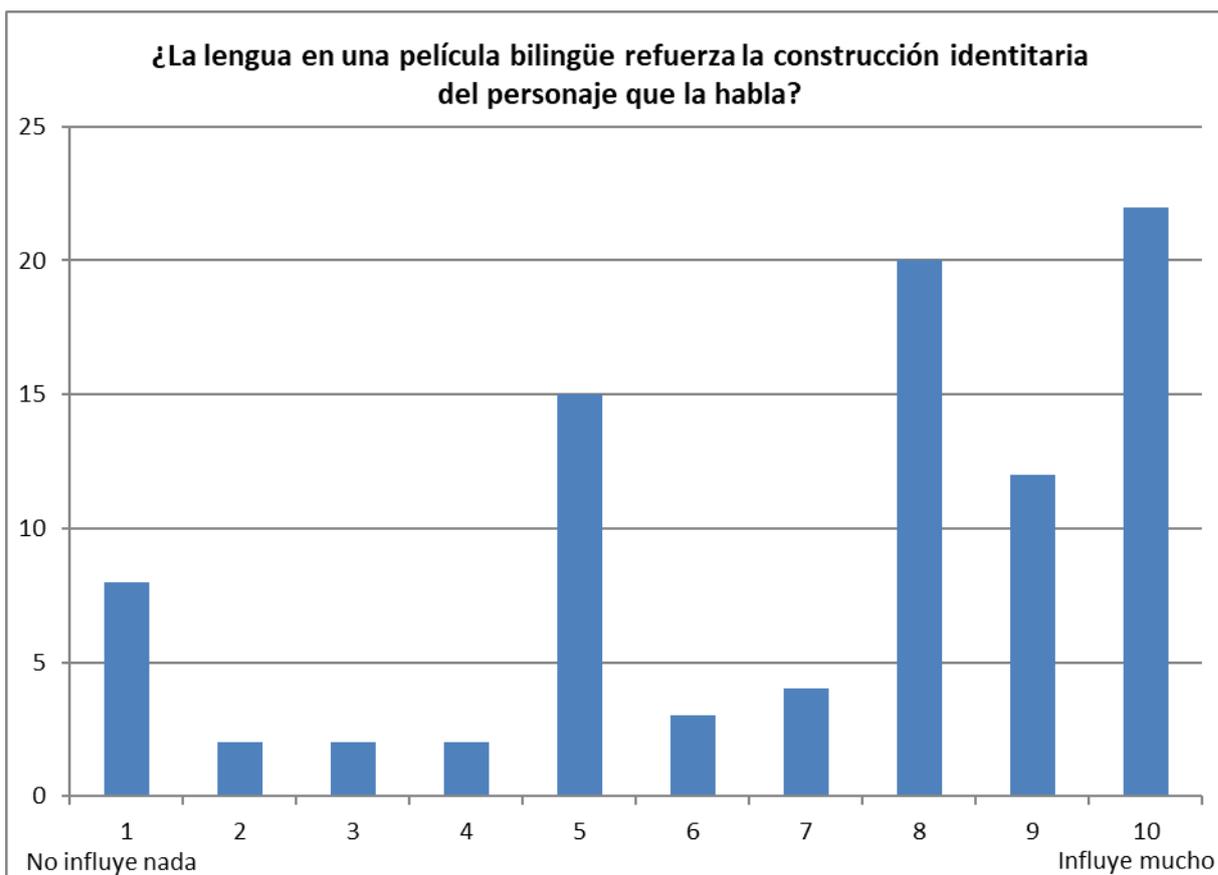
19.-	¿El bilingüismo de los actores fue un factor tenido en cuenta durante el casting?
	<input type="radio"/> Sí
	<input type="radio"/> No



Las agencias de representación de actrices y actores subrayan el plurilingüismo que atesoran como un valor añadido para ampliar el abanico de proyectos a los que pueden aspirar sus representados. El inglés, como lengua principal de la industria cinematográfica, es un factor determinante para poder formar parte del elenco interpretativo de una producción internacional, principalmente estadounidense. Los currículums también resaltan a aquellos intérpretes que dominan el catalán, además del

español. Los resultados de la encuesta demuestran que, a pesar de una ligera predisposición de los cineastas por escoger a actrices y actores bilingües (55%), no se trata de un punto especialmente riguroso a la hora de concebir el casting de la película. En algunos casos es debido a que el personaje a interpretar dispone de pocas réplicas en catalán o se deduce que se trata de una lengua aprendida con posterioridad a la materna.

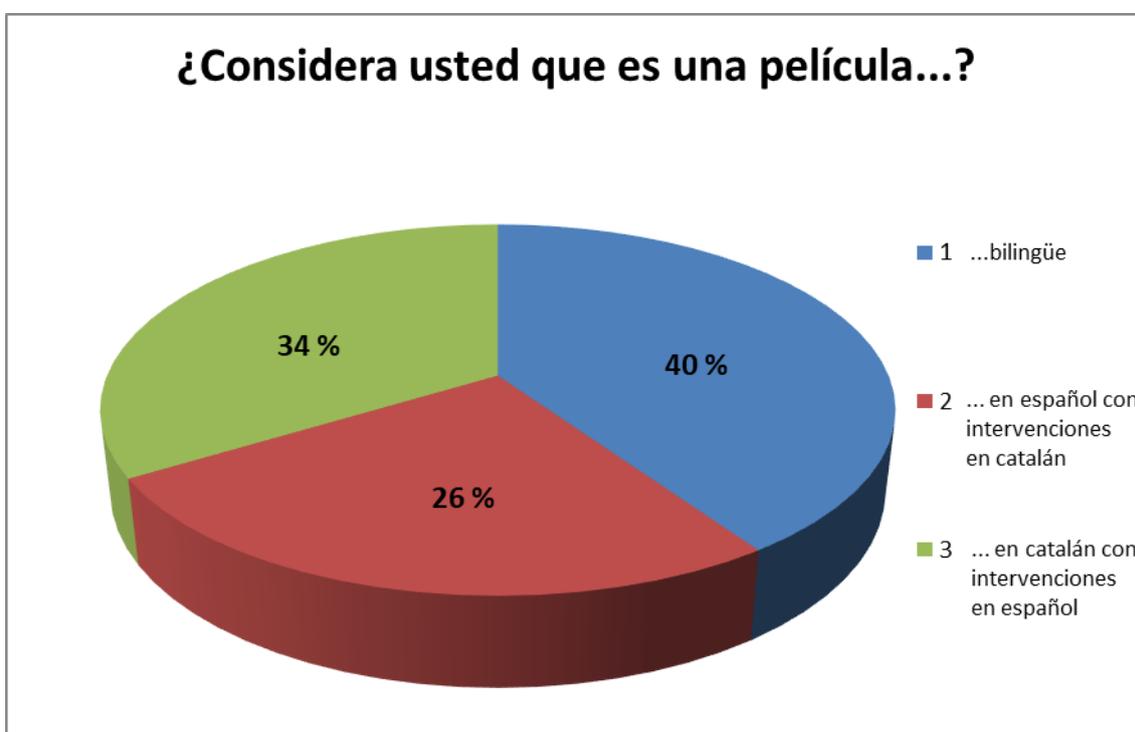
20.-	¿Considera que la lengua en una película bilingüe refuerza la construcción identitaria del personaje que la habla? *										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
	No influye nada	<input type="radio"/>	Influye mucho								



Más de dos tercios de las personas encuestadas aprueban que el bilingüismo permita modelar la identidad del personaje que lo manifiesta en sus diálogos. Además la

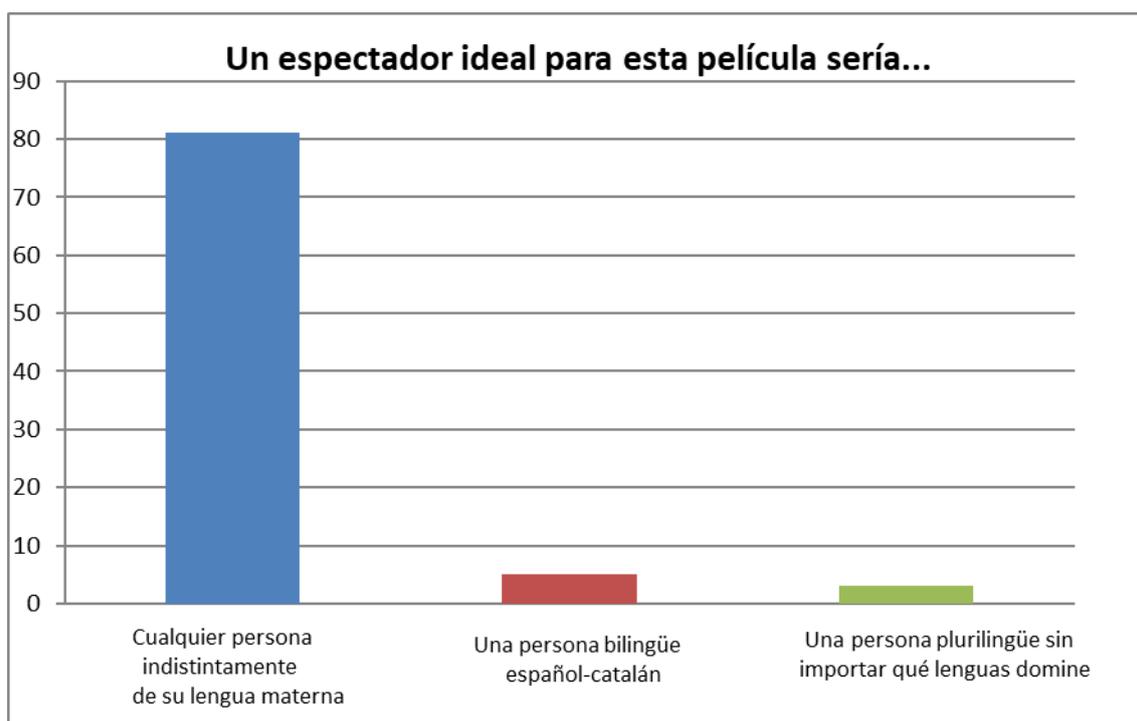
puntuación media se sitúa sobre 7 puntos, lo que pone de relieve la importancia dada por los creativos a dicho factor durante la fase de construcción de los personajes.

21.-	Más allá de la catalogación oficial, considera usted que es una película...
	<input type="radio"/> ...en español con intervenciones en catalán.
	<input type="radio"/> ...en catalán con intervenciones en español.
	<input type="radio"/> ...bilingüe.



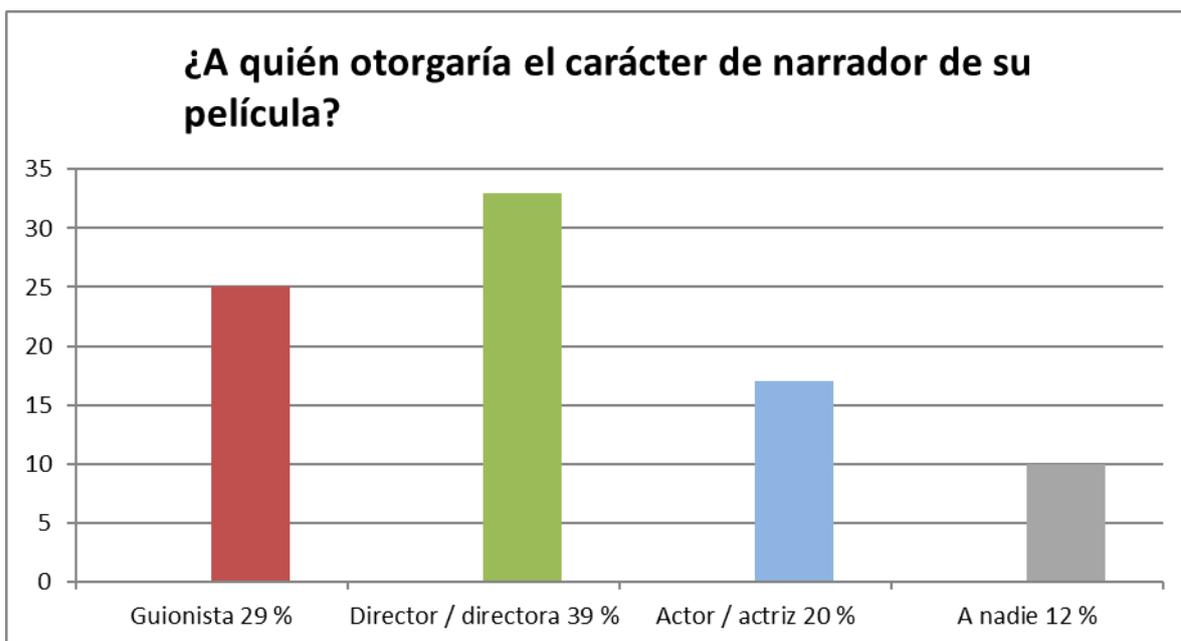
Ya hemos visto las complejidades existentes para definir el bilingüismo y para catalogar oficialmente películas plurilingües. Sin apenas intentar influenciar la percepción de ambos conceptos en nuestra encuesta, hemos propuesto tres opciones de respuesta que, en sí mismas, vienen a indicar lo mismo. Sin embargo cada persona puede interpretarlas a su manera y escoger según sus sensaciones. Así pues, las tres opciones se distribuyen no uniformemente pero sin grandes diferencias: un 40 % la considera bilingüe y el 60 % la cataloga con una lengua preponderante (34 % catalán y 26 % español).

23.-	Sin tener en cuenta la universalidad del cine, un espectador ideal para esta película sería:
	<input type="radio"/> Una persona bilingüe español-catalán <input type="radio"/> Una persona plurilingüe sin importar qué lenguas domine <input type="radio"/> Cualquier persona indistintamente de su lengua materna



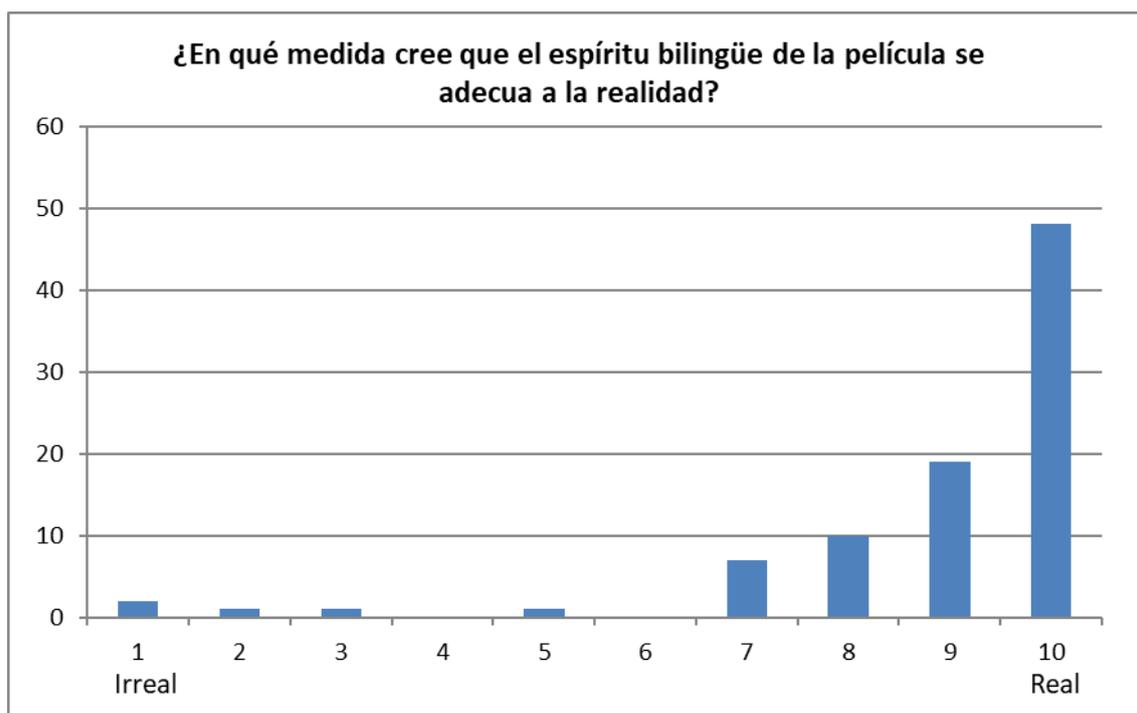
Los datos son elocuentes por sí mismos con un 90 % de respuestas en las que cualquier persona sin importar su lengua materna puede ser un espectador ideal. Cabría, sin embargo, tener en cuenta si el doblaje o los subtítulos borrasen o mitigasen la diferenciación de ambas lenguas y, por tanto, eliminar los matices aportados por el bilingüismo.

24.-	¿A quién otorgaría el carácter de narrador de su película?
<input type="radio"/> Director <input type="radio"/> Guionista <input type="radio"/> Actor / actriz <input type="radio"/> A nadie	



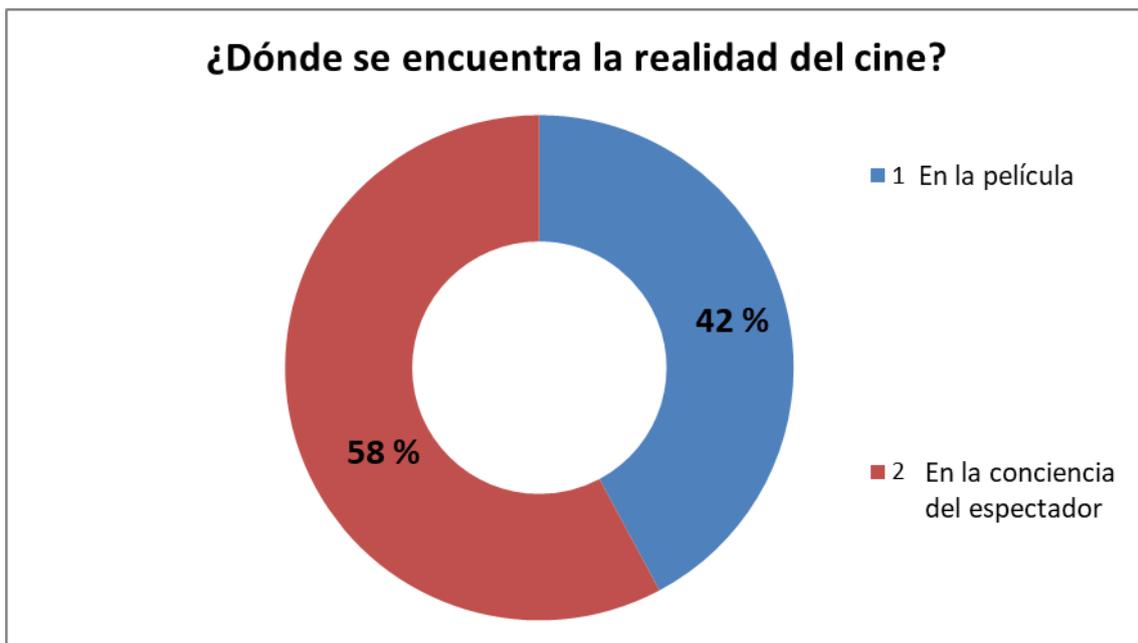
Los propios creativos se autoimponen en su mayoría la etiqueta de narradores de su película a través del guion o de la realización (68 %).

25.-	¿En qué medida cree que el espíritu bilingüe de la película se adecua a la realidad?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Irreal ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Real	



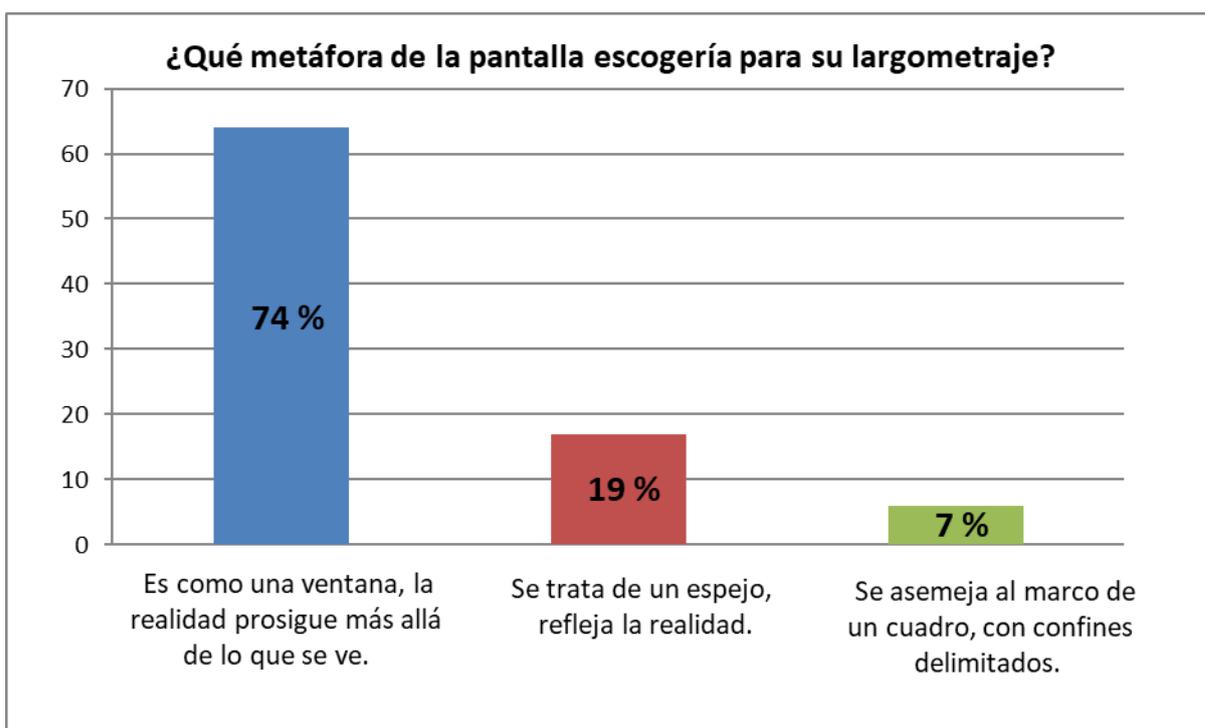
Con una media de 9 puntos, las respuestas se concentran en una sensación personal de los creativos en que sus películas albergan un bilingüismo que se adecua a la realidad de la sociedad según la temporalidad de cada obra. Aún tratándose de un criterio personal subjetivo, la gráfica demuestra que se trata de una percepción con un denominador común generalizado.

26.-	¿Cuál de las dos respuestas siguientes escogería para determinar dónde se encuentra la realidad del cine?
<input type="radio"/> En la película. <input type="radio"/> En la conciencia del espectador.	



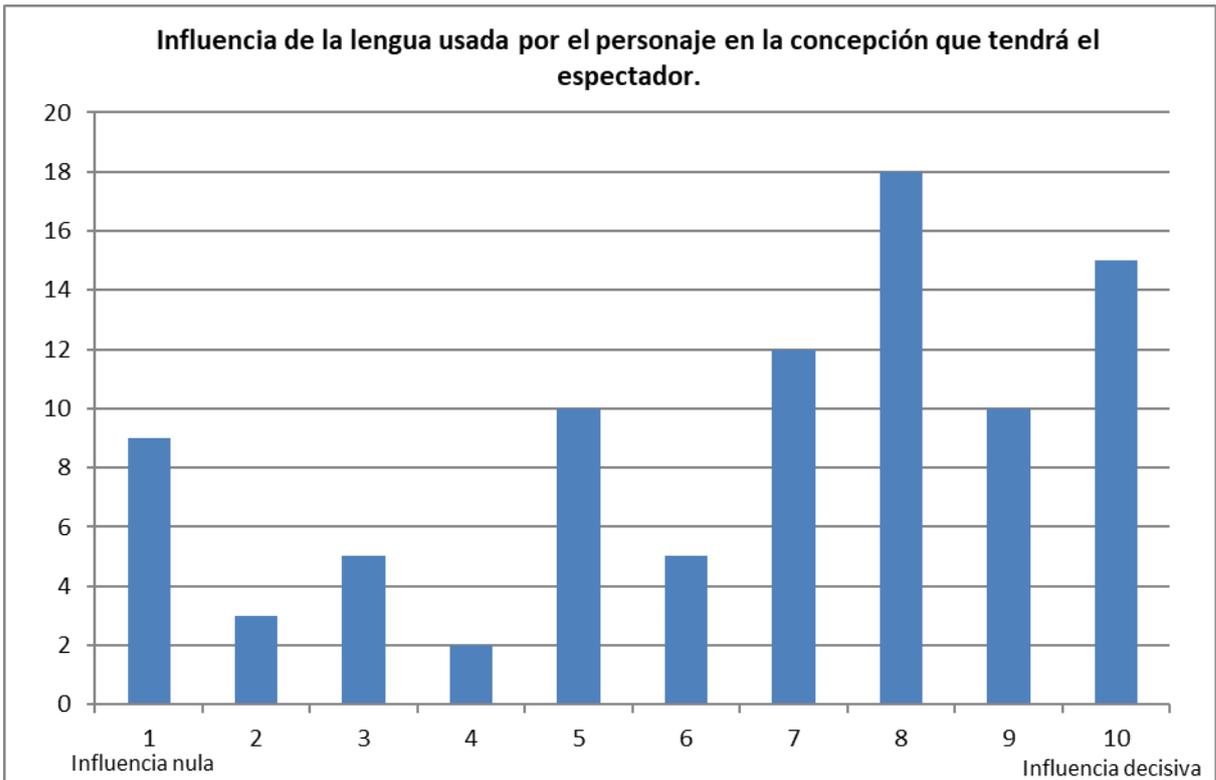
Entre la realidad que inspira al creativo y la que recibe el espectador, está la película. Decantarse por una de las dos cuando se es cineasta nos parece interesante ya que puede dar una idea de la influencia que tiene el espectador en la fase de producción. En este caso los resultados están relativamente equilibrados.

27.-	Si tuviese que escoger una de estas tres metáforas de la pantalla cinematográfica con respecto a su largometraje ¿cuál escogería?
	<input type="radio"/> Se asemeja al marco de un cuadro, con confines delimitados. <input type="radio"/> Es como una ventana, la realidad prosigue más allá de lo que se ve. <input type="radio"/> Se trata de un espejo, refleja la realidad.

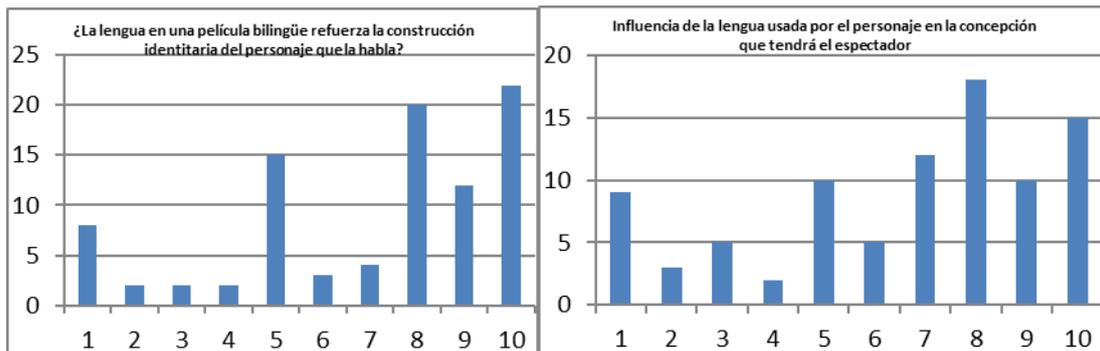


En este caso y aunque de manera reduccionista, se pretende encauzar las respuestas hacia las teorías realistas o formalistas de la cinematografía. En el caso de la ventana, que la mayoría de cineastas ha escogido (74%), se concentra la teoría realista. La teoría formalista que asemeja a la pantalla con el marco de un cuadro no tiene tantos adeptos (7%) como los que la equiparan al reflejo de un espejo (19%).

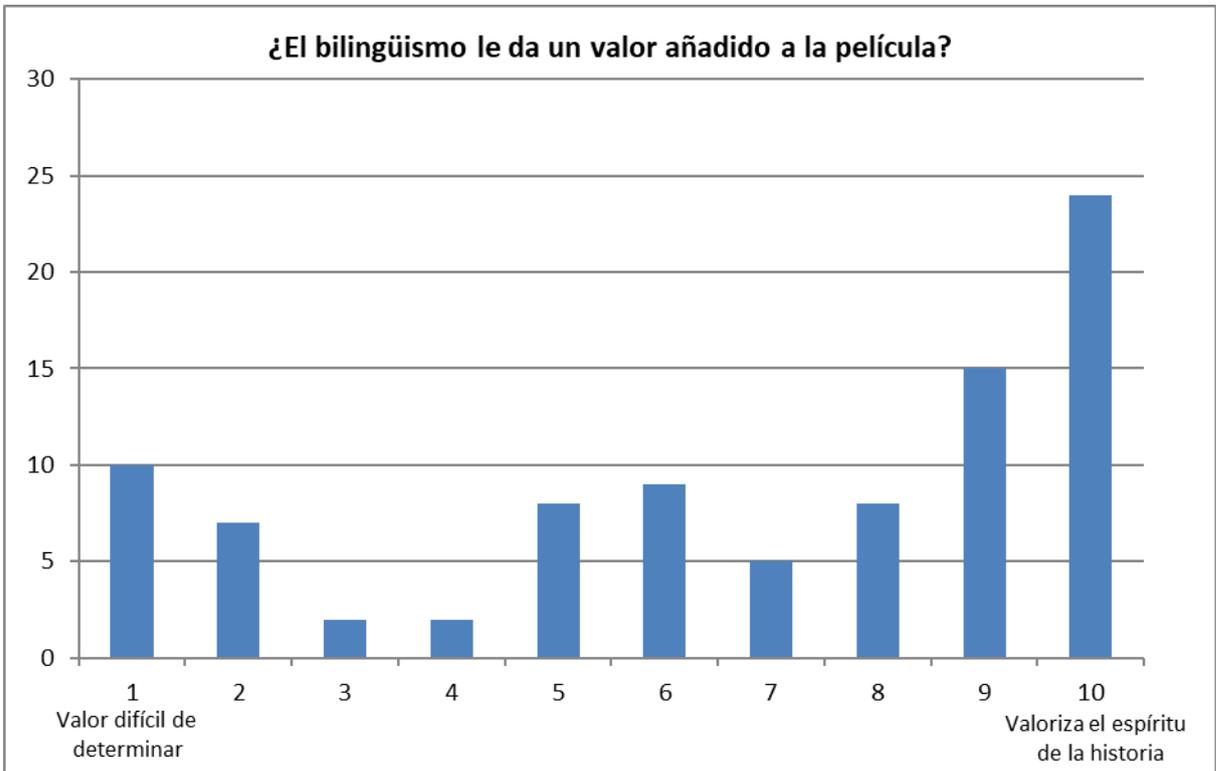
28.-	¿En qué medida considera que la lengua usada por un personaje de la película influye en la concepción que tendrá el espectador? *
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
	Influencia nula ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Influencia decisiva



El enunciado es muy similar al de la pregunta número 20, si bien en este caso se centra en el punto de vista del espectador. Los resultados son muy parecidos lo que nos permite sostener que las respuestas de los cineastas son lógicas y consecuentes. He aquí los dos gráficos para establecer una comparativa visual:



29.-	¿Cree usted que el bilingüismo en la película le da un valor añadido? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Valor difícil de determinar ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Valoriza el espíritu de la historia	



La mayoría de los encuestados considera positivo el valor que porta el bilingüismo a sus películas, con una media de 6,7 puntos.

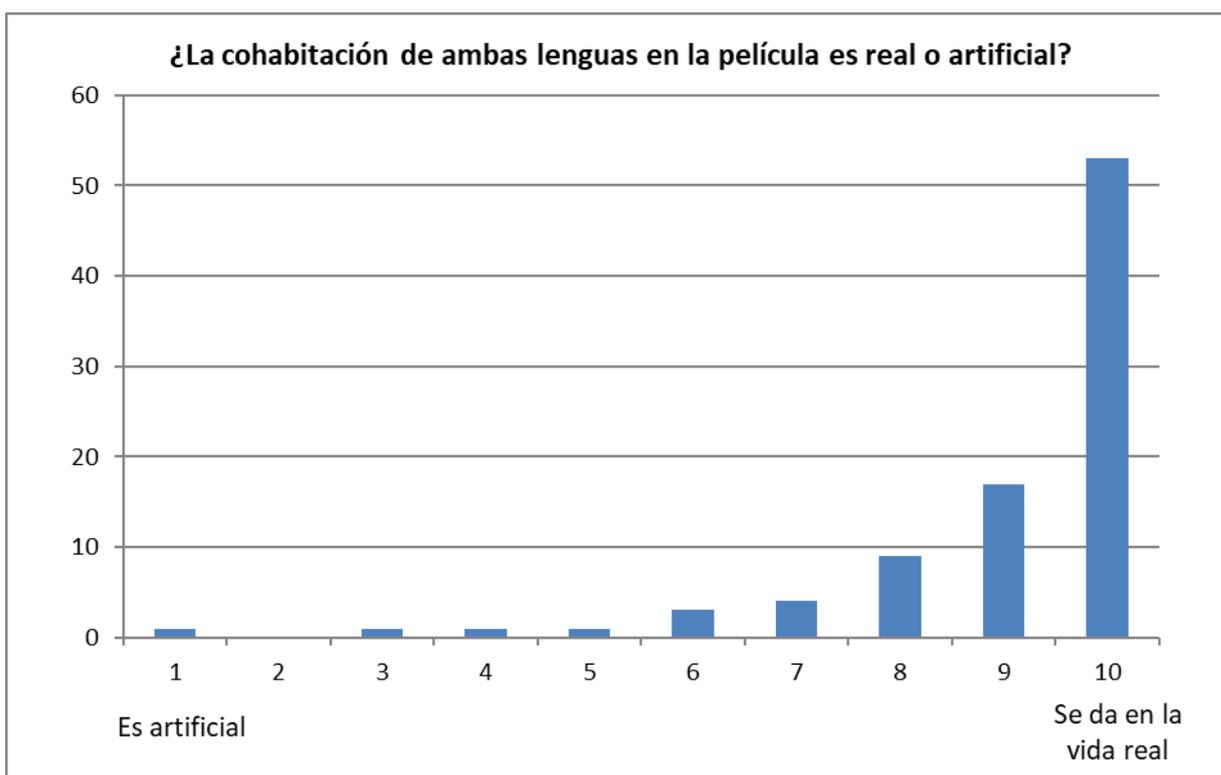
30.-	¿Qué valores cree que transmite el bilingüismo en su película? Puede marcar más de una opción. *
<input type="checkbox"/> Multiculturalidad <input type="checkbox"/> Fraternidad <input type="checkbox"/> Empatía <input type="checkbox"/> Alteridad <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Oposición	

□ Otro



Como en la pregunta 13 las respuestas podían ser múltiples por cada candidato y también una de las opciones tiene connotaciones peyorativas, 'oposición'. La opción 'multiculturalidad' es el que ha obtenido más adeptos. En el apartado 'Otro', desarrollado en la pregunta 31 los cineastas han propuesto diferentes conceptos como: realidad, (en 6 ocasiones), veracidad (2), convivencia (2), estima, naturalidad, veracidad, riqueza y normalización.

32.-	¿Considera que los pasajes de cohabitación de ambas lenguas que aparecen en la película se adecuan a la realidad o han debido adaptarse al medio cinematográfico? *
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
	Son artificiales <input type="radio"/> Se dan en la vida real



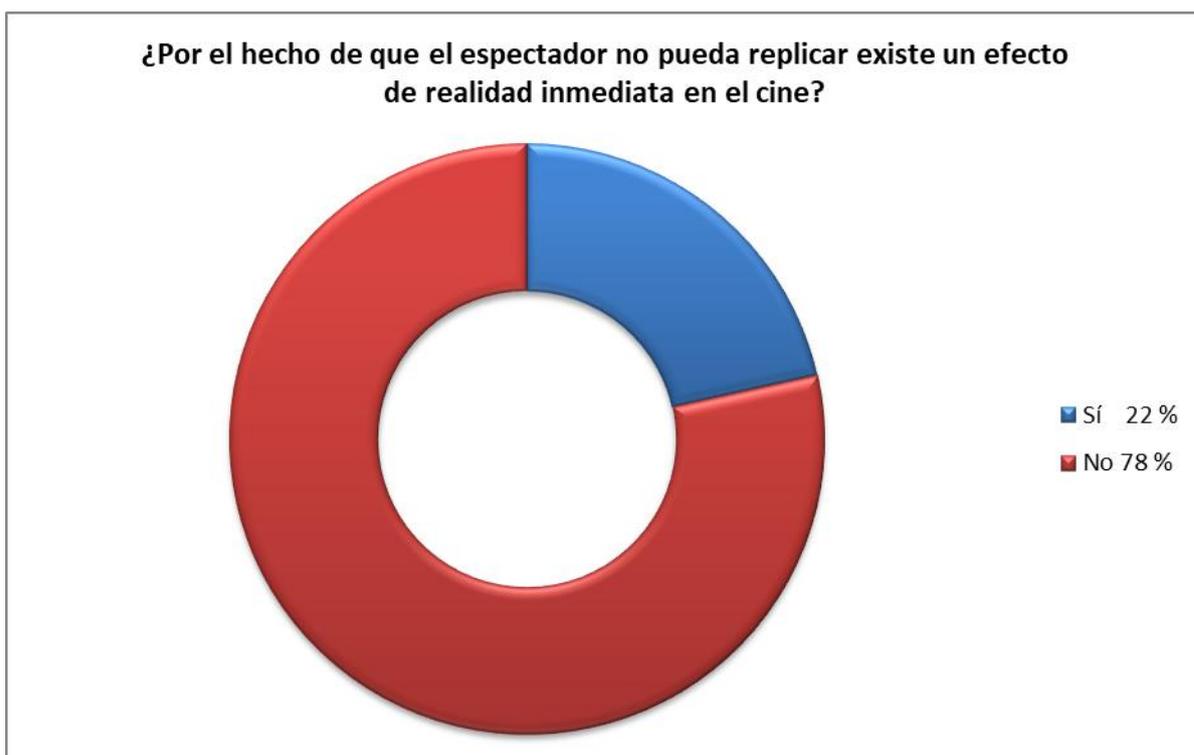
La unanimidad de las respuestas queda reflejada en la nota media que se sitúa en 9 puntos. Los cineastas sostienen que el contacto de ambas lenguas en sus películas es fruto de la inspiración de la realidad y no un artificio atribuible a la creatividad ficcional.

34.-	¿Se ha exagerado el bilingüismo para poder mostrarlo con normalidad?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No



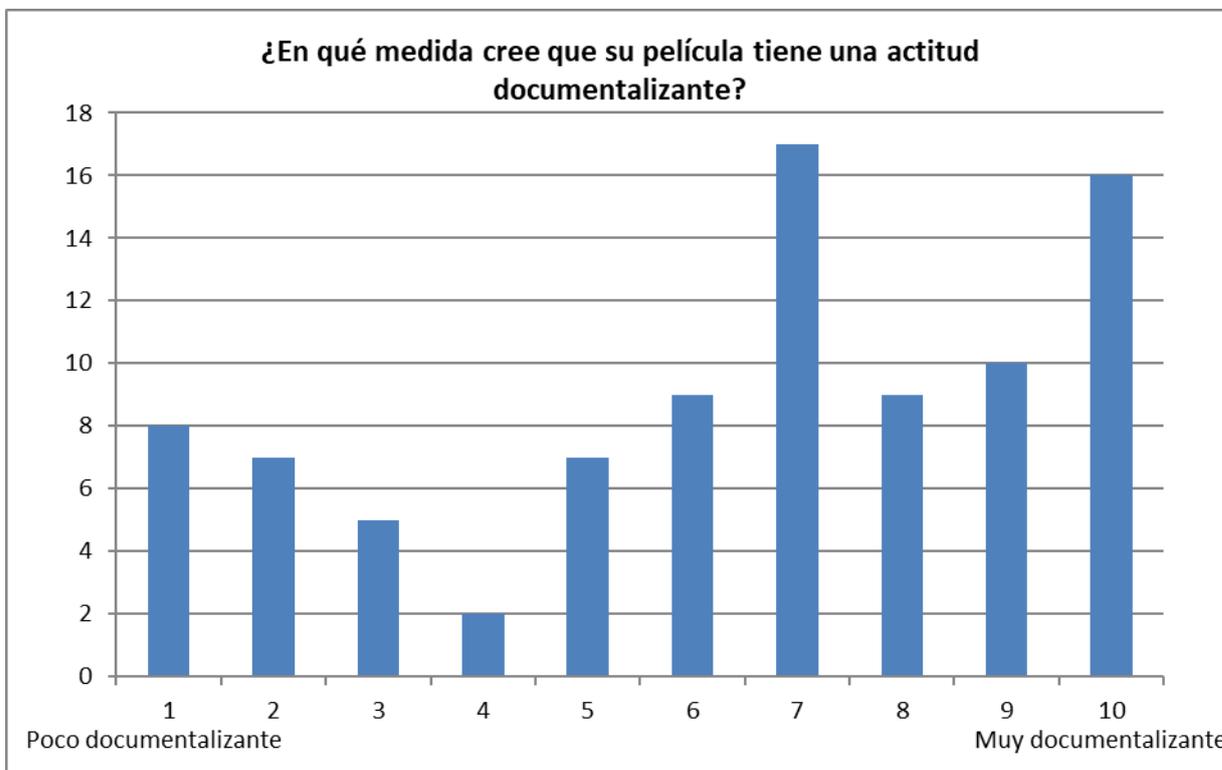
Según los creativos, no ha sido necesario exagerar la cohabitación de ambas lenguas para que ésta resalte y se haga visible, una técnica que es recurrente en la práctica cinematográfica para marcar ciertas pautas, aunque precise de un equilibrio entre el mucho y el poco.

35.-	¿Cree que por el mero hecho de que el espectador no pueda replicar lo que está viendo en la pantalla se produzca un efecto de realidad inmediata?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	



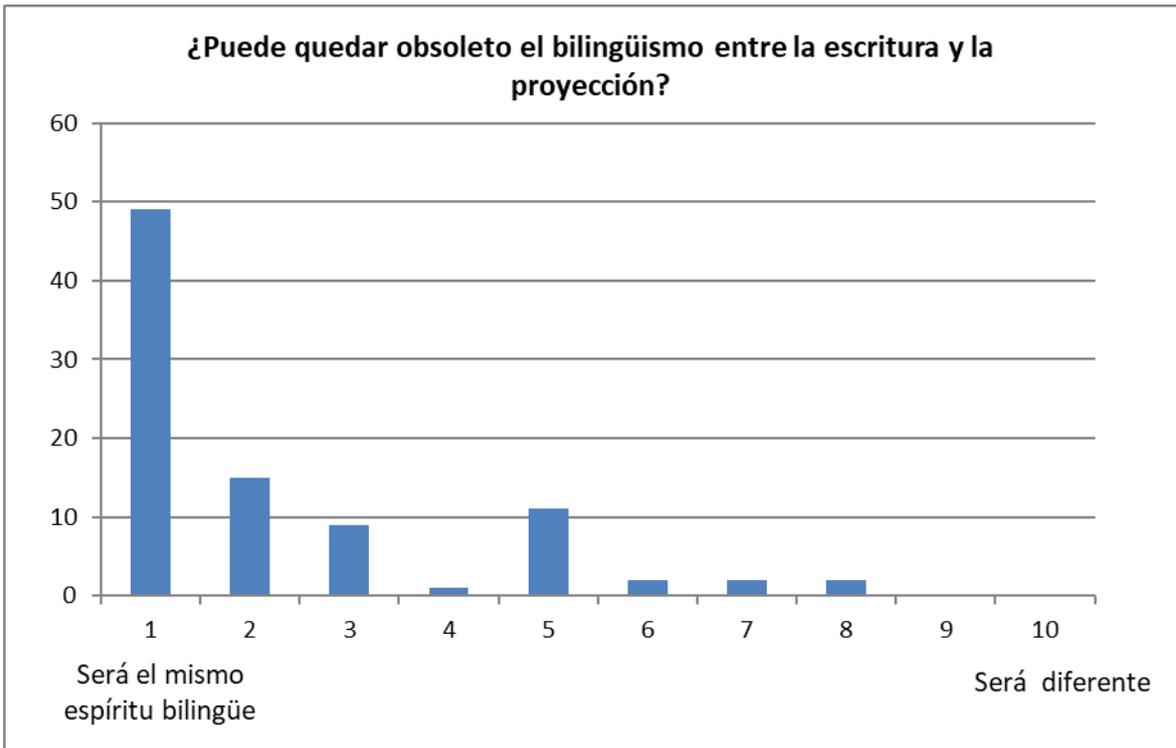
El cine, como ya hemos evocado en la parte teórica, puede provocar en el espectador un efecto de creencia superior al de la lengua natural. En esta pregunta queríamos conocer la opinión de los cineastas sobre el efecto de realidad inmediata. Ya que lo plasmado en el largometraje, como la cohabitación lingüística, podría integrarse en la mentalidad del público sin que éste pudiese replicar. Los datos indican más bien todo lo contrario, ya que el 78 % de las personas encuestadas no comulga con dicha teoría.

36.-	¿En qué medida cree que su película tiene una actitud documentalizante?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Poco documentalizante ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Muy documentalizante	



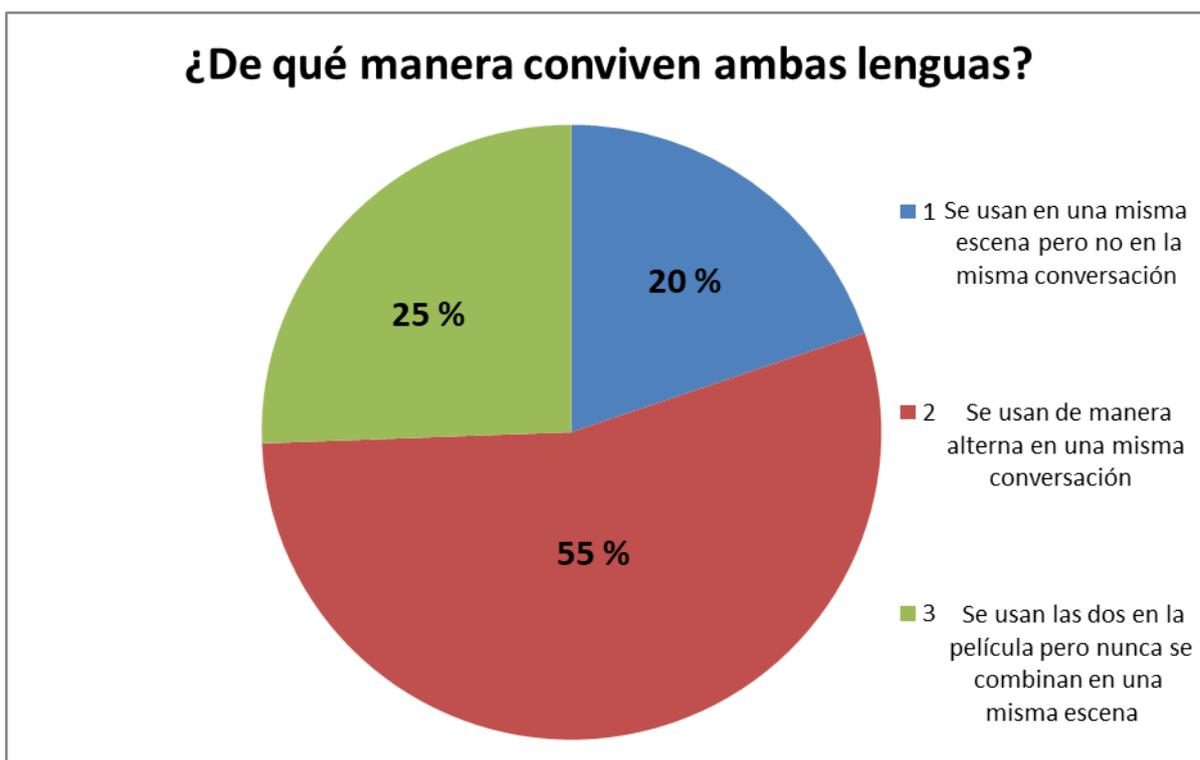
Sin necesidad de explicar el término 'documentalizante' hemos pensado que los encuestados entenderían el concepto como hemos tenido la oportunidad de explicar en la parte teórica. Es decir, a pesar de ser una obra de ficción, su contenido se equipara con la realidad social. La media de las respuestas se sitúa en un 6,4. Dicha puntuación demuestra la tendencia de plasmar la realidad en las historias contadas; siendo el bilingüismo integrado en la trama uno de los reflejos sociales adoptados de la realidad vista por los creativos.

37.-	Entre la escritura del guion y el momento de la proyección de su película, ¿cree que el bilingüismo mostrado puede haber quedado obsoleto?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Será el mismo espíritu bilingüe ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Será diferente	



En el cine contemporáneo, como es en el caso de nuestra investigación, los plazos entre la concepción del guion y la proyección comercial no acostumbran a ser amplios, a no ser que se trate un proyecto relegado en un cajón. Estos intervalos marcan el perfil de las respuestas, ya que en tan poco espacio de tiempo la cohabitación lingüística tiene poco margen de maniobra para evolucionar. La media de un 2,3 reafirma que durante la proyección el bilingüismo imaginado mantendrá su espíritu, su intensidad, su capacidad de impactar.

38.-	¿De qué manera conviven ambas lenguas?
<input type="radio"/> Se usan las dos en la película pero nunca se combinan en una misma escena. <input type="radio"/> Se usan en una misma escena pero no en la misma conversación. <input type="radio"/> Se usan de manera alterna en una misma conversación.	



Más de la mitad de las respuestas se engloban en situaciones de cambios de código con un 55 %, que intentaremos concretar en la pregunta 41. La cohabitación de ambas lenguas se produce en una misma conversación. El resto de respuestas se dividen en dos posibilidades en la que la lenguas no entran en contacto entre sí, ya sea en una misma escena o en una misma conversación.

39.-	De los personajes de la película ¿cuántos de ellos usan las dos lenguas a lo largo de la historia?
<i>Respuesta corta</i>	

Ante la posibilidad de un abanico de respuestas demasiado amplio, optamos por una respuesta libre que nos ha proporcionado respuestas cifradas, explicativas o con adjetivos indefinidos. Lo que nos imposibilita plasmarla en formato de gráfico.

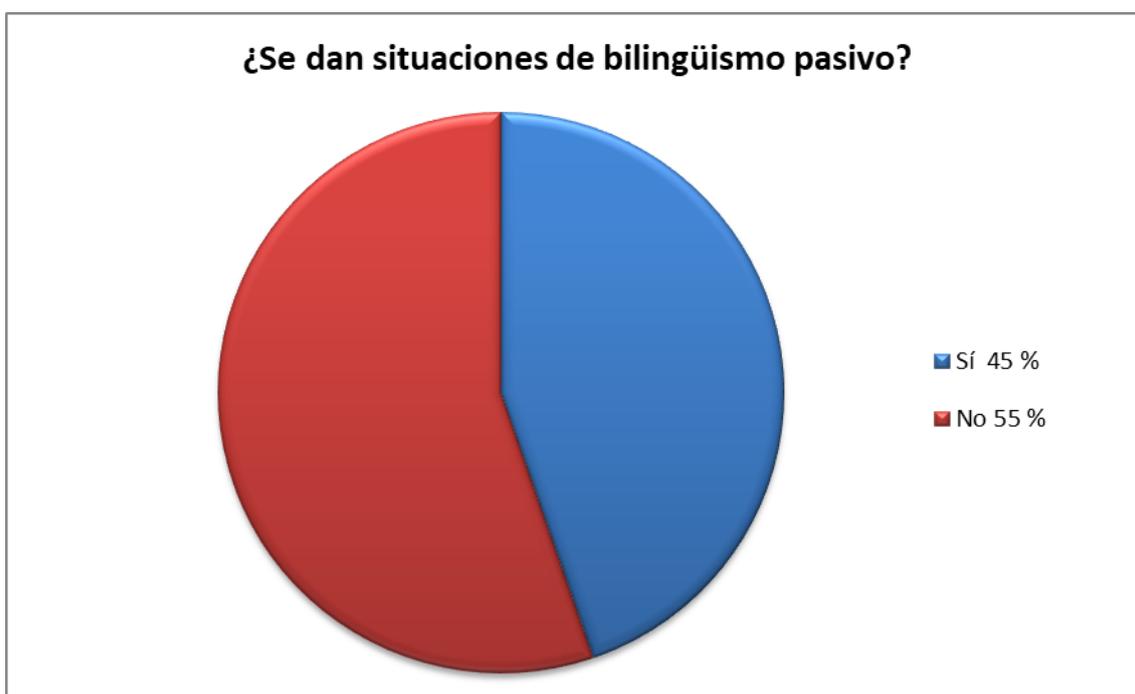
Que las películas sean consideradas bilingües se debe a la inclusión de ambas lenguas en proporciones que los propios creativos han considerado razonables, comparable a una situación cualquier de una estampa real, pero ello no comprende al bilingüismo de los personajes. Esta pregunta pretende verificar si el bilingüismo se manifiesta también en los propios personajes de la película, si usan ambas lenguas.

Empezaremos por destacar los extremos. En dos películas todos los personajes son bilingües y en 4 de ellas, ninguno lo es. Entre medio y sin precisar el número, 12 encuestados indican: la mayoría, casi todos o varios. Y haciendo un ejercicio de memoria, algunos de ellos cifran los personajes bilingües entre 1 y 6, distribuidos de la siguiente manera:

Personajes bilingües	Películas
1	12
2	18
3	7
4	5
5	2
6	2

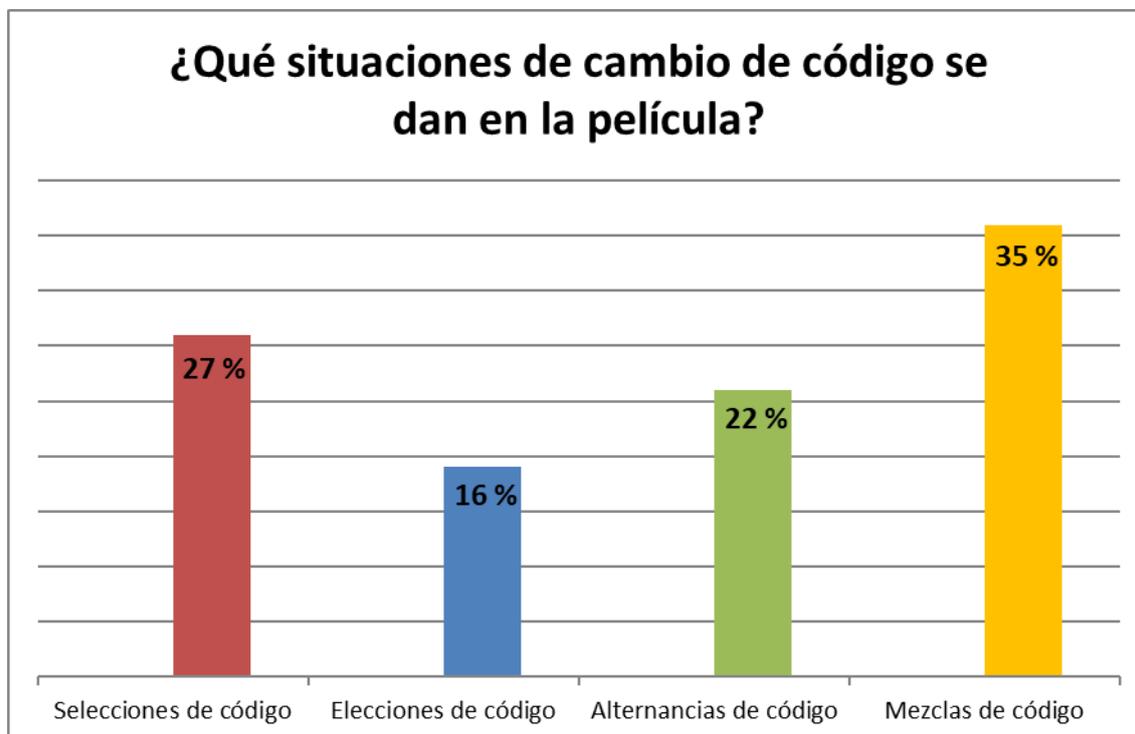
Podemos apreciar que la presencia de personajes bilingües, es decir, que usan ambas lenguas en el largometraje, decrece en número de películas a medida que aumenta en número de hablantes de los dos idiomas.

40.-	¿Se dan situaciones de bilingüismo pasivo? Es decir, cuando en una conversación cada personaje usa su lengua materna sin necesidad de cambiar a la lengua del otro.
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	



En la sociedad catalana las situaciones de bilingüismo pasivo no son excepcionales y sus motivos son variados. Se pueden dar en contextos privados, públicos e incluso institucionales. En ocasiones suscitan tensiones entre sus interlocutores y en otras la intercomprensión se produce de manera natural y fluida. Sin disponer de datos de las situaciones sobre la frecuencia y condiciones de bilingüismo pasivo que se dan en la sociedad catalana, los resultados que ofrece esta pregunta podrían sorprender por la presencia de esta modalidad comunicativa: 38 son los creativos que afirman incluirlas en sus películas.

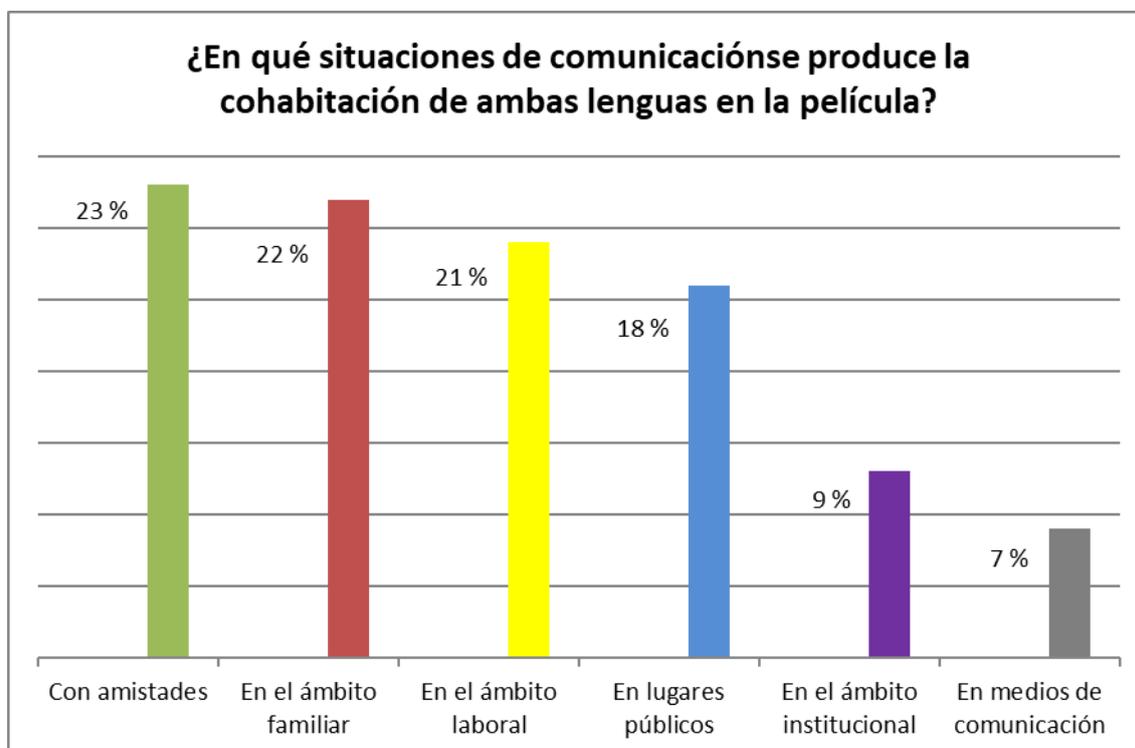
41.-	<p>El cambio de código se refiere al fenómeno de uso de más de una lengua en un mismo discurso. ¿Qué situaciones de cambio de código se dan en la película? Puede marcar más de una opción si es el caso.</p>
<p><input type="checkbox"/> Selecciones de código: los miembros de una comunidad reconocen que a una situación comunicativa particular le corresponde una lengua.</p> <p><input type="checkbox"/> Elecciones de código: durante el transcurso de una conversación se cambia de lengua debido a una alteración de la situación comunicativa.</p> <p><input type="checkbox"/> Alternancias de código: se produce un cambio de lengua durante una conversación para luego regresar a la lengua de origen de la conversación.</p> <p><input type="checkbox"/> Mezclas de código: se producen interferencias de palabras o expresiones entre ambas lenguas.</p>	



En la pregunta 38 hemos visto que existe una mayoría de situaciones de contacto de lenguas que una cohabitación por separado de las mismas en las películas. Para profundizar más y saber de qué manera se producen los cambios de código hemos propuesto cuatro opciones a los cineastas, con la posibilidad de escoger más de una

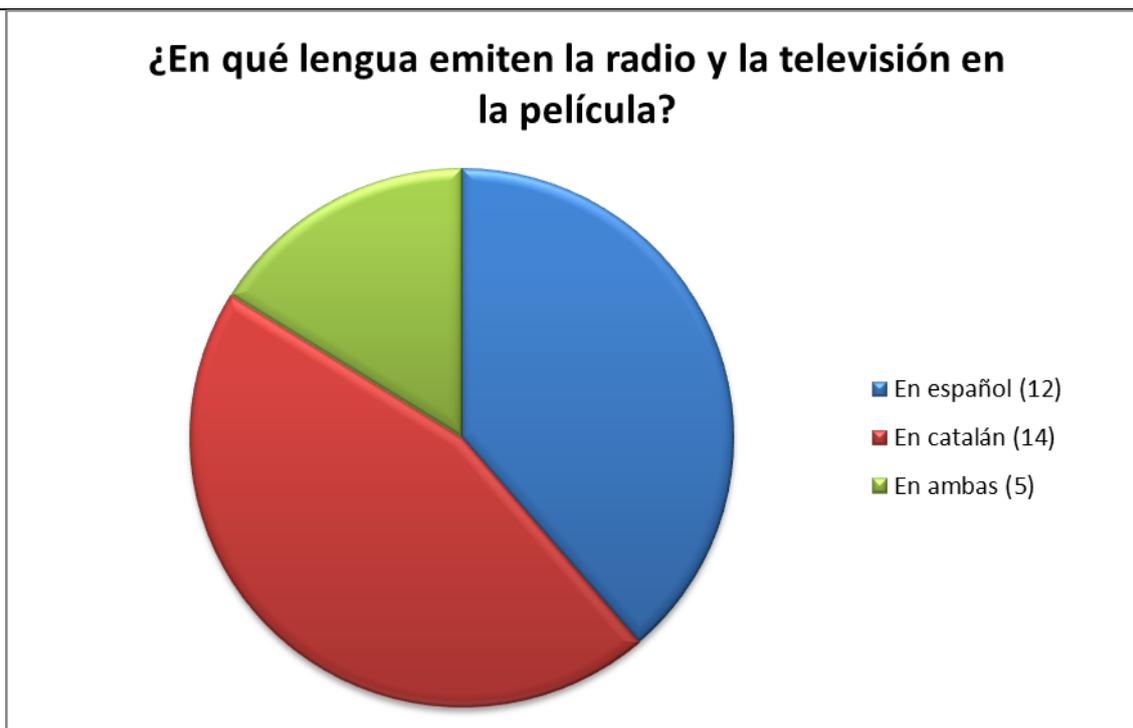
respuesta. Los resultados, a pesar de diferencias significativas, son variados y muestran un cierto equilibrio que podría equipararse al de la vida real, en la que también conviven los cuatro cambios de código propuestos. Las mezclas de código, muchas veces atribuibles a interferencias entre ambas lenguas, son las más habituales según los cineastas. En la vida real son a menudo muy rápidas e inconscientes lo que pone a prueba el espíritu imaginativo de los creativos a la hora de confeccionar los diálogos, cómicos en su mayoría.

42.-	¿En qué situaciones de comunicación se produce la cohabitación de ambas lenguas en la película? Puede marcar más de una opción.
<input type="checkbox"/> En el ámbito familiar. <input type="checkbox"/> Con amistades. <input type="checkbox"/> En el ámbito laboral. <input type="checkbox"/> En lugares públicos. <input type="checkbox"/> En el ámbito institucional. <input type="checkbox"/> En medios de comunicación.	



Las posibilidades de respuestas han sido múltiples ya que en una misma película pueden darse diferentes opciones. El resultado evoca de nuevo una diversidad ciertamente equilibrada, si tenemos en cuenta que las apariciones en el ámbito institucional son generalmente algo excepcional en la vida diaria de la ciudadanía. Dicha pluralidad pone de manifiesto que las fuentes inspiradoras de los creativos tienen un origen similar y lo extrapolan a los diálogos de sus guiones.

43.-	Si en la película se oyen receptores de radio y/o televisión, ¿en qué lengua emiten?
	<input type="checkbox"/> En catalán. <input type="checkbox"/> En español. <input type="checkbox"/> No hay.

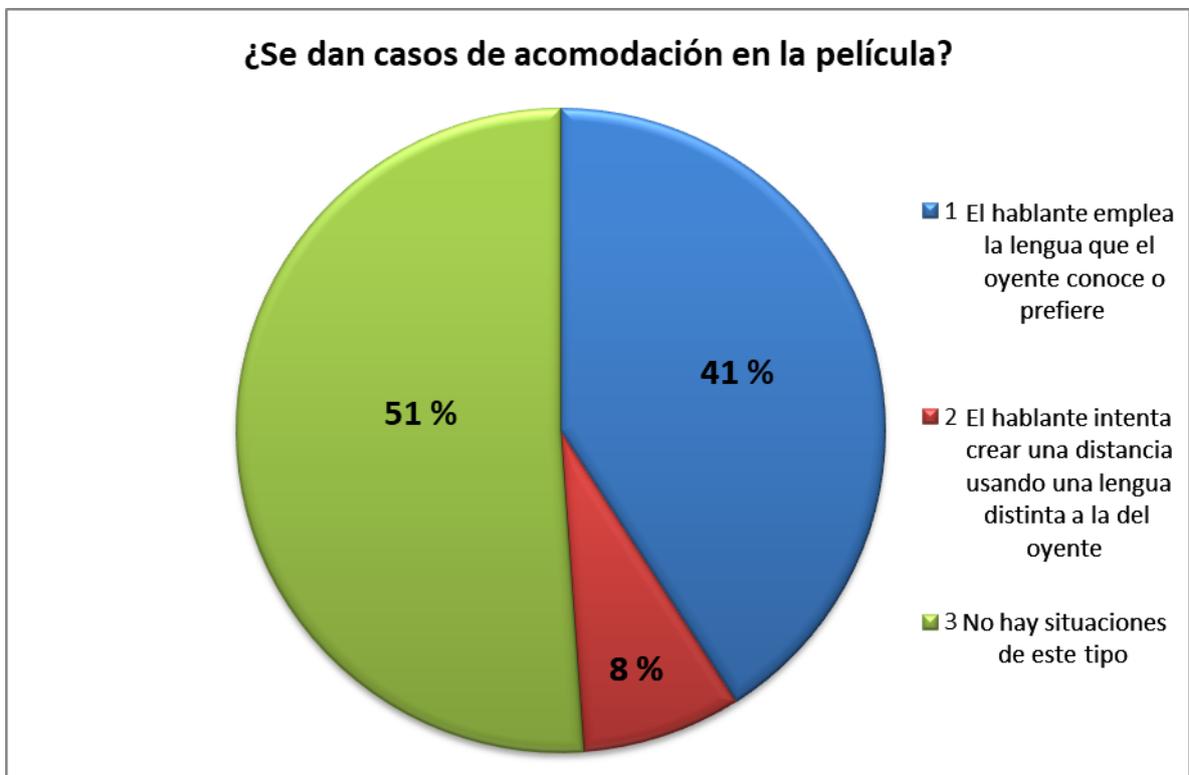


En 31 películas se oyen dispositivos de radio y/o televisión, que se distribuyen de manera equilibrada entre el español con 12 películas, 14 en catalán y 5 en la que aparecen ambas. La pregunta 44 nos ha permitido indagar un poco más sobre los motivos de dicha elección.

44.-	¿Podría explicitar el motivo de la elección de la lengua de la pregunta anterior?
<i>Párrafo</i>	

Los motivos que arguyen los cineastas son diversos. Muchos apelan a la realidad, a la situación histórica de la lengua en películas de época, al contexto de la trama o al geográfico. Incluso, en una ocasión, se hace referencia a la obligatoriedad de que sea en catalán para respetar las cuotas lingüísticas.

45.-	En la película, ¿se dan casos de acomodación? Es decir...
<input type="checkbox"/> ...el hablante emplea la lengua que el oyente conoce o prefiere. <input type="checkbox"/> ...el hablante intenta crear una distancia usando una lengua distinta a la del oyente. <input type="checkbox"/> No hay situaciones de este tipo.	

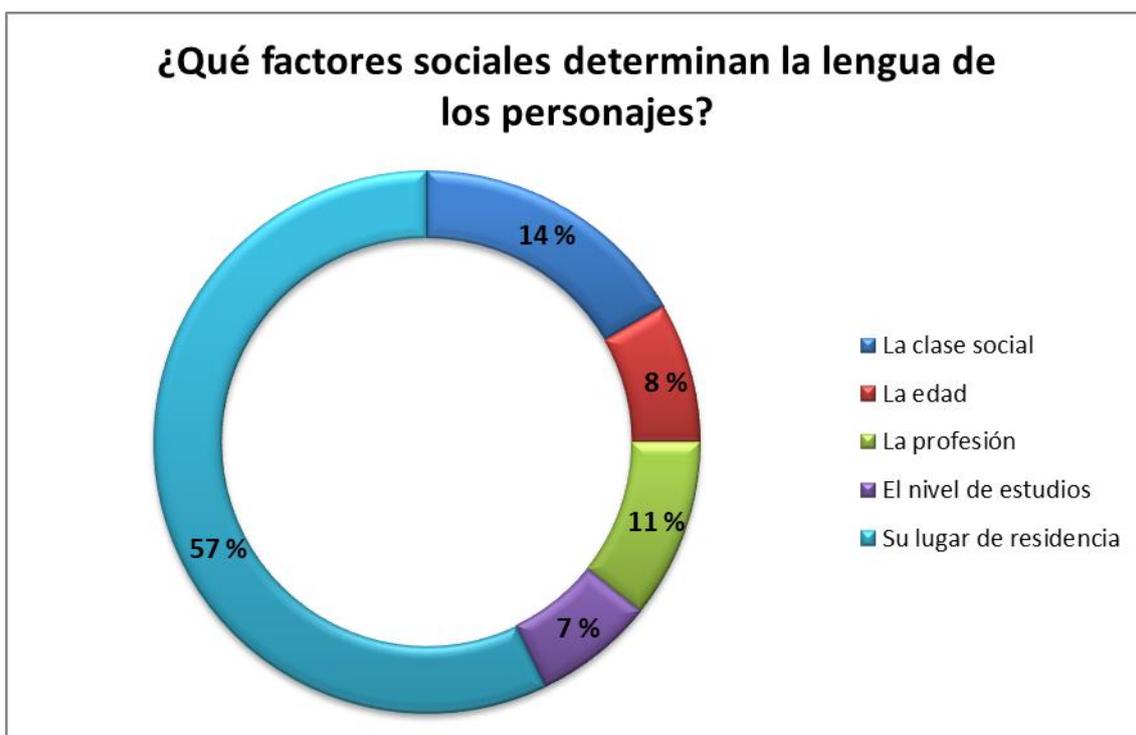


La acomodación se produce muy a menudo a través de procesos ultrarrápidos, muchos de ellos inconscientes. Los creativos pueden tener acceso a un análisis de

dichos actos de manera más racional ya que ellos los idearon. Generalmente se usa la lengua distinta del oyente para crear una situación de distanciamiento que genera cierta tensión dramática; en nuestro caso solo el 8 % (7 películas) afirman tener situaciones de este tipo. Más de la mitad de los largometrajes han preferido evitar el fenómeno de la acomodación. Ciertamente en el proceso de doblaje y subtitulación podría provocar algunas situaciones paradójicas si no se está acostumbrado a la cohabitación de las lenguas que nos ocupan.

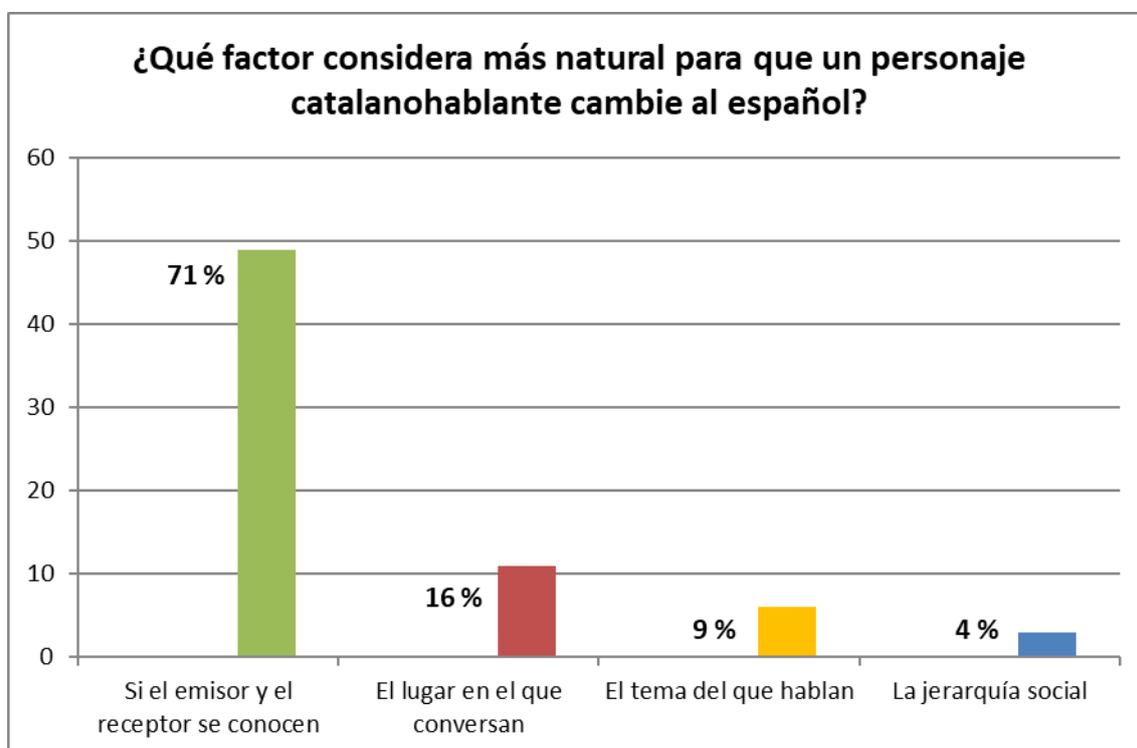
En la pregunta 40 abordamos el tema del bilingüismo pasivo que podría tener cierta relación con este caso.

46.-	Si fuera el caso, ¿qué factores sociales se tuvieron en cuenta para determinar la lengua materna de los personajes? Puede marcar más de una respuesta.
<input type="checkbox"/> La clase social <input type="checkbox"/> La edad <input type="checkbox"/> La profesión <input type="checkbox"/> El nivel de estudios <input type="checkbox"/> Su lugar de residencia	



El lugar de residencia destaca como el factor más tenido en cuenta para determinar la lengua de un personaje. Como parece lógico, ya que en España la territorialidad marca los derechos lingüísticos de la sociedad. En la pregunta 16 el 72 % de personas encuestadas otorgaban el uso de la lengua catalana al propio territorio lingüístico. De las otras opciones de respuesta, a parte de la edad, la mayoría van ligadas directa o indirectamente al poder adquisitivo: clase social, lugar de residencia, nivel de estudios y profesión.

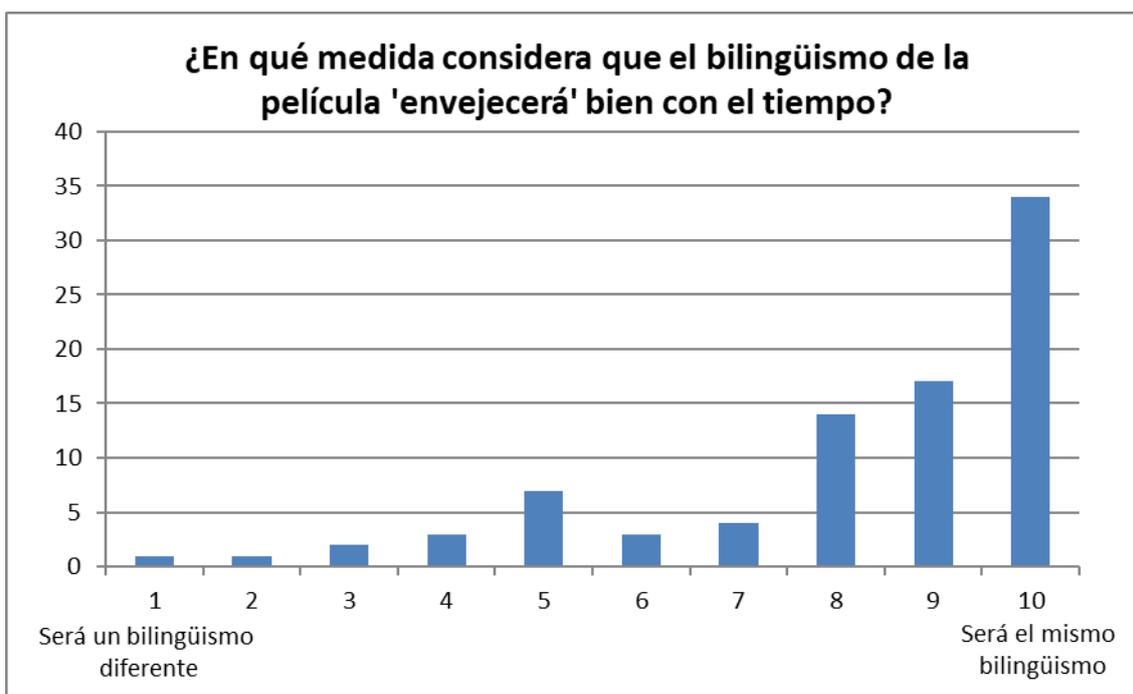
47.-	¿Qué factor considera más natural para que un personaje catalanohablante cambie al español?
	<input type="radio"/> Si el emisor y receptor se conocen. <input type="radio"/> El lugar en el que conversan. <input type="radio"/> El tema del que hablan. <input type="radio"/> La jerarquía social.



La mayoría de respuestas refleja una realidad social, que demuestra que los catalanohablantes se dirigen a los desconocidos en español. Alguna de las campañas de

promoción lingüística del Gobierno catalán se centró en esta temática al considerarlo un tema capital para la normalización de la lengua. Hoy en día, la familiaridad que produce una conversación en catalán con un desconocido podría ser contraproducente con el distanciamiento dramático que se desease producir entre los interlocutores de un diálogo.

48.-	¿En qué medida considera que el bilingüismo de la película 'envejecerá' bien con el tiempo? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Será un bilingüismo diferente ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Será el mismo bilingüismo	



Los datos de Plataforma per la Llengua, en sus periódicas encuestas sobre el uso social de la lengua catalana, se proyectan hacia futuros pesimistas sobre la supervivencia de la misma. La cohabitación con otras lenguas, pero principalmente con la española, la sitúan en una posición delicada por la falta de hablantes y de situaciones en las que impere por encima de las otras. Nuestros encuestados parecen ser más optimistas si analizamos sus respuestas al considerar que el bilingüismo de la película será de actualidad para los futuribles espectadores.

49.-	¿En algún momento se utilizaron técnicas cinematográficas en la producción y/o la posproducción para enfatizar el uso de una de las dos lenguas?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No	



Los resultados amparan la fidelidad de los creativos a sus ideas iniciales y a la naturalidad del proceso cinematográfico, al no tener que alterar de manera artificial el contenido lingüístico de la película. El 5 % resultante se debe, en la mayoría de respuestas, a retoques de tipo técnico, principalmente ligados a la banda sonora.

50.-	Si la respuesta anterior ha sido afirmativa ¿puede explicar qué técnica se usó?
------	---

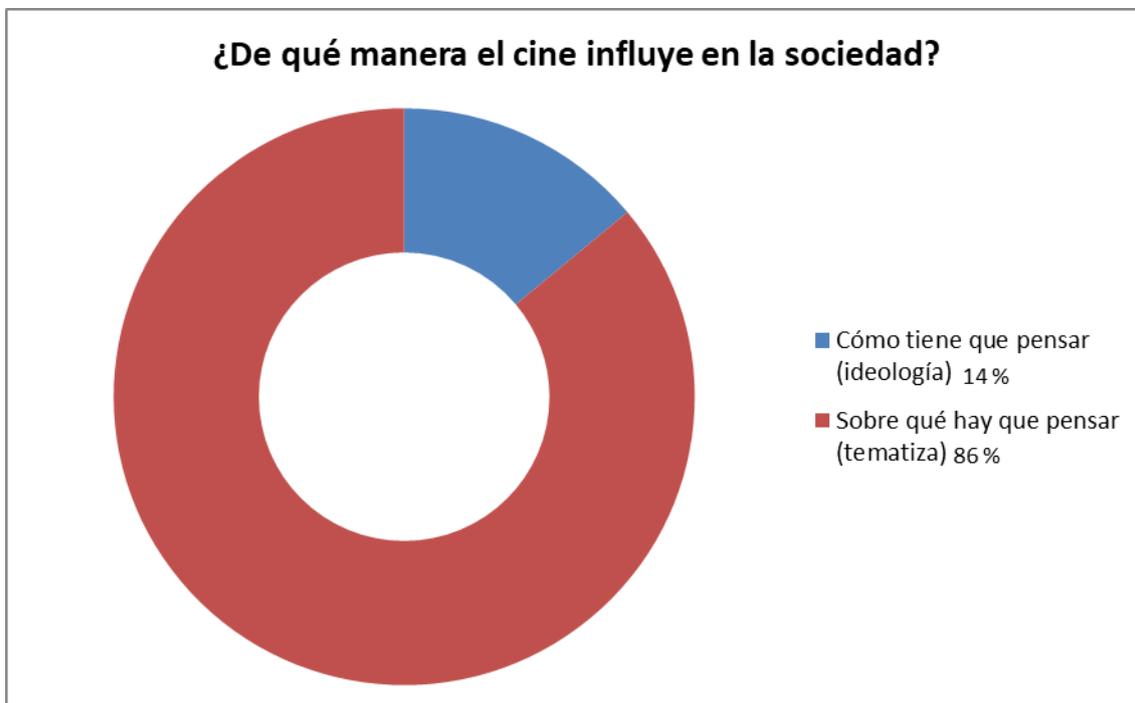
Las modificaciones compartidas por los creativos a la pregunta precedente son escasas pero representativas de los motivos que inducen a alterar una producción bilingüe. En dos ocasiones fueron por motivos de doblaje, una de ellas al adaptar el guion al acento argentino. Otro creativo pone de manifiesto que eran conscientes del

equilibrio de las lenguas utilizadas lo que conllevaba una cierta artificialidad al compensar su uso. Pero quizás la respuesta más llamativa es la siguiente:

“Cuando se gravó la agotadora voz de fondo había una inflexible funcionaria midiendo el tanto por ciento de catalán de la película para darle, o no, la nacionalidad. Por ejemplo, obligó a cambiar la palabra catalana tebeo por la inglesa comic.”

No cabe duda que la anécdota puede servirnos de botón de muestra sobre la influencia institucional sobre la creatividad espontánea de un individuo.

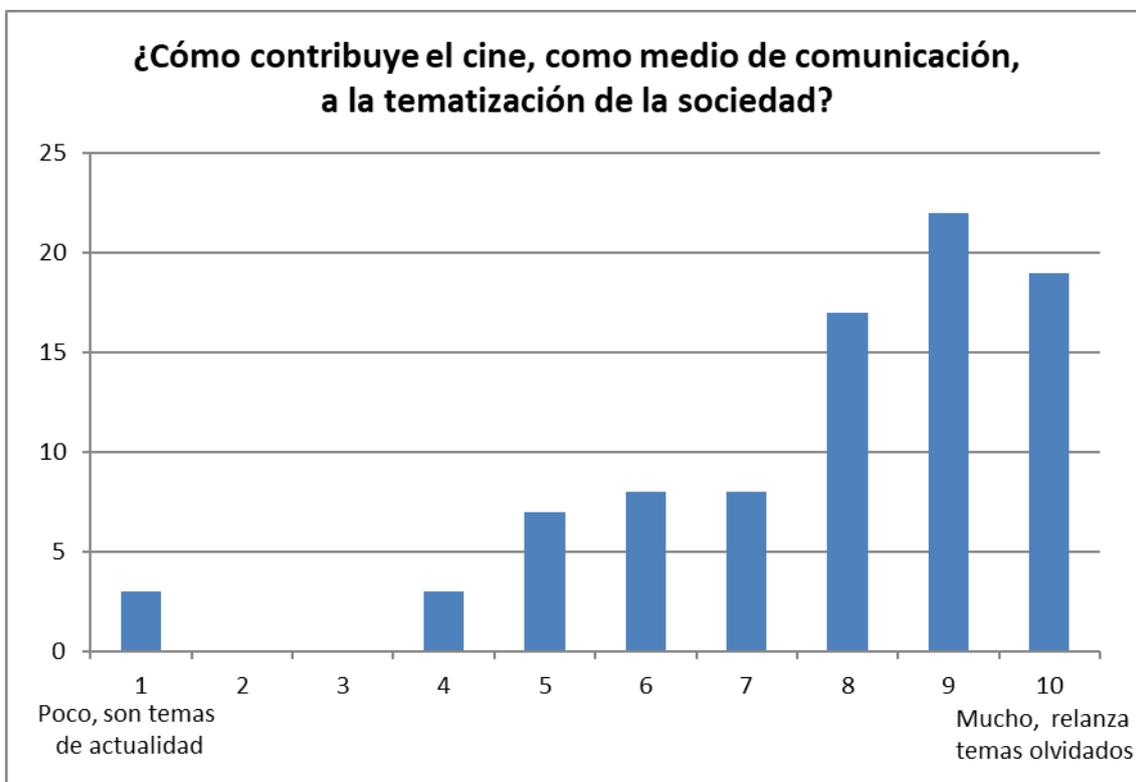
51.-	Según su opinión, el cine... *
	<input type="radio"/> ...influye a la sociedad sobre cómo tiene que pensar (influye en su ideología).
	<input type="radio"/> ...influye a la sociedad sobre qué hay que pensar (introduce un tema para el debate público).



Los resultados son elocuentes por sí mismos. Si bien el bilingüismo no es el tema principal de las películas de nuestro estudio, que aparezca la cohabitación lingüística podría considerarse como un subtema del tema principal tratado en la trama.

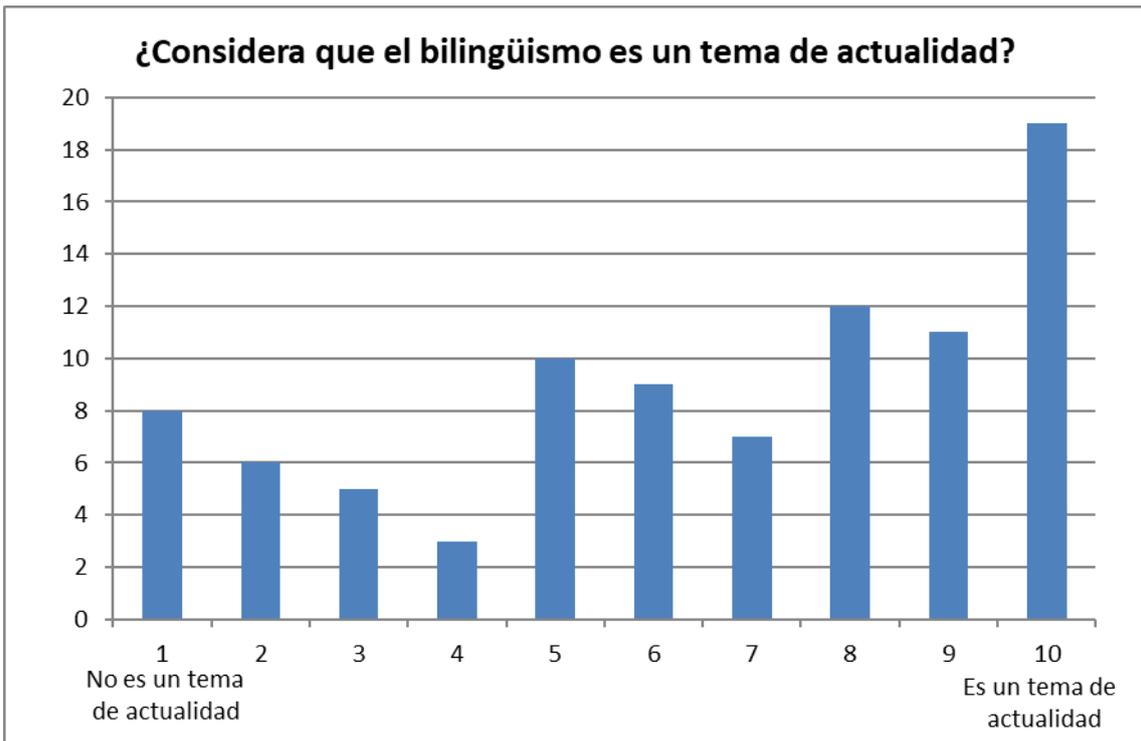
Extrapolándolo podríamos argüir que el bilingüismo de las películas no pretende ser una imposición sino un reflejo de la realidad que merece una reflexión que va más allá de la competencia lingüística.

52.-	¿En qué medida considera que el cine, como medio de comunicación, contribuye a la tematización de la sociedad? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Poco, son temas de actualidad ○○○○○○○○○○ Mucho, relanza temas olvidados	



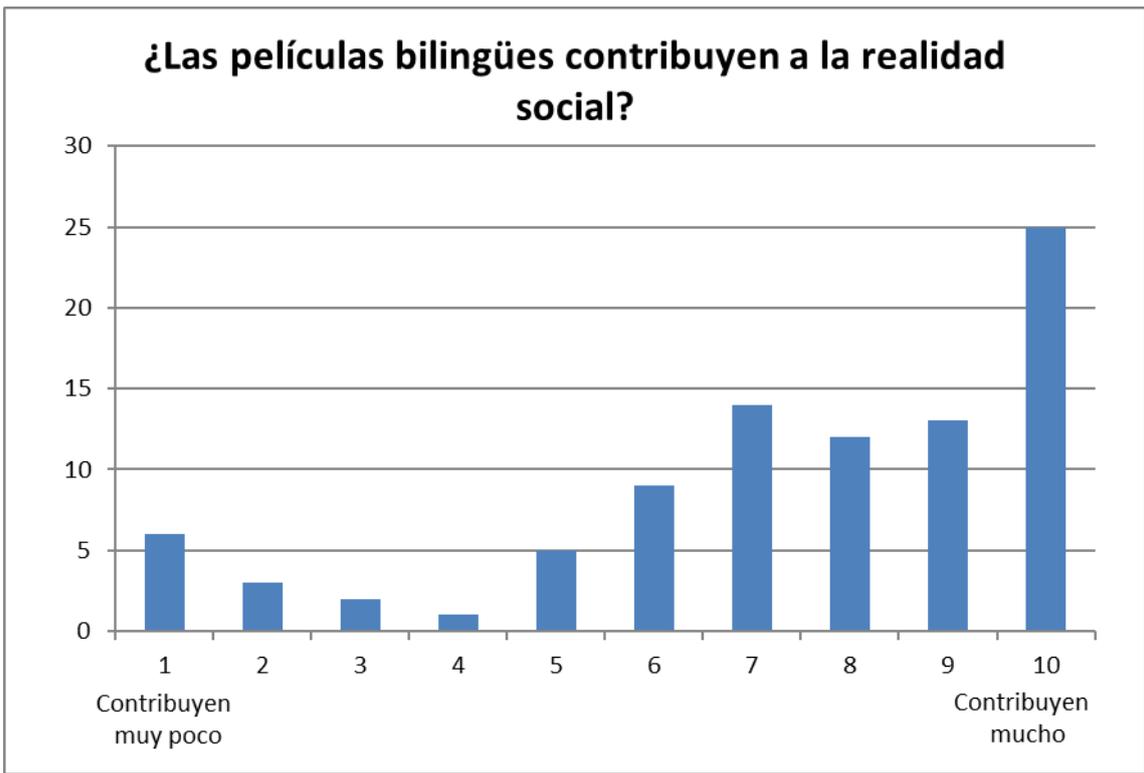
En consonancia con la pregunta anterior, el cine como medio de comunicación de masas, se atribuye la responsabilidad, siempre según nuestros resultados, como introductor de temas engullidos por el ritmo frenético de la vida moderna. Las causas olvidadas encuentran en la gran pantalla un lugar de proyección para salir del anonimato y que se hable de ellas. Los cineastas, con sus respuestas, demuestra que son conscientes de ello con una puntuación cercana al 8 en el baremo propuesto.

53.-	¿En qué medida considera que el bilingüismo es un tema de actualidad? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
No es un tema de actualidad ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Es un tema de actualidad	



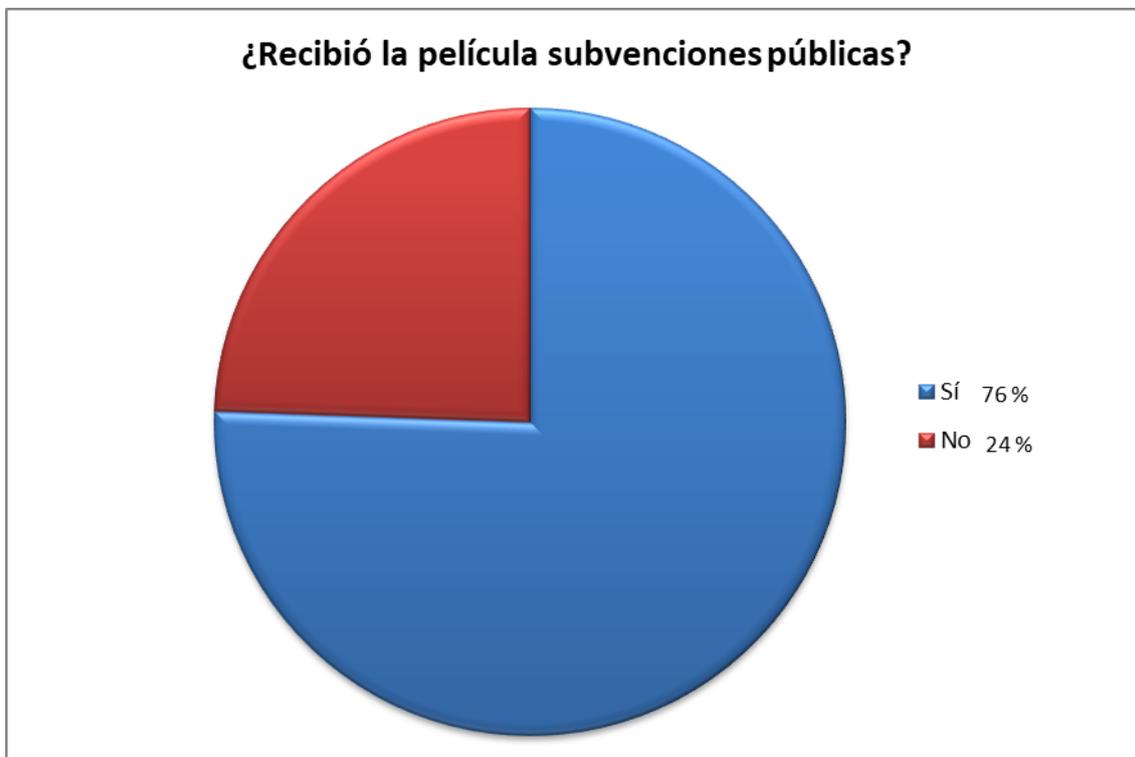
Centrándonos más en el bilingüismo como tema social de actualidad, es normal que los propios creativos de películas bilingües lo subrayen como tema candente en el debate social. Aunque las diferencias entre los que están más a favor o más en contra no sean tan distantes. De hecho, podríamos pensar que aquellos que consideren que no es un tema de actualidad, piensen así porque lo ven como algo natural y asumido, por lo que no precisa ser tematizado. La media numérica de las respuestas en nuestro baremo se sitúa en torno del 6,5.

54.-	¿En qué medida cree que las películas bilingües contribuyen a la realidad social? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Contribuyen muy poco ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Contribuyen mucho	



Es lógico que alguien que incluya ambas lenguas en la versión original de su película considere que sea algo cercano a la realidad social que lo rodea. De aquí podríamos deducir los resultados del gráfico con una media de 7,3 puntos sobre diez. Cualquier persona que conviva en el territorio catalanohablante sabe que el bilingüismo se puede manifestar en cualquier situación cotidiana.

55.-	¿Recibió la película subvenciones públicas? *
	<input type="radio"/> Sí
	<input type="radio"/> No



Un poco más de la tercera parte de las películas recibió subvenciones del sector público. Lo que conlleva respetar ciertos criterios de producción, entre ellos las lenguas de la versión original, que pueden amedrentar las derivas creativas de los artistas.

56.-	En caso de haber recibido ayudas públicas, ¿qué organismos las otorgaron? *
	<input type="checkbox"/> El Ministerio de Cultura del Gobierno de España <input type="checkbox"/> El Departament de Cultura de la Generalitat <input type="checkbox"/> Otros



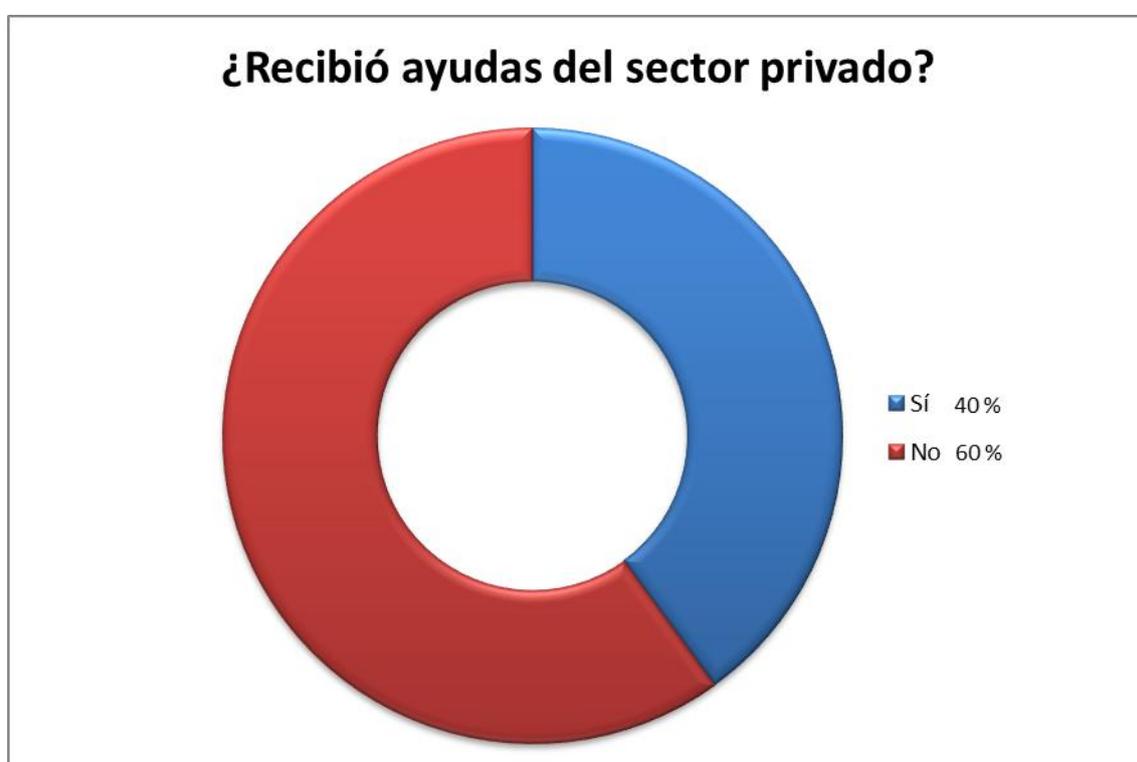
Se puede apreciar un cierto equilibrio entre los principales organismos públicos: el Ministerio de Cultura, el Departament de Cultura y otros. Se interpreta, pues, que la existencia de la cohabitación lingüística permite ser subvencionada a nivel estatal y autonómico indistintamente. Y mediante otros organismos pública.

57.-	En caso de haber marcado 'Otros' en el apartado anterior, ¿cuáles?
------	--

A nivel continental algunos proyectos fueron financiados gracias a los programas propuestos por la Unión Europea: Eurimages y Media, son los más extendidos. También destacar las ayudas propuestas por las diferentes televisiones de orden autonómico de los territorios de cooficialidad lingüística: Catalunya con TVC, las Baleares con IB3 y Canal 9 en la Comunidad Valenciana. Además de algunas

producciones que obtuvieron la ayuda de TVE y ARTE. Destacar también que algunas coproducciones internacionales beneficiaron de cuadros de subvenciones en Francia (CNC), en Portugal o en Iberoamérica con Ibermedia. Ya a nivel más local destacan las ayudas propuestas por ayuntamientos y diputaciones.

58.-	¿Recibió ayudas del sector privado? *
	<input type="radio"/> Sí
	<input type="radio"/> No

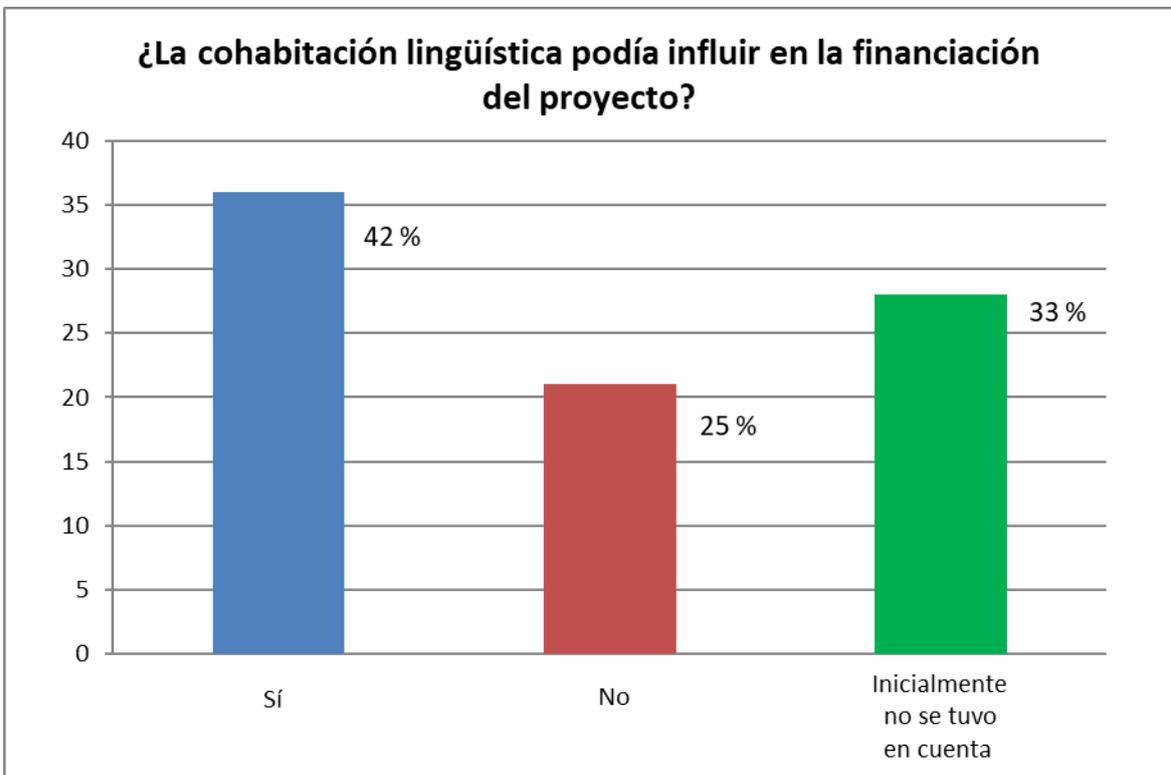


A pesar de la falta de una ley de mecenazgo potente que ayude al sector cultural desde las empresas privadas y sus fundaciones, podemos observar en el gráfico la implicación evidente del sector privado en las producciones de nuestro estudio.

59.-	Si ha respondido afirmativamente a la pregunta anterior, ¿puede indicarnos quién colaboró?
------	--

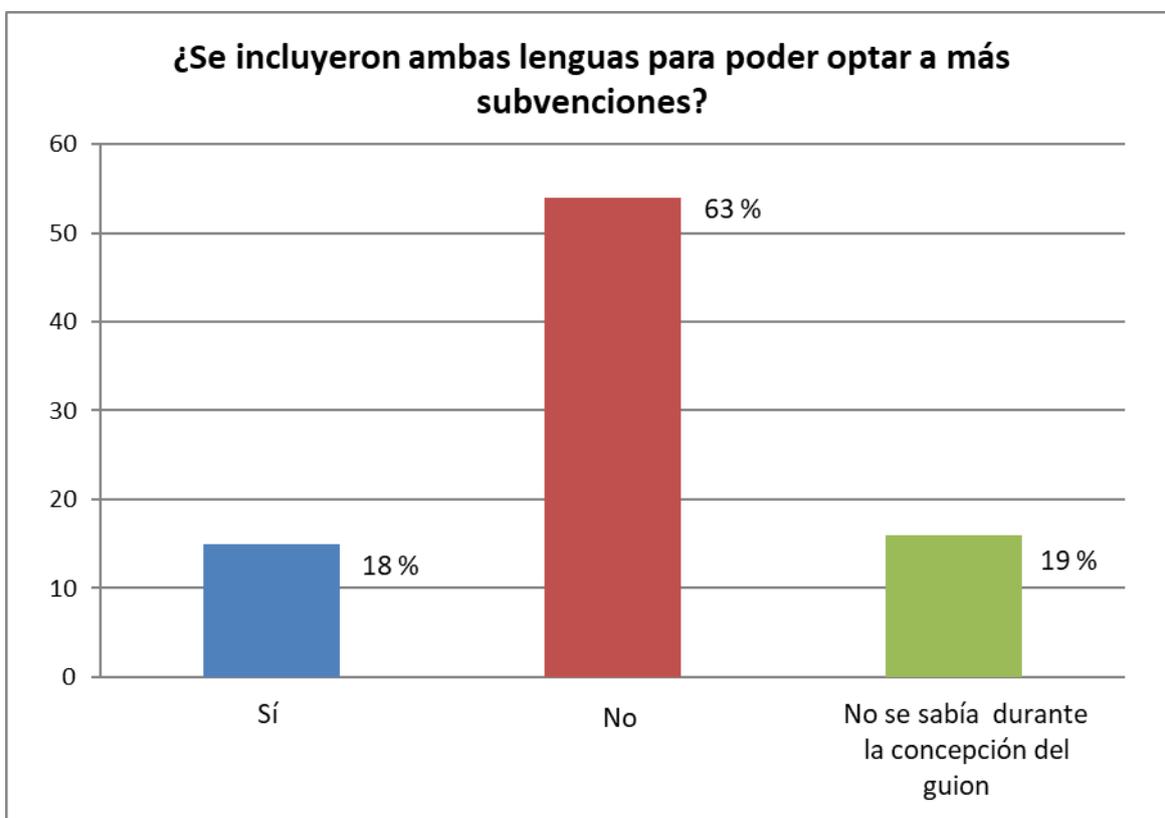
El abanico de colaboraciones privadas es muy dispar. Desde fundaciones bancarias, alguna televisión privada, empresas de refrescos mundialmente conocidas, inversores privados, distribuidoras, fondos de los propios creativos y programas de financiación colaborativa (crowdfunding).

60.-	El hecho de la cohabitación del español y el catalán en la versión original ¿podía influir en la financiación del proyecto?
	<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No <input type="radio"/> Inicialmente no se tuvo en cuenta



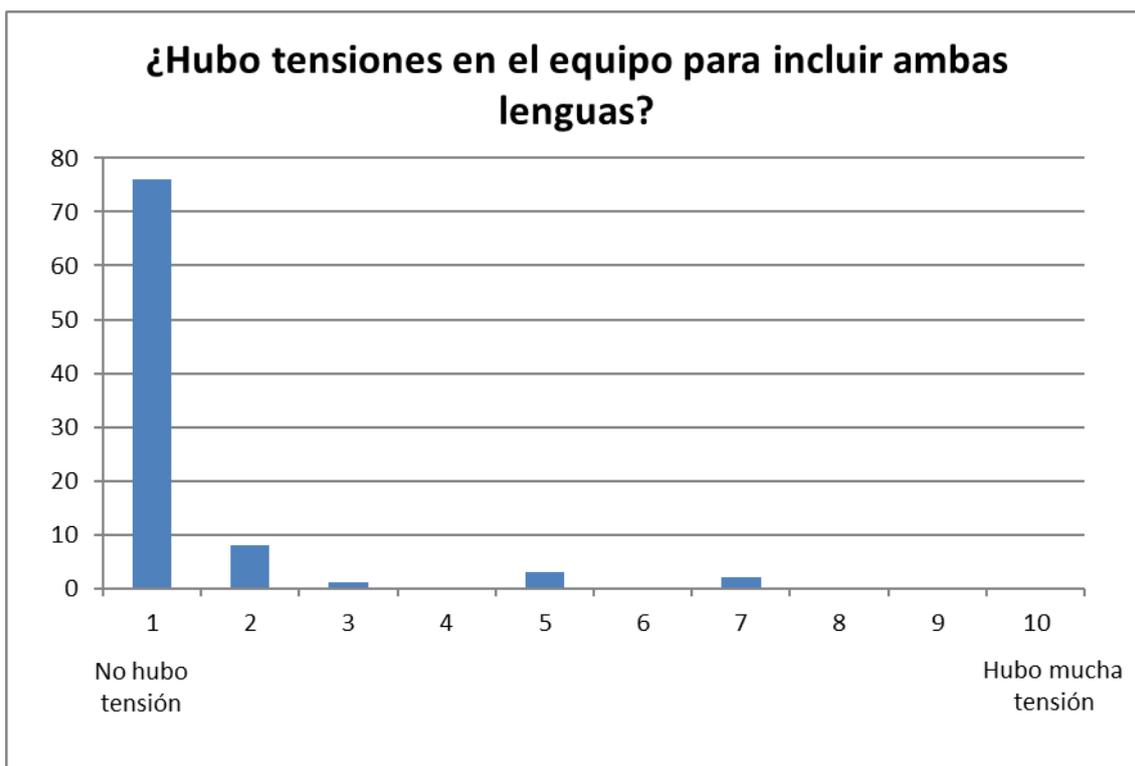
Cuando los creativos escogen la opción en la que afirman que no se tuvo en cuenta al inicio del proyecto, podemos interpretar que se percataron a posteriori de la posible influencia. Lo que indica que la fase creativa inicial no tuvo interferencias de tipo financiero, si bien desconocemos si las tuvo después. En cualquier caso un 42 % de los proyectos ya estaba en guardia sobre la relación de las lenguas de la versión original y la economía de la producción.

61.-	¿Se incluyeron ambas lenguas para poder optar a más ayudas y/o subvenciones?
<input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No <input type="radio"/> No se sabía durante la concepción del guion.	



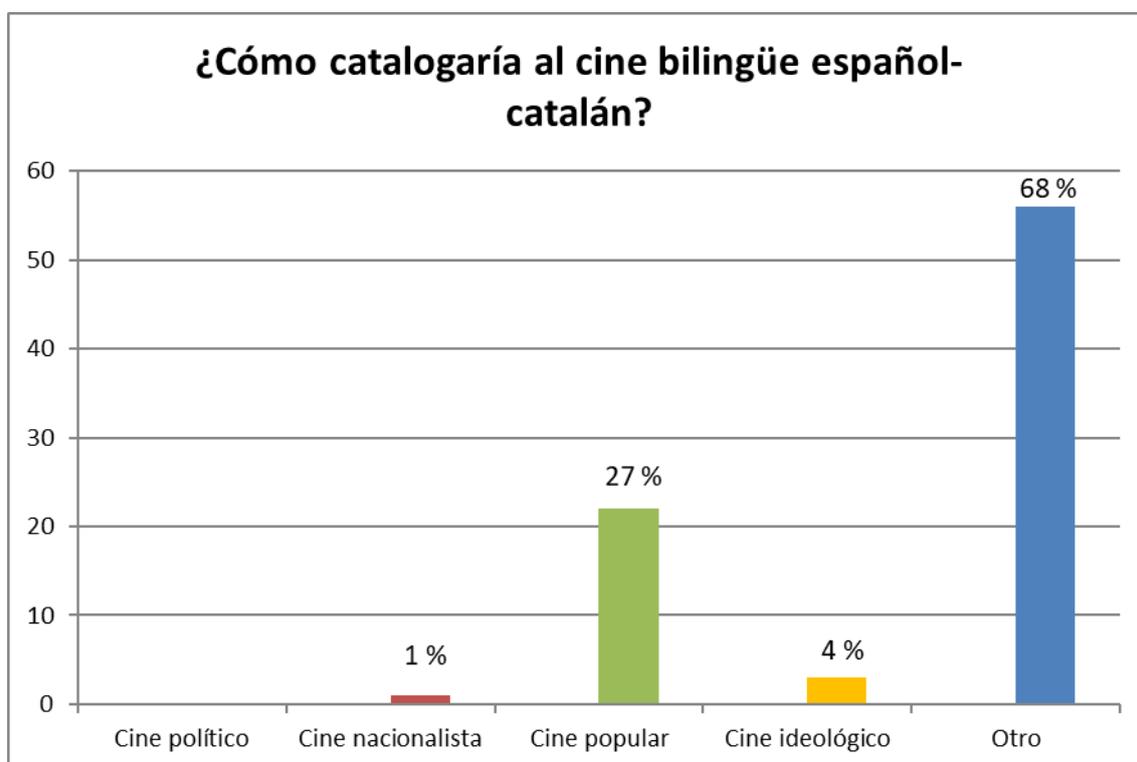
La relación con la pregunta anterior es evidente, aunque en este caso es más directa. Las respuestas mayoritarias atestiguan una influencia nula en el 63 % de las producciones. Tampoco es desdeñable que en el 18 % de los casos la influencia de las posibles subvenciones se tuviera en cuenta en la fase creativa. El desconocimiento del 19 % no aclara si influyó a posteriori durante las fases de producción y posproducción.

62.-	¿Hubo tensiones entre los equipos de guion / producción / dirección para incluir ambas lenguas en la versión original? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
No hubo tensión ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Hubo mucha tensión	



Con 1,4 puntos de media se confirma que en el seno de los equipos creativos las polémicas quedaron de lado y que el consenso y la apuesta por la cohabitación fueron estandarte en una mayoría aplastante. A destacar dos casos con una puntuación de 7 como las producciones con más tensión.

63.-	¿Cómo catalogaría al cine bilingüe español-catalán?
	<input type="radio"/> Cine político <input type="radio"/> Cine nacionalista <input type="radio"/> Cine popular <input type="radio"/> Cine ideológico <input type="radio"/> Otro



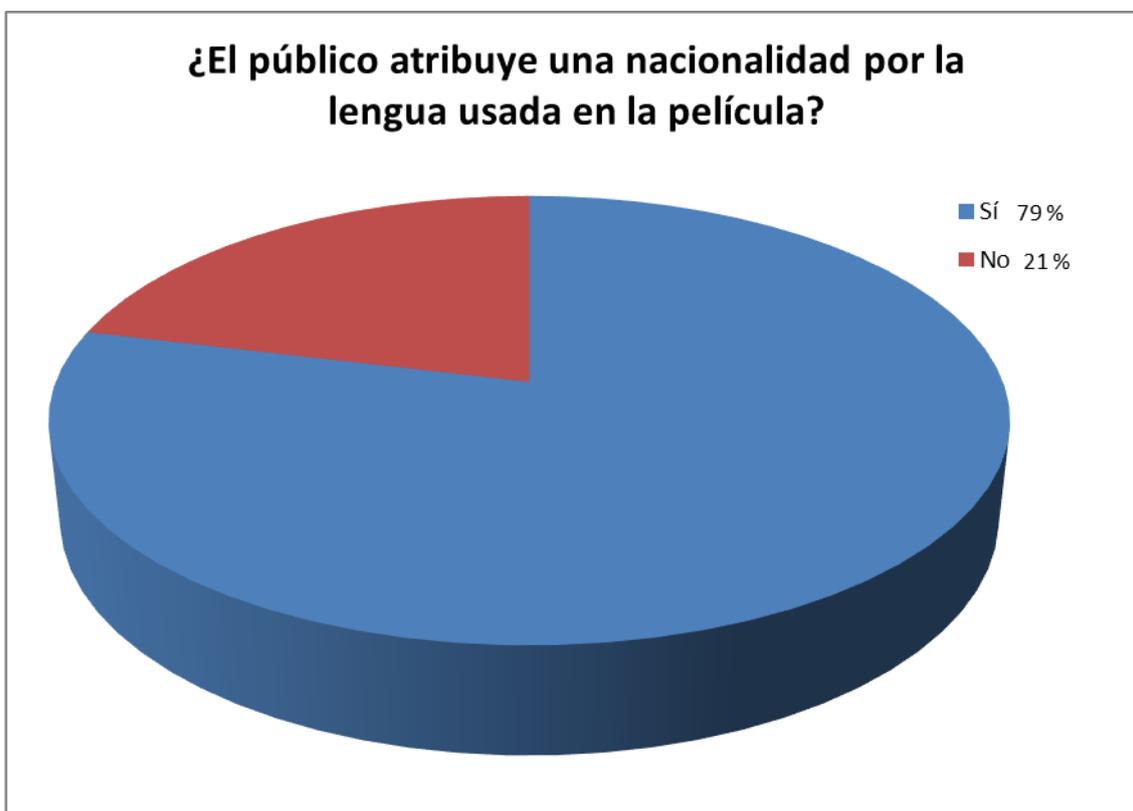
Nuestras cuatro propuestas no pretendían dejar ninguna opción huérfana por lo que al proponer la opción 'otro', los cineastas se han manifestado por ella, dejando en la pregunta siguiente sus propuestas que desgranaremos seguidamente.

64.-	Si ha marcado 'Otro' en la respuesta anterior y quiere especificar su propuesta:
------	--

En esta pregunta con opción de respuesta abierta, cabe destacar la coincidencia de los cineastas centrándose en tres respuestas basadas en responder: simplemente cine,

depende de la película y realista. A parte de algunas respuestas extremas, parece lógico que si el bilingüismo refleja una realidad social, sea la parte cinematográfica de la trama y del contexto que atribuyan a la cohabitación lingüística una característica más o menos importante.

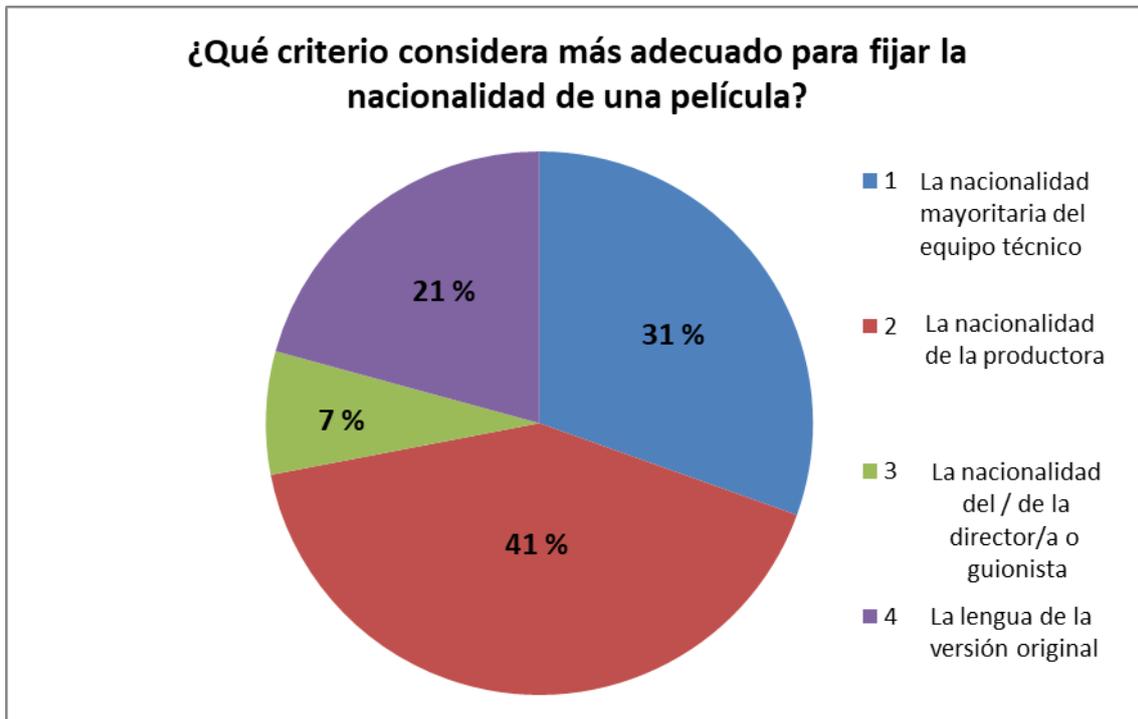
65.-	¿Cree que el público atribuye una nacionalidad (más o menos precisa) por el mero hecho de la lengua usada en una película?
<input type="radio"/> Sí	
<input type="radio"/> No	



Los cineastas son concedores de la atribución administrativa de la nacionalidad de una película. Es un trámite inevitable para el devenir de la producción. Sin embargo el espectador, si no ha sido informado de antemano, uno de los principales factores que le permitirán atribuir la nacionalidad de la película será la lengua de la versión original.

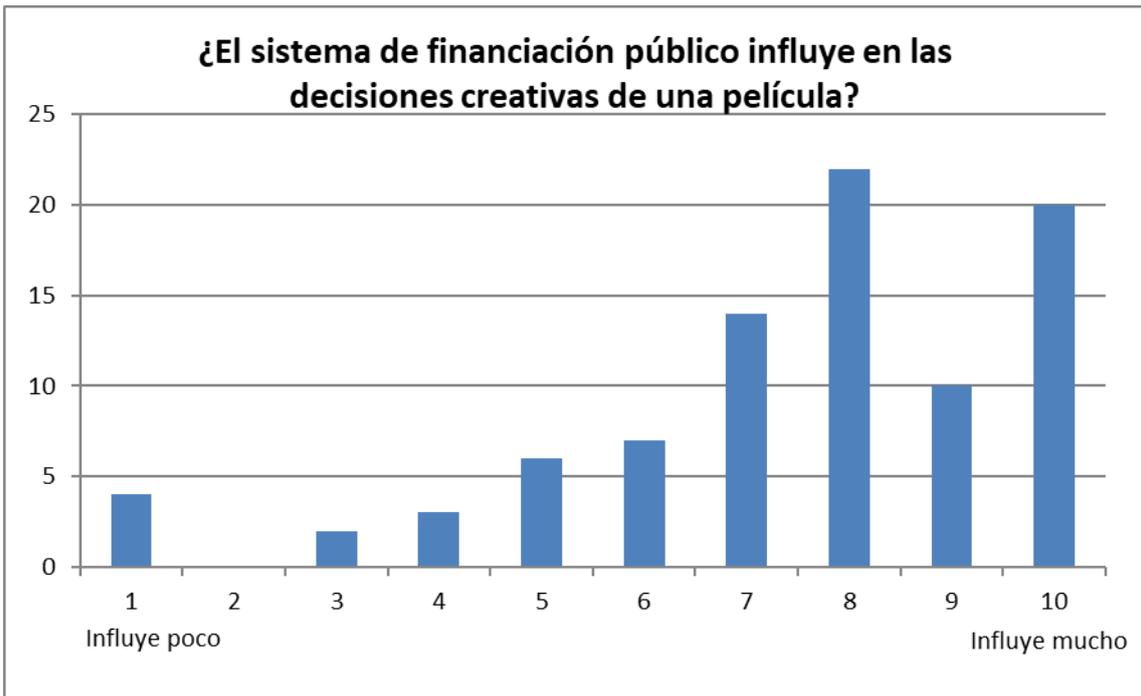
En este caso casi el 80 % de los cineastas encuestados considera que el público procederá así.

66.-	¿Qué criterio considera más adecuado para fijar la nacionalidad de una película?
<input type="radio"/> La nacionalidad del equipo técnico y artístico (la mayoría) <input type="radio"/> La nacionalidad de la productora <input type="radio"/> La nacionalidad del director y/o guionista <input type="radio"/> La lengua de la versión original	



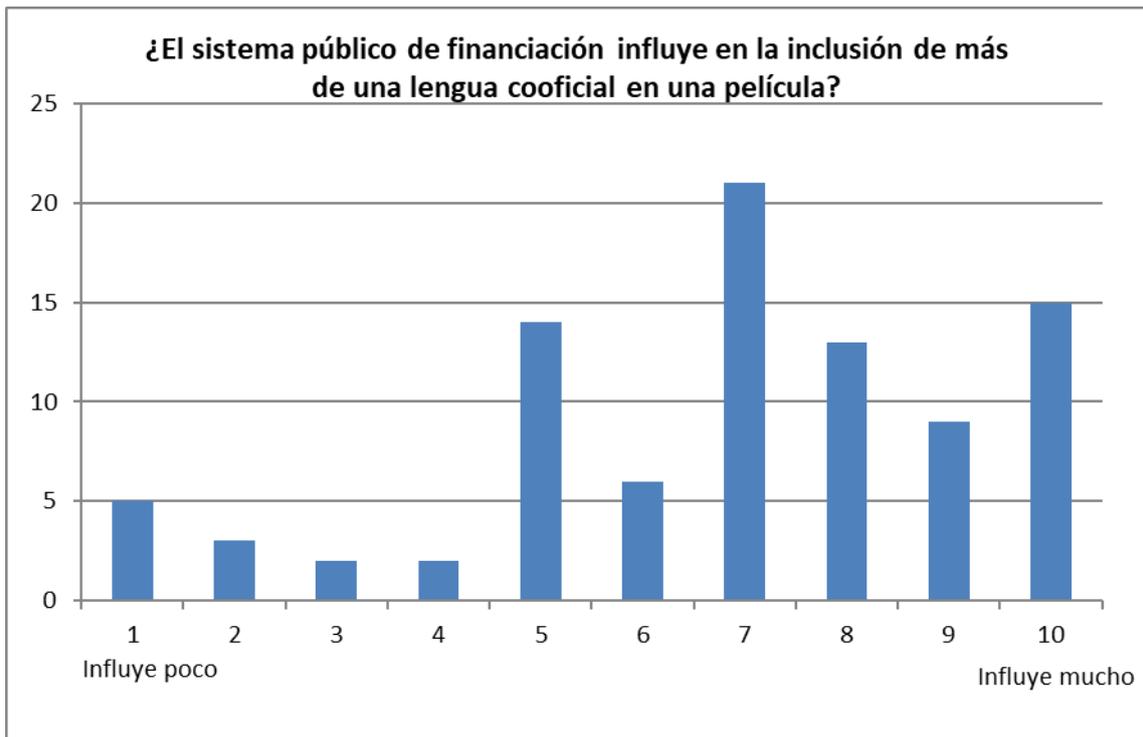
En la cuestión precedente pedíamos a los creativos que se pusiesen en la piel del público con respecto a los criterios para atribuir la nacionalidad del filme. Ahora les pedimos, desde su vertiente más conocedora de la Administración, cuál es el criterio personal suyo. Contrasta que la lengua de la versión original se sitúe en tercer lugar y que se priorice a la nacionalidad del personal y de la productora.

67.-	¿Cree usted que el sistema de financiación público influye en la toma de decisiones creativas de una película? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Influye poco ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Influye mucho	



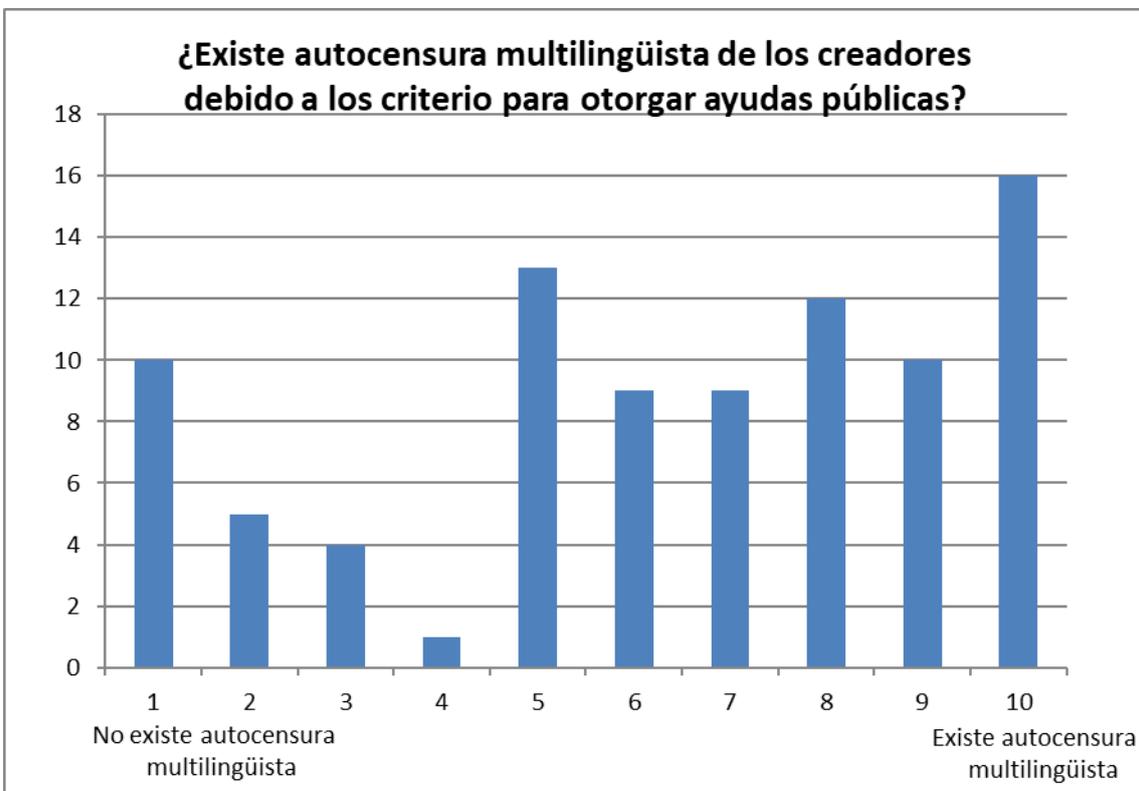
Los resultados hablan por sí solos. La fase creativa de la película recibe influencias externas motivadas por la financiación con apoyo público. La media del baremo se sitúa en 7,5 puntos. Sería difícil encontrar otra manifestación cultural en la que la Administración pública ejerza una influencia directa en los creativos.

68.-	¿Cree usted que el sistema de financiación pública influye en la inclusión de más de una lengua cooficial de una película? *
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
Influye poco ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Influye mucho	



A tenor de lo explicado en el punto precedente, los resultados son algo similares, situándose la media de las respuestas en un 6,8. Lo que no se precisa en la recogida de respuestas es si influye para incluir más de una lengua o para que sea monolingüe. En cualquier caso, los cineastas manifiestan con su elección que, de nuevo, la fase creativa se ve contaminada y no refleja la naturalidad lingüística de la sociedad

69.-	¿Cree usted que podemos decir que existe autocensura multilingüista de los creadores, generada por los criterios para otorgar ayudas públicas a un largometraje? *	
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
No existe autocensura multilingüista	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	Existe autocensura multilingüista



En la línea de las dos preguntas precedentes y buscando más precisión y sinceridad, sabedores los creativos de las exigencias para acceder a los recursos públicos para sus películas, confiesan que los requisitos requeridos modifican sus hábitos creativos autocensurándose a la hora desplegar el multilingüismo en la versión original. La media de las respuestas se sitúa en 6,3 puntos.

70.-	¿Qué eslabón de la cadena cinematográfica cree usted que dificulta más la creación de películas bilingües en español y catalán?
<input type="radio"/> La Administración Pública <input type="radio"/> Las productoras <input type="radio"/> Las distribuidoras <input type="radio"/> Los programadores	



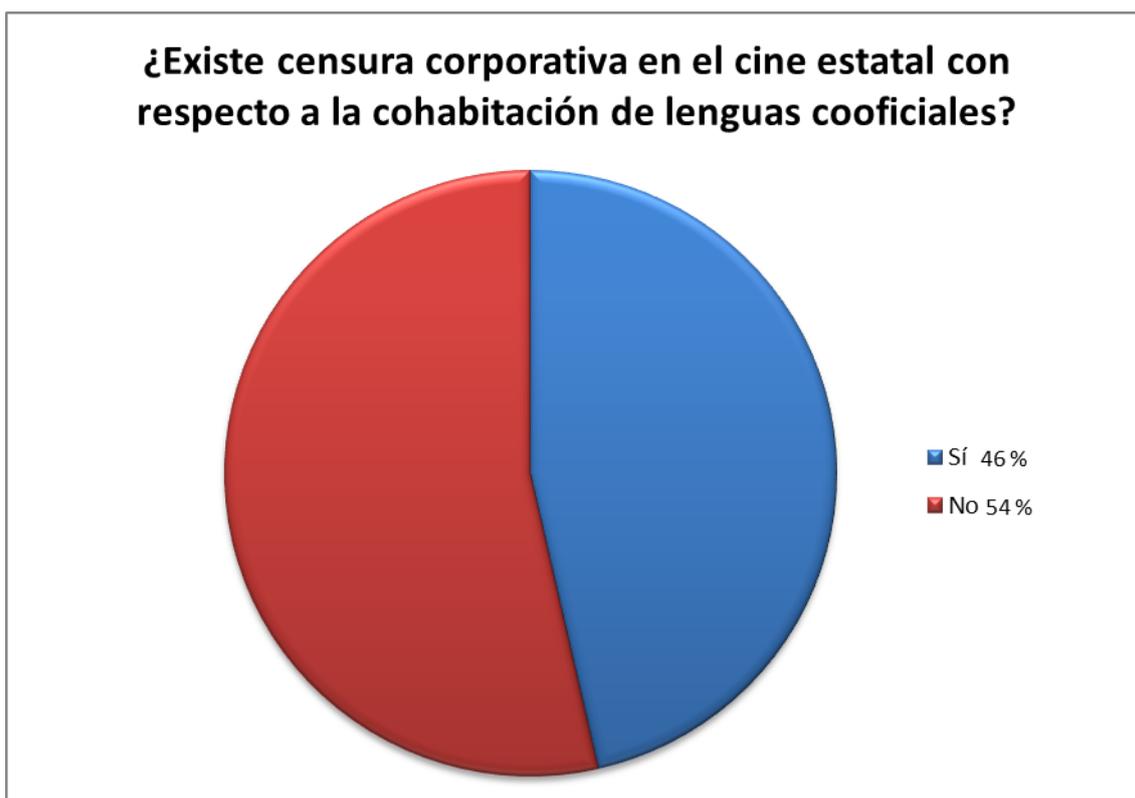
Hemos visto como consideran los encuestados que su autocensura viene dada, en cierta medida, por las condiciones impuestas para acceder a las subvenciones. Pero no solo el sector público ejerce su influencia en la producción cinematográfica, la parte corporativa también marca el camino, como lo atestiguan los resultados del gráfico. Casi la mitad de los creativos achacan a las distribuidoras los males de la creación de películas bilingües en español-catalán.

71.-	¿En qué medida considera intervencionistas las políticas culturales públicas a la hora de establecer ayudas para la producción de una película bilingüe? *
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
	Poco intervencionista ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ Muy intervencionista



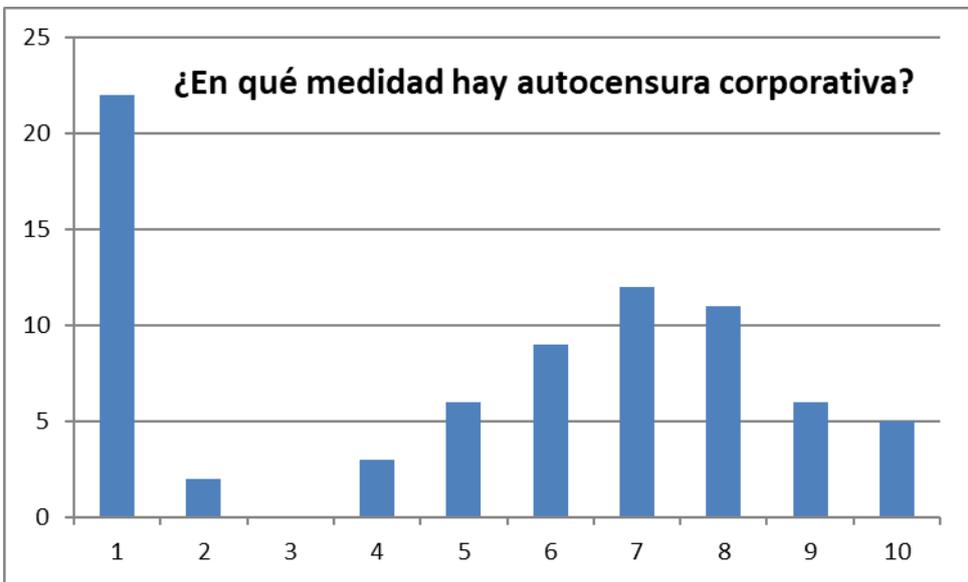
Podríamos precisar que desde la pregunta 67, hemos introducido el tema de la influencia de la Administración de manera gradual, de la visión general hasta esta pregunta que ya es más concreta. Los resultados han ido reduciéndose lentamente en sus notas medias pero aún demuestran que los autores consideran notable el intervencionismo en la política cultural con una puntuación media de 6,5 puntos.

72.-	¿Cree que existe una censura corporativa (gremial) en el cine estatal con respecto a la cohabitación de lenguas cooficiales?
	<input type="radio"/> Sí
	<input type="radio"/> No



Una mayoría cree que no existe la censura de la propia industria cinematográfica, aunque no es desdeñable la cifra de los que piensan que sí. En la siguiente pregunta hemos solicitado más precisión a los que han respondido que sí.

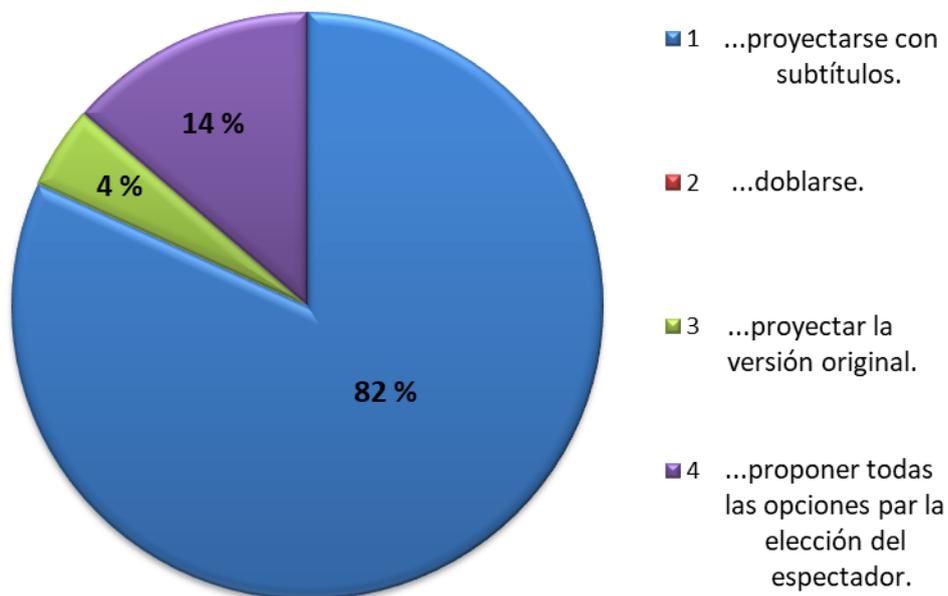
73.-	En caso de respuesta afirmativa de la anterior pregunta ¿en qué medida?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	
No hay autocensura corporativa ○○○○○○○○○○ Hay autocensura corporativa	



El 5,2 de media demuestra que a pesar de creer en la existencia de una censura corporativa, ésta no se siente como muy potente y presente. Podríamos pensar que se trata de algo asumido, que forma parte del día a día pero que no se airea por la polémica que suscitaría.

74.-	Según su opinión, en las salas de cine estatales las películas bilingües español-catalán deberían...
<input type="radio"/> ...proyectarse con subtítulos. <input type="radio"/> ...doblarse. <input type="radio"/> ...proyectar la versión original sin subtítulos. <input type="radio"/> ...proponer todas las opciones para la elección del espectador.	

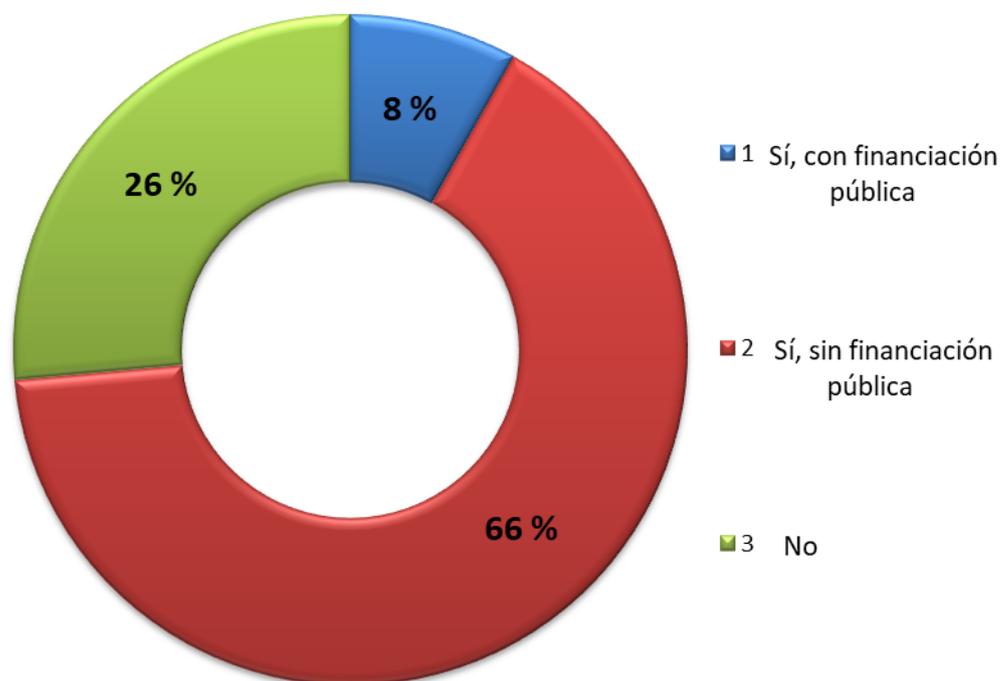
Las salas de cine deberían proyectar las películas bilingües español-catalán...



La opción de los subtítulos es la más valorada por los cineastas, para conservar todo lo que una lengua transmite en ella misma sin perder parte de la comprensión del diálogo, con un 82%. Cabe destacar que la opción del doblaje no haya recibido ninguna adhesión, parece algo lógico al tratarse de creativos que ponen de relieve la cohabitación lingüística.

75.-	¿Se editó un DVD comercial de la película?
	<input type="radio"/> Sí, con financiación pública. <input type="radio"/> Sí, sin financiación pública. <input type="radio"/> No

¿Se editó un DVD comercial de la película?



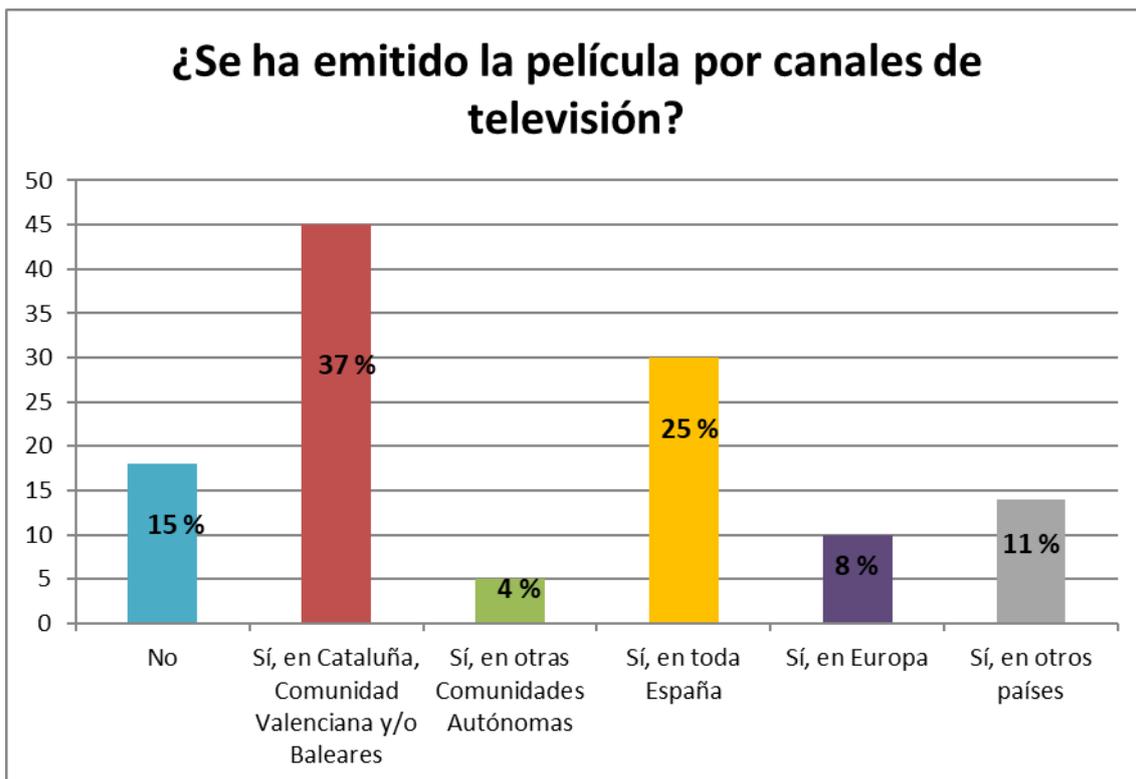
El recorrido para la difusión de una película no se termina en las salas de proyección comerciales. Además de las televisiones, que veremos más adelante, la posibilidad de la edición de un DVD era, hasta hace algunos años, una opción realista. No solo para dejar una huella material del filme entre el equipo técnico y artístico, colaboradores, inversores y organismos participantes, sino también para darle una humilde salida comercial entre revistas especializadas y puntos de venta varios. El 74 % de las películas lo editó y 2 de cada 3 de las producciones de nuestra investigación lo financió con sus propios recursos. Solo el 8 % tuvo el soporte institucional y 23 filmes (el 26 %) no tuvieron la posibilidad de generar el DVD.

76.-	Si hubo DVD, ¿qué opciones proponía? Puede marcar diferentes opciones:
	<input type="checkbox"/> Versión original bilingüe sin subtítulos.
	<input type="checkbox"/> Versión original subtitulada en las intervenciones en catalán.
	<input type="checkbox"/> Versión original subtitulada en las intervenciones en español.
	<input type="checkbox"/> Versión doblada en las intervenciones en catalán.
	<input type="checkbox"/> Versión doblada en las intervenciones en español.



Al dar la posibilidad de poder responder a diferentes opciones, ya que cada DVD podía proponer más de una alternativa en su edición, los resultados deben interpretarse por opciones propuestas no por número de películas. Lo que sí se desprende son las diferencias de subtítulos y doblaje entre el catalán y el español.

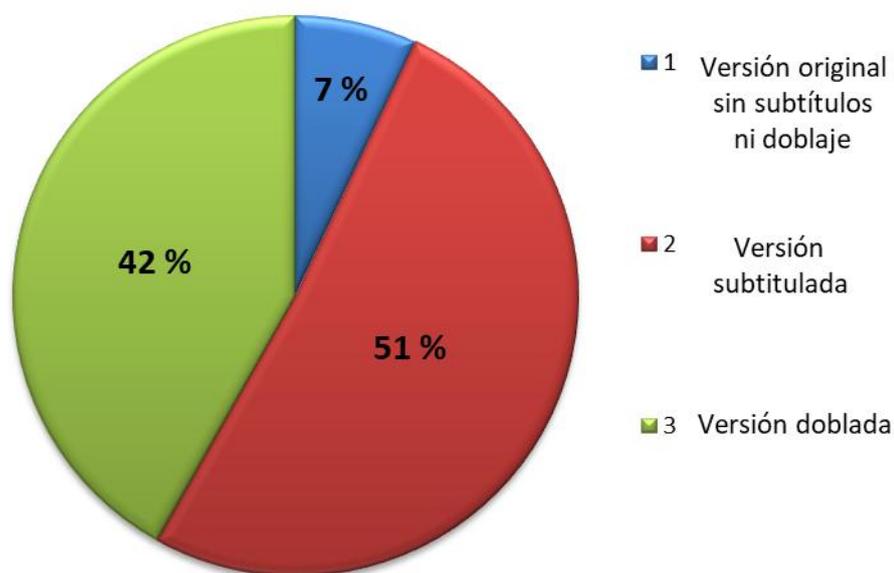
77.-	¿Se ha emitido la película por canales de televisión?
<input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/> Sí, en Cataluña, Comunidad Valenciana y/o Baleares. <input type="checkbox"/> Sí, en otras Comunidades Autónomas. <input type="checkbox"/> Sí, en toda España <input type="checkbox"/> Sí, en Europa. <input type="checkbox"/> Sí, en otros países.	



Como en la cuestión anterior, existía la posibilidad de responder a más de una opción a la vez, debido a las diferentes alternativas de emisión no excluyentes entre ellas. El 85 % de las producciones ha podido emitir las películas por televisión; en su mayoría en los territorios en los que la lengua catalana es cooficial.

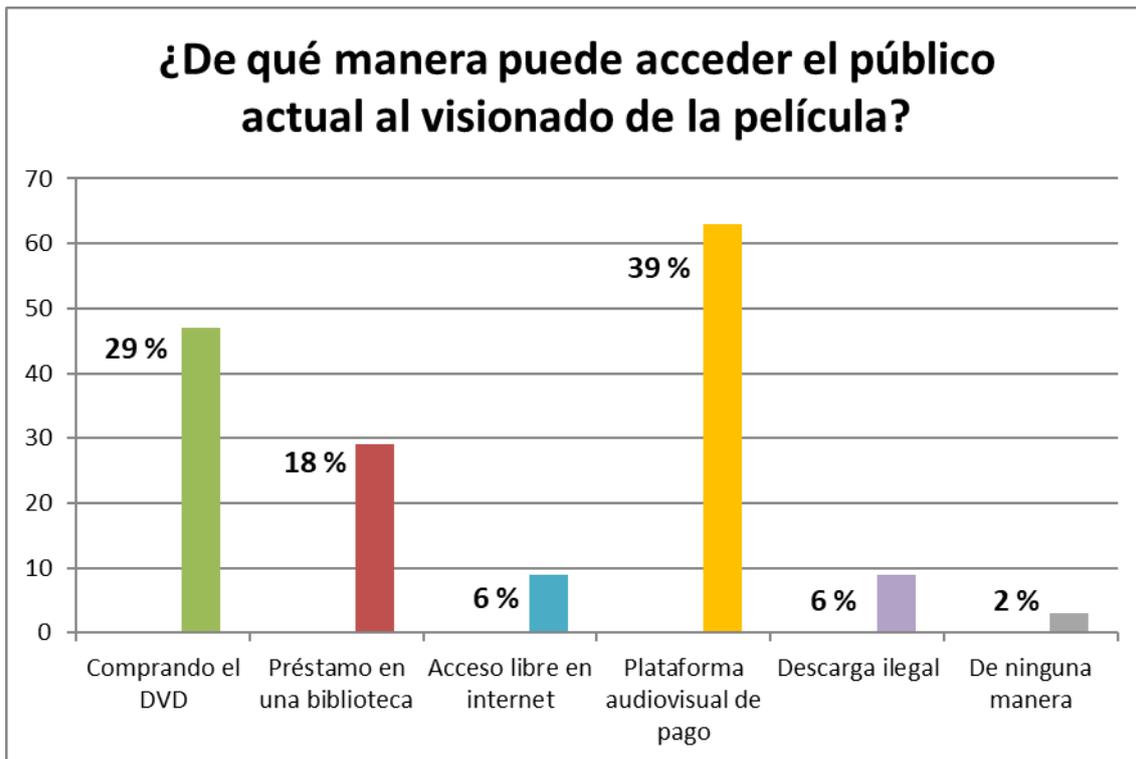
78.-	En el caso de una emisión por la televisión en otras Comunidades Autónomas y/o en toda España, ¿de qué manera se emitió?
<input type="radio"/> Versión original sin subtítulos ni doblaje. <input type="radio"/> Versión subtitulada. <input type="radio"/> Versión doblada.	

¿De qué manera se emitió en las Comunidades Autónomas o España?



La mitad de las emisiones han sido las de versiones subtituladas. Destacan, paradójicamente, las de las versiones dobladas (42 %) que en la pregunta 74 los cineastas habían desterrado de sus posibles opciones.

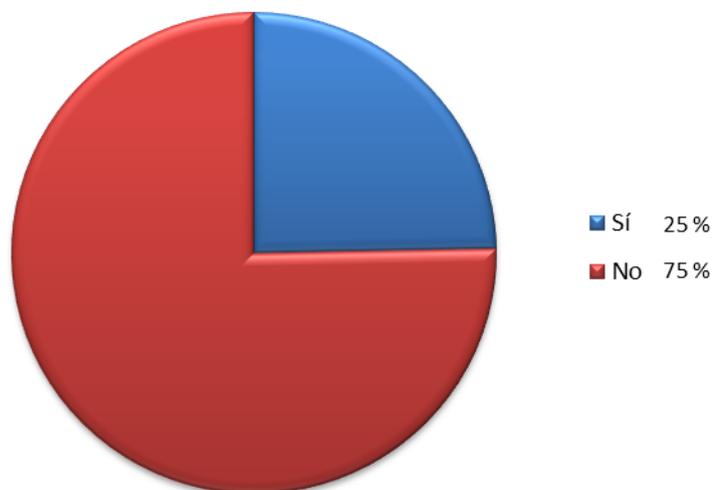
79.-	<p>¿De qué manera puede acceder el público actual al visionado de su película?</p> <p>Puede marcar varias opciones.</p>
<ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> Comprando el DVD. <input type="checkbox"/> Préstamo en una biblioteca/videoteca. <input type="checkbox"/> Acceso libre en internet. <input type="checkbox"/> Plataforma audiovisual de pago. <input type="checkbox"/> Descarga ilegal. <input type="checkbox"/> De ninguna manera. 	



Los encuestados podían responder a más de una opción, por existir la posibilidad. Destaca la adaptación de las producciones a las nuevas plataformas audiovisuales que les permite sacar un rédito a pesar del tiempo transcurrido desde su estreno. Hasta 160 maneras diferentes de poder visionar las películas de los autores que han respondido.

80.-	¿Ha tenido la ocasión de leer la 'Llei del cinema' del 2010'?
<input type="radio"/> Sí	
<input type="radio"/> No	

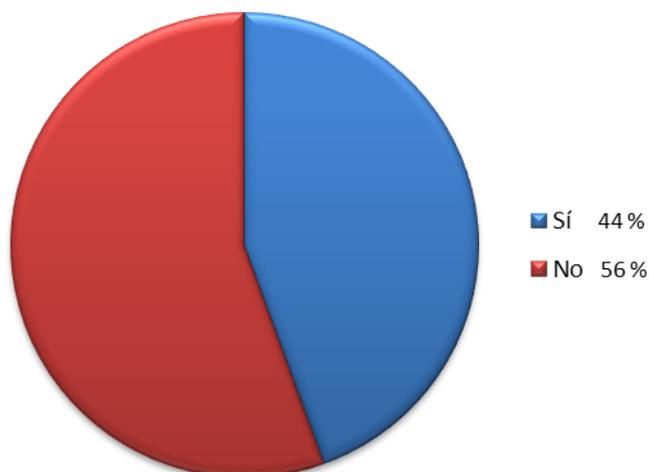
¿Ha tenido la ocasión de leer la 'Llei del cinema' del 2010'?



Nuestro estudio engloba a las películas producidas entre 2006 y 2018, por lo que puede ser lógico que algunas de ellas se desmarquen de esta ley por no estar todavía redactada y no incumbirles. También podríamos argüir que cualquier cineasta debería estar interesado por la misma. En cualquier caso los resultados denotan una cierta laxitud burocrática. Veinte entrevistados afirman haberla leído.

81.-	¿La considera una ley adecuada desde el punto de vista lingüístico?
	<input type="radio"/> Sí
	<input type="radio"/> No

¿La considera una ley adecuada desde el punto de vista lingüístico?



Existe cierto equilibrio en los datos resultantes con respecto al contenido de la ley. Lo que no deja de ser anecdótico es que hemos cosechado 27 respuestas en esta pregunta cuando solo 20 cineastas leyeron su contenido.

82.-	Si desea añadir algún comentario final, adelante:
------	---

3.- Recopilación general de los resultados

Durante nuestra investigación y más concretamente durante el proceso de búsqueda de las coordenadas para contactar a las personas creativas de las películas, nos apercibimos de los estragos causados por la crisis económica que empezó en el año 2008. Los consiguientes recortes en la financiación pública del sector cultural fueron la puntilla que terminó por ahogar a la industria cinematográfica. Un número importante de productoras implicadas en nuestro estudio han desaparecido, y otro tanto de profesionales del ámbito fílmico han tenido que reconducir sus carreras para escapar de la crisis galopante en el que quedó sumida la producción de largometrajes. Otro de los datos que pone de manifiesto la fragilidad del sistema es la faceta multitarea de los creativos. Asumir las responsabilidades de la escritura, la dirección y la producción merman las capacidades de cada una de dichas figuras, especialmente cuando se

ejecutan tareas de producción. Esta anomalía demuestra la semiprofesionalidad de la industria, que muchas veces termina por trasladarse a la calidad de la película, no por falta de talento, sino de recursos y tiempo. Dinero, en definitiva. Hecho este primer apunte introductorio sobre el contexto del sector audiovisual implicado en el estudio, queremos remarcar el abanico transgeneracional de los creativos de nuestra encuesta. Si bien la edad media es de 40 años, se constata una implicación transgeneracional en la producción bilingüe deducida por la participación de menores de 25 años hasta los 85. Lo que demuestra que se trata de una temática de actualidad que atraviesa a la sociedad indistintamente de la generación. Como ya hemos apuntado en el análisis pormenorizado de cada cuestión, las franjas de edades con mayor índice de población activa, desde el punto de vista laboral, son más consecuentes.

4.- Análisis de la parte sociolingüística y cinematográfica

La elección del período 2006-2018 se escogió para dotar al estudio de la máxima contemporaneidad posible. Hablamos, claro, del contexto que envolvía a cada una de las películas, es decir, en qué situación se crearon. Pero es importante destacar que la mayoría de ellas (68 de 90) circunscriben su relato en el mismo período de tiempo que el de su creación. Además las proyecciones de las películas en salas comerciales también se sitúan durante esa franja temporal, con lo que las diferencias diacrónicas de la lengua no serán significativas en un período de 12 años. En este sentido, podemos afirmar que los tres presentes: el de la trama, el del rodaje y el de la proyección son prácticamente sincrónicos. A excepción de los pocos largometrajes de época.

En cuanto a las personas creativas de las películas, las calificamos de bilingües, pioneras y optimistas. Pioneras por producir sus primeras películas con la particularidad de la cohabitación lingüística y optimistas, por estar plenamente convencidas de que el bilingüismo que emana de ellas continuará siendo con el tiempo, el mismo. No quedará obsoleto. Además, cabe volver a remarcar la transversalidad generacional que queda demostrada en el conglomerado de personas creativas en todas las franjas de edad propuestas. Esta casuística la podemos relacionar con la idea antropológica del continuismo, ya que la identidad cultural no se fractura pero evoluciona en función de la generación

Los propios cineastas confirman con sus respuestas que el bilingüismo de sus personajes sirve para forjar su identidad apoyándose en factores externos para otorgarles un idelecto preciso, principalmente mediante su lugar de residencia, su clase social y su profesión. Cada personaje modula con la lengua su variedad individual del habla, su idiolecto y que servirá al espectador para entretejer en su imaginario las interacciones de cada personaje en el contexto social de la comunidad en la que se desenvuelven.

Cada individuo con su habla particular se integra en un colectivo en el que la lengua es el principal factor de identidad cultural. En sociedades en las que conviven dos lenguas, el bilingüismo y el biculturalismo son indisociables. Pero el individuo bilingüe sí que puede disociar ambas lenguas y ambas culturas. Por lo que el triángulo de ipseidad, alteridad y del efecto *Unheimliche* toman un cariz particular. La idea de sí mismo como un ser bilingüe, darse cuenta de su identidad a partir de la otro diferente y sentir atracción y rechazo se embarullan en una sociedad en tensión debido a los conceptos de identidad cultural y lealtad nacional. En este sentido los creativos consideran que el bilingüismo es un rasgo distintivo que fomenta la multiculturalidad y, a través de ese contacto, también destacan la fraternidad, la empatía y la alteridad que pretender transmitir en sus películas. Proponen una actitud que evite el encerrarse en sí mismos como colectivo, sino más bien abriéndose al contacto entre lenguas (*Force d'intercourse*).

Con sus respuestas se deduce que los contactos lingüísticos tienen sentido común en territorios en los que ambas lenguas comparten cooficialidad, por la lógica del principio de territorialidad y no de personalidad. Ya hemos visto que la trama del 72 % de las películas usa el catalán en territorios en el que es usual reforzando así el imaginario lingüístico antropológico. En cuanto a los imaginarios de creencia e institucionalización, las escenas cinematográficas con contacto lingüístico se concentran en situaciones del ámbito privado de los personajes: su círculo de amistades, su familia, el trabajo. El bilingüismo en el área pública es menor. Si se institucionaliza, como por ejemplo en los medios de comunicación, se equilibra, ambas lenguas aparecen sin predominancias.

La fase creativa del guion tiene su importancia y demuestra como las expectativas mentales de los cineastas empiezan a tomar forma, mayoritariamente, antes

y durante la escritura. Sin embargo, también queda demostrado lo fácil que es implementar el bilingüismo indistintamente de la fase creativa en la que se encuentre. Aunque son situaciones menos habituales, durante la fase de montaje puede modificarse un diálogo, una lengua. Que la película se base en un guion de creación exclusiva pone de manifiesto el espíritu de libertad creadora que permite la coexistencia lingüística. También es destacable la unanimidad del equipo creativo a la hora de incluir el contacto entre lenguas en la historia, y que esta cohabitación se traslade manera natural al equipo humano de la producción durante las distintas etapas creativas. En cuanto a las razones por las que se incluye la coexistencia lingüística, la mayoría aboga por circunstancias sociolingüísticas ligadas a la realidad social y coherencia narrativa, que se vinculan con la creación de los personajes y las situaciones de la trama sin necesidad de adaptarlas al medio cinematográfico, ni exagerarlo, ya que se dan en la vida real. No en vano, con una media de 9 sobre 10, consideran el espíritu bilingüe de la película adecuado a la realidad, y como tal transmite una actitud documentalizante como objeto creado dentro de una sociedad concreta.

Se trata de películas bilingües, más o menos equilibradas lingüísticamente, en las que los creativos se autodefinen como sus narradores. Los encuestados consideran que la lengua utilizada por un personaje influye en la manera que será percibido, siendo el bilingüismo portador de un beneficio añadido mediante diferentes valores entre los que cabría destacar la multiculturalidad, la empatía o el contraste. Estas particularidades no lo alejan de la universalidad del cine ni del espectador ideal que podría ser cualquiera independientemente de su lengua materna.

Son pocos los personajes que se muestran como bilingües en las películas, apenas 2 de media por cada obra, lo que no impide que en el 75 % de los largometrajes ambas lenguas cohabiten de manera simultánea o alterna, o con conversaciones de bilingüismo pasivo. Las mezclas son los cambios de código más usuales que se manifiestan en situaciones comunicativas de la vida costumbrista de los personajes, principalmente con amistades, familiares o en contexto laboral. Es decir cuando el emisor y el receptor se conocen.

5.- Análisis de la parte de la política cultural

La influencia del cine en la sociedad de masas es evidente gracias a su factor de credibilidad ligado a la impresión de realidad y así confirman dicha teoría las respuestas en la encuesta. Los creativos subrayan que la tematización del medio se centra en sobre qué hay que pensar más que en el cómo. De esta manera el bilingüismo se introduce subconscientemente en la trama de las películas y acaba por tematizarse de modo secundario. La industria cinematográfica europea está íntimamente ligada con la administración pública, situada en el polo opuesto del liberalismo estadounidense que evoluciona de manera prácticamente autónoma. En España, al abanico de posibilidades de financiación del sector público se le añaden diferentes y singulares opciones para recaudar fondos en pos de la producción. Los datos de nuestra encuesta corroboran este perfil con $\frac{3}{4}$ partes de las películas apoyadas económicamente por las diferentes administraciones estatales, en las que la cohabitación lingüística ha influido en su propia financiación. La unanimidad para incluir la cohabitación lingüística en el seno de los equipos de producción es más que destacable. A pesar de los trámites burocráticos para establecer la nacionalidad de una película, los creativos consideran que la lengua es el factor más decisivo para etiquetarla con una nacionalidad particular; también consideran que será el aspecto más importante que determinará en el público el origen (nacionalidad) de la producción. Según los resultados de nuestro cuestionario podemos afirmar que existe una relación causa-efecto en los creativos a la hora de autocensurarse en lo que se refiere a la cohabitación lingüística. Sabedores de las exigencias del sistema de subvenciones, las reticencias para incluir la cohabitación lingüística existen e influyen en el devenir del proyecto. No podemos obviar las referencias directas que hacen algunas personas encuestadas a los imperativos y presiones de la industria por la inclusión o exclusión de una lengua. A pesar de esta disfunción del sistema, la responsabilidad de la existencia de películas bilingües no recae, según las personas encuestadas, en la administración pública y en su política lingüística y cultural. Responsabilizan en su mayoría a las distribuidoras y a los programadores que son, a fin de cuentas, los que propondrán las proyecciones, las cuotas, los horarios y las salas.

Para que la versión original no sea un obstáculo sino más bien un acicate en el momento de la proyección en una sala de cine, los resultados concluyen que la versión original con subtítulos es la mejor opción para que la experiencia fílmica sea óptima, en detrimento del doblaje. En la edición de DVD, en la que la administración pública no se

implica en forma de subvención, la opción también más propuesta es la de la versión original con subtítulos en la parte en catalán. En cuanto a la difusión televisiva, se ha llevado a cabo en su mayoría en los territorios de cooficialidad lingüística, aunque en menor medida también se haya emitido en el resto del país y Europa. Es por ello que el formato con subtítulos y doblada sea bastante equilibrado. En la actualidad, gracias a las múltiples opciones de internet, poder ver la película es posible a partir de diferentes opciones gratuitas o de pago.

La Llei del Cinema del año 2010 es prácticamente desconocida por los encuestados y, si lo es, no termina de parecer adecuada para afrontar las producciones en las que se opta por la cohabitación del catalán y del español.

El análisis aquí expuesto se ha basado en un modelo de respuesta cerrado sin posibilidad de réplica o matiz. Al final del cuestionario hemos dado la posibilidad a los participantes de expresarse libremente sobre las sensaciones y reacciones del propio sondeo y su contenido. Para empezar se señala a menudo la fidelidad a la historia que se desea explicar sin olvidar las leyes del mercado, el siguiente comentario refleja ambas ideas:

La razón principal para usar una o varias lenguas debería ser la que reflejara de manera más eficiente y fidedigna la historia que se quiere explicar. Y cuando es indiferente el idioma para explicarla, se suele utilizar la que tiene mayor potencial de penetración en el mercado.

En este caso la lengua española tiene más posibilidades debido al mayor número de hablantes y a su reconocimiento en instituciones internacionales como la Unión Europea. Existe pues un desequilibrio injustificable desde una panorámica meramente artística. Esta idea de mayor potencial de penetración en el sector se ve corroborada con otros comentarios en los que se culpabiliza en parte a la distribución como ya hemos visto en el sondeo. Destacaremos dos, el primero

Amb tot, m'agradaria dir que un film pot ser bilingüe com és el cas de X per reflectir una realitat històrica o social, però hi ha també una tercera opció que considero "perversa" i que malauradament es produeix en la actualitat. Aquesta opció és produeix quan es possible aconseguir finançament a

*Catalunya i la llengua tot i ser important es minimitza i s'esvaeix en un seguit de factors. La distribució i difusió d'un film íntegrament en català es molt complicada i al final no queda més remei que doblar i això es anòmal ja que a la resta d'Espanya no tindrien problemes per veure subtitulada un pel·lícula iraniana o finlandesa.*³⁴⁷

En este caso se insinúa la posible existencia de prejuicios para ver películas en versión original en catalán en España, sin precisar cuales son. Otro comentario va en la misma línea sin tampoco precisar las causas de este fenómeno:

*El cinema parlat en català té difícil sortida de distribució a la resta de l'Estat i a televisió d'àmbit estatal i autonòmic fora de Catalunya. No té cap dificultat en exhibir-se a festivals internacionals, circuits culturals i distribució tradicional a l'estranger.*³⁴⁸

Terminamos con el comentario de otro cineasta que se autoproclama fuera del sistema, y también pone de manifiesto desde su perspectiva las imposiciones (algunas invisibles) de la industria cinematográfica y como el bilingüismo también puede crearse en la fase de rodaje:

X es una pel·lícula/procés una mica outsider. No encaixa amb moltes preguntes perquè es va fer fora del sistema de finançament / producció / distribució habitual i per tant no va estar condicionada ni tensionada de cap manera pels diferents interessos. El casting va buscar actors voluntaris que vulguessin participar de l'experiment, es van trobar dos actors catalans i catalanoparlants, un madrileny i una italiana afincats a Barcelona. com que el plantejament del procés es basaba en la improvisació no es van donar en cap moment indicacions de en quin moment parlar. Els actors la lliuren lliurement en funció d'allò que els hi resultava més comode a cada moment. El resultat lingüístic de la pel·lícula respon en aquesta naturalitat i per tant la

³⁴⁷ A pesar de todo, me gustaría decir que una película puede ser bilingüe como el caso de X para reflejar una realidad histórica o social, pero también hay una tercera opción que considero "perversa" y que desgraciadamente se produce en la actualidad. Esta opción se produce cuando es posible conseguir financiación en Cataluña y la lengua aun siendo importante se minimiza i se diluye en una consecución de factores. La distribución y la difusión de una película íntegramente en catalán es muy complicada y al final no queda más remedio que doblar y eso es anómalo ya que en el resto de España no tendrían problemas para ver subtitulada una película iraní o finlandesa.

³⁴⁸ El cine hablado en catalán tiene difícil salida de distribución en el resto del Estado i en la televisión de ámbito estatal y autonómico fuera de Catalunya. No tiene ninguna dificultad en exhibirse en festivales internacionales, circuitos culturales y distribución tradicional en el extranjero.

*consirerem un fidel reflexe del que succeeix quan les situacions que es donen a pel·licula tenen lloc a la vida real.*³⁴⁹

6.- Perfil medio de una producción bilingüe a partir del resultado del sondeo

Aunque resulta imposible establecer una media precisa sobre los resultados del sondeo, nos parece de utilidad intentar crear un perfil tipo a partir de algunas de las respuestas. Si nos centramos en el perfil creativo, se trata de una persona bilingüe de 40 años y que crea su primera película bilingüe mediante un guion de creación exclusiva para el proyecto. El bilingüismo de la producción se incorpora por razones sociolingüísticas y por unanimidad del equipo creativo. Se incluyen ambas lenguas por necesidad de la trama ya que se le considera un factor decisivo. El bilingüismo está presente durante el rodaje y en el relato se desarrolla en territorios de cooficialidad lingüística en el siglo XXI. El bilingüismo en el título es un factor que no se ha forzado, pero sí que se ha tenido en cuenta el dominio de las dos lenguas en las actrices y actores del reparto, ya que los encuestados consideran que la lengua construye la identidad del personaje y que se usa para insinuar su lugar de residencia. El bilingüismo en sí mismo es considerado como un valor artístico añadido, sin necesidad de exagerarlo. Es real, de actualidad y que seguirá siendo vigente, y que influye en la concepción del espectador.

En el apartado más puramente cinematográfico consideran a un espectador ideal como a cualquier persona indistintamente de su lengua materna, y que es en la conciencia del espectador donde se encuentra la realidad del cine. Señalan al director como el narrador de la historia y se decantan por la ventana como metáfora de la pantalla cinematográfica. Son partidarios de la actitud documentalizante de su película sin necesidad de usar técnicas para enfatizar el uso de una lengua. Incluyen la alternancia de lenguas en escenas de la película en más de dos personajes por película.

³⁴⁹ *X es una película / proceso un poco outsider. No encaja con muchas preguntas porque se hizo fuera del sistema de financiación / producción / distribución habitual y po tanto no fue condicionada ni tensionada de ninguna manera por los diferentes intereses. El casting buscó actores voluntarios que quisiesen participar en el experimento, se encontraron dos actores catalanes y catalanohablantes, uno madrileño y una italiana afincados en Barcelona, como el planteamiento del proceso se basaba en la improvisación no se dieron indicaciones en ningún momento sobre qué lengua utilizar. Los actores escogían libremente en función de lo que les resultaba más cómodo en cada momento. El resultado lingüístico de la película responde a esa naturalidad y por tanto la consideramos un fiel reflejo de lo que sucede cuando las situaciones que se dan en una película tienen lugar en la vida real.*

Las mezclas de código son habituales y se producen principalmente entre familiares y amigos. Los dispositivos de radio y televisión emiten en catalán.

Con respecto a la política cultural, la producción recibió subvenciones públicas. Los encuestados indican que la cohabitación lingüística sí influye en la financiación, pero que en su caso no se hizo adrede. Creen que el público atribuye una nacionalidad por la lengua usada y consideran que lo adecuado para establecer la nacionalidad de la película sería otorgar la de la productora. Apuntan que la financiación pública influye en la toma de decisiones creativas, entre ellas, la inclusión de la lengua. La autocensura por razones multilingüistas está al orden del día, y señalan a las distribuidoras como el eslabón que más dificultades pone a la creación de películas bilingües, a pesar de que dicen que no existe la censura corporativa pero sí intervencionismo de la política cultural. Sí se editó un DVD sin financiación pública con Versión original subtitulada en las intervenciones en catalán. Consideran que es como deben proyectarse las películas bilingües. La película se emitió en los territorios catalanoparlantes con versión subtitulada y, actualmente, se puede ver en plataformas audiovisuales de pago. No han leído la 'Llei del Cinema'.

CONCLUSIONES Y DEBATE

I.- Conclusión general de la investigación y sus resultados

El propósito inicial de esta tesis era, a partir de los resultados de un sondeo y del análisis de películas, explorar los motivos por los cuales los cineastas se decantaban por la cohabitación lingüística del catalán y el español en sus largometrajes de ficción. Nos preguntábamos qué tipo de influencias tenían la capacidad de estimular la inclusión del plurilingüismo durante las diferentes etapas creativas de la película. En otras palabras, se trataba de estudiar si esas razones tenían un componente sociolingüístico, cinematográfico y/o de política cultural. A raíz de esta problemática nos cuestionábamos también sobre si la realidad lingüística se veía reflejada en las producciones cinematográficas actuales. Para ello hemos tenido que generar y estructurar un cuerpo teórico transversal que abarcase los dominios de nuestra investigación. Un corpus que surge después de cerciorarnos de la ausencia de trabajos directamente ligados al bilingüismo catalán-español en la cinematografía contemporánea. Después de sumergirnos en la base de la sociolingüística general asimilando ideas como los imaginarios colectivos, la identidad cultural o el idiolecto, nos hemos adentrado en el campo del multilingüismo a través del bilingüismo para aplicar los conceptos teóricos a nuestro trabajo. También adoptando las nociones subyacentes del contacto entre lenguas como las negociaciones y cambios de código o *code switching*. Paralelamente hemos hecho lo propio con la teoría cinematográfica, abrazando ideas aplicables a la particularidad de nuestra investigación como la impresión de realidad, la tematización de los medios de comunicación o la actitud documentalizante de una película. Una vez entroncados ambos campos teóricos, había que contextualizar el estudio dentro de la gestión de la industria cinematográfica por parte de la Administración Pública a través de la financiación de la película, su recorrido comercial o trámites como el de otorgar la nacionalidad a la obra. Esta retrospectiva teórica nos ha permitido establecer vínculos entre los tres ámbitos y nuestro tema de estudio y, pese a no disponer de referentes directos, establecer una pauta para averiguar qué datos tendremos que extraer para poder responder a nuestras hipótesis iniciales. El método de trabajo parecía claro y aparentaba ser fácil: buscar los largometrajes de ficción con cohabitación lingüística catalán-español producidos entre

2006 y 2018, visionar los máximos posibles y contactar con sus guionistas, productores y directores para que respondieran a nuestro sondeo. Los diferentes tipos de catalogación de las lenguas de la versión original de otras tantas administraciones no nos han facilitado la tarea. Hemos tenido que recurrir a catálogos de iniciativa privada en línea para complementar los datos de todos los listados y crear, nosotros mismos, uno definitivo. El visionado completo de todas las películas del listado no ha podido completarse por la imposibilidad de tener acceso a todas ellas, por motivos ajenos a nuestra voluntad. Sin embargo, el tercio de películas que hemos podido ver nos han servido de modelo para encontrar patrones similares de cohabitación lingüística y así poder afinar y encajar la parte teórica al sondeo dirigido a cineastas. La creación del test en sí mismo no fue complicada debido a las facilidades de las diferentes plataformas que permiten este tipo de acciones. Nos apercebimos a posteriori que los formatos y modalidades de respuesta eran más importantes de lo que pensábamos para facilitar la tarea a los cineastas y para poder extraer resultados eficaces y claros. A pesar de ello, nuestra experiencia en estudios similares nos dio cierta soltura y confianza para abordar un experimento de tamaño magnitud. Pero el principal escollo lo encontramos en la puesta en marcha del propio test: encontrar los datos de los cineastas, verificarlos, contactar con ellos y que respondieran al sondeo en un tiempo prudencial. Fue necesario perseverar con el seguimiento para obtener unos porcentajes de respuesta óptimos para poder analizarlos. El análisis y la interpretación de resultados dependía del trabajo y la sensibilidad hechos durante los procesos previos aquí descritos, siempre perfectibles. Los resultados nos permitirían verificar nuestras hipótesis. Preguntar a un cineasta sobre la etapa de creación de una película unos años después, no nos garantiza que la respuesta se ciña a la realidad de aquel momento, ya sea por problemas de memoria, por recuerdos modificados con el tiempo, por olvido, por deseo, por entusiasmo, por decepción, etc. Existen en este tipo de sondeos unos márgenes de error que debemos asumir y asumimos. También debemos asumir la buena fe de los participantes y su sinceridad. Al tratarse de un sondeo hecho virtualmente nos ha sido imposible contar con la tecnología ideal para poder confirmar la identidad de cada participante, y que hayan sido ellos los que han respondido y que lo han hecho sin coacción. En fin, el eterno debate del voto telemático en cualquier contienda electoral, pero extrapolado a nuestro humilde sondeo virtual. Consideramos la validez de nuestros resultados a través de las propias respuestas y de la dedicación de los cineastas para responder a un test de más de veinte minutos y sobre un tema profundo que, prácticamente, solo ellos

conocen. Nuestra pretensión primera mediante el test era la de recabar directamente la información de los creativos para responder a nuestra problemática principal: los motivos de inclusión de la cohabitación lingüística en la película. A raíz del análisis de los resultados del sondeo, los datos sociolingüísticos relativos a la ficción se han compenetrado naturalmente con los del campo cinematográfico en pos de un mismo objetivo: la impresión de realidad, principalmente la realidad social catalana en el ámbito lingüístico. Para ello los cineastas se han valido de sus personajes y de sus interacciones para intentar plasmar un bilingüismo sin artificios que conocen y practican. Evidentemente el lugar geográfico en el que se desarrolla la trama marca la cohabitación del catalán y del español, es decir, los territorios en los que ambas lenguas son cooficiales. Otros factores usados para la confección del idiolecto de los personajes bilingües se concentran en la clase social y su lugar de residencia, y en su profesión o formación. Este bilingüismo, presentado como un valor añadido de la obra, se entiende como portador de valores como la multiculturalidad y la empatía. Los cineastas justifican que la impresión de realidad lingüística en sus películas es el motivo principal de la inclusión de la cohabitación de ambas lenguas. Las razones financieras también han demostrado su poder de influencia según los resultados del sondeo. No pretendemos juzgar la existencia de la política lingüística, sin duda necesaria en el mundo actual pero su influencia en el mundo creativo puede dotar de artificialidad al proceso de escritura y de producción de una película. De las respuestas recogidas se deduce que el sistema de subvenciones por inclusión lingüística es conocido y, como tal, puede influenciar pero que no ha sido el caso de la mayoría. Aunque por el mero hecho de saber que existe este ascendente, ¿la libertad creativa no queda ya condicionada? Si focalizamos más de cerca y partimos de la escritura del guion, del rodaje y del montaje como las tres etapas principales de la elaboración de una película, podemos asumir que en cada una de ellas se puede modificar el bilingüismo. En la fase de concepción del guion se puede optar por la reescritura del mismo; durante el rodaje las aportaciones del equipo enriquecen el texto a medida que se naturalizan las tomas y las propuestas pueden proponer cambios de lengua en las réplicas de los personajes que a menudo radican de las improvisaciones de actrices y actores; en el montaje siempre se puede superponer una línea de diálogo grabada a posteriori si el acabado final de una escena lo precisa. En este último caso puede darse la situación venga dada por una necesidad dramática o cómica, por un problema técnico de una réplica de mala calidad sonora o, por la necesidad de equilibrar los porcentajes lingüísticos de ambas lenguas por motivos de subvenciones, aunque son

raros los casos. En la etapa de escritura hemos visto que la principal influencia podría ser si se trata de una adaptación literaria o de una historia real. Aunque estas dos opciones no son herméticas y permiten licencias creativas que propongan una cohabitación congruente. También podemos concluir que en nuestro estudio, en más del 70 % de los casos, el bilingüismo ya era un factor asumido por unanimidad del equipo creativo al término de la escritura del guion. Por lo que la etapa de concepción literaria de la película es la que asume, en su mayoría, la inclusión de la cohabitación. En la fase primera de preproducción de la película, esta cohabitación tiene una influencia asumida por los equipos creativos a la hora de sopesar un elenco de actores que domine las dos lenguas por igual. En la fase de montaje y postproducción las influencias son prácticamente nulas, con alguna excepción que ya hemos destacado pero que nos gustaría recordar de nuevo. No por anecdótica no deja de ser ejemplarizante:

Cuando se gravó la agotadora voz de fondo había una inflexible funcionaria midiendo el tanto por ciento de catalán de la película para darle, o no, la nacionalidad. Por ejemplo, obligó a cambiar la palabra catalana tebeo por la inglesa comic.

Nos preguntábamos también si la industria cinematográfica y su dependencia de las subvenciones podrían tener su influencia y sumarse así a las exigencias lingüísticas de la propia Administración Pública. Es evidente que si hay financiación hay influencia, pero la fase creativa se mueve como un espectro en diferentes dimensiones en cualquiera de las cuales puede ser influenciado a la hora de la inclusión multilingüe. Para empezar diremos que el 76 % de las producciones de nuestra investigación obtuvo ayudas públicas. Dentro de ese porcentaje 39 películas simultáneamente obtuvieron subvenciones del Ministerio de Cultura y del Departament de Cultura lo que pone de manifiesto la compatibilidad financiera de las películas bilingües. Los creativos son conocedores de la economía del sector y juegan con las bazas que les ofrece, pero a pesar de estas posibilidades tienen su opinión sobre dicho funcionamiento, por lo que 3 de cada 4 dicen que este sistema de ayudas influye en el proceso creativo de alguna manera y que la autocensura creativa multilingüista planea en cada hoja en blanco. Es una especie de intervencionismo no escrito por parte del sistema. En cuanto a la industria privada propiamente dicha, se apela a la no existencia de una censura corporativa como tal, pero se señala en un 69 % a las empresas distribuidoras y programadoras como las

principales responsables de la existencia, o no, de películas bilingües. No es difícil averiguar el por qué. El sector privado se rige por los beneficios y si el cine con lenguas cooficiales no da rendimiento, no hay nada más que añadir. Esto nos hace pensar que si una película promueve la tematización de la sociedad según sus contenidos y continentes, o sea las lenguas usadas, el multilingüismo, el bilingüismo a fin de cuentas, pierde visibilidad o lo que es lo mismo se acalla, ¿se censura? Como ya hemos evocado en el apartado de autocensura al citar a Metz, se corre el riesgo de la superposición de las tres censuras afectando a la difusión, la producción y la invención (estatal, institucional e individual). Un riesgo que no nos parece lo suficientemente calibrado por el mismo sector. La política de subvenciones no está hecha para la creación propia de películas bilingües, la elección de realizar una película con contacto lingüístico conlleva una gestión suplementaria en la fase creativa y de producción. La propia industria cinematográfica, principalmente programadores y distribuidores, dificulta la difusión de este tipo de cintas. Finalmente los propios creativos deben gestionar estos contrapesos añadidos a su trabajo limitando su libertad creativa total, ya sea por una subvención, un casting limitado, la nacionalidad de una película, las posibilidades de doblaje y subtitulación, los horarios y salas de difusión. Estas conclusiones emanan del análisis de los resultados de nuestro sondeo. Un experimento (como investigación y como prueba) que nos atrevemos a calificar de pionero al no haber hallado estudios similares. Lo podemos circunscribir entre la sociolingüística de ficción y las versiones originales cinematográficas. Un trabajo experimental que aúna la transversalidad de diferentes campos científicos con el empirismo del sondeo. Posiblemente las imperfecciones de nuestro trabajo sean tan valiosas como los aciertos para posibles estudios futuros sobre la cohabitación lingüística en el séptimo arte. Sin duda que un estudio más pormenorizado de las modalidades de atribuciones de subvenciones hubiese podido ser más reveladora. También pretendíamos inicialmente encontrar relaciones directas entre el contexto político catalán de 2006 a 2018 con la creación cinematográfica bilingüe, pero con el tiempo nos apercebimos que se trataba de un trabajo añadido demasiado arduo y para el que no disponíamos de la profundidad de conocimiento necesaria. Otra manera de abordar el estudio podría haber sido el de centrarnos en una sola película y profundizar más en los cambios de código en cada escena, los personajes principales, los contextos públicos y privados, para así poder deducir y teorizar más concretamente los modelos de cohabitación lingüística. Quizás en próximos trabajos, partiendo de la visión panorámica de éste, sea más abordable, para nosotros o para quien se preste. A

modo de ejemplo, durante el proceso de creación de esta tesis han aparecido en la cartelera tres películas multilingües que han llamado nuestra atención y que podrían ser objeto de estudio pormenorizado en cuanto a la cohabitación lingüística. Nos referimos a la película francesa de animación *Josep*³⁵⁰ de Aurel, en la que el bilingüismo catalán-español del protagonista se ve inmerso en un contexto lingüístico francés, en el que el contacto entre lenguas forma parte de la quintaesencia de la propia trama. La segunda película es *Alcarràs*³⁵¹ de Carla Simón, ganadora del Oso de Oro de la Berlinale 2022, en la que el catalán es la lengua de la versión original y el español cohabita con ella en situaciones muy particulares: escenas lúdicas infantiles, canciones, películas en la televisión, intercambios con los temporeros africanos. La tercera es *Las leyes de la frontera*,³⁵² en la que un joven bilingüe se une a una banda de atracadores de la Girona de 1978 y para acercarse a sus víctimas de modo más familiar les habla en catalán. Nuestro estudio podría ser un punto de partida para otros más focalizados en una sola película, en comparativas de más de una obra, de un mismo director, etc. Creemos que una de las principales contribuciones radica en la ductilidad del estudio y la fácil adaptación para otros proyectos. También podemos destacar, o denunciar, la rigidez burocrática de la Administración Pública en la catalogación de las películas a partir de la versión original y la disposición de subvenciones y ayudas por criterios lingüísticos. Al menos que existiese un modelo universal para catalogar las lenguas de las versiones originales. Ante un futuro audiovisual multilingüe e interactivo en auge, la cohabitación lingüística debería acogerse como un valor añadido y fomentar su creación sin corsés administrativos, ni políticos, mediante un flujo natural que permitiese la impresión de realidad con los mínimos obstáculos. El bilingüismo, por ejemplo, formaría parte de la mediatización de los medios de comunicación, entraría en la agenda de los temas de actualidad, se debatiría, se normalizaría y, posiblemente, se comprendería y se empatizaría más con un tema que lo necesita. Es de esta empatía de la que nace parte de este estudio. La elección de la palabra cohabitación para el título no es gratuita. Proviene del espíritu fraterno y pacificador en el que se desenvuelven los contactos entre lenguas.

³⁵⁰ *Josep*, Aurel, 2020, Les Films d'Ici / Les Films d'Ici Méditerranée, France 3 Cinéma, Lunanime, Tchack.

³⁵¹ *Alcarràs*, Carla Simón. 2022, Avalon P.C., Elastica Films, Vilaüt Films, Kino Produzioni, Movistar Plus+, RTVE, TV3.

³⁵² *Las leyes de la frontera*, Daniel Monzón, 2021, La Terraza Films, Ikiru Films, Atresmedia Cine, Las Leyes de la Frontera AIE.

Como dice Irene Vallejo en su ensayo *El infinito en un Junco*³⁵³:

Necesitamos conocer culturas alejadas y diferentes, porque en ellas contemplaremos reflejadas la nuestra. Porque solo entenderemos nuestra identidad si la contrastamos con otras identidades. Es el otro quien me cuenta mi historia, el que me dice quién soy yo.

II.- Conclusión global y debate

Los efectos de las diferentes normativas y legislaciones en detrimento de la lengua catalana a lo largo de los últimos tres siglos no han sido letales pero sí perniciosos. El catalán continúa siendo una lengua de uso corriente gracias a sus hablantes pero pierde vigor en el presente por los numerosos factores que la desestabilizan. Entre ellos la indiscutible influencia social del sector audiovisual. La mayoría de seres humanos de este planeta interactúan con una pantalla desde el preciso momento en el que empieza su jornada y la información continúa moldeando su imaginario, sus pensamientos y, a fin de cuentas, su manera de pensar. Esta manera de pensar se vehicula a través de una lengua. O quizás, de más de una. A veces el propio usuario puede escoger esa lengua, otras no. Esta disyuntiva generalmente no está debidamente equilibrada y el regulador de este equilibrio es el Estado que gobierna a un país soberano. Cuando el cine sonoro se convirtió en un acontecimiento de masas popular, España estaba inmersa en una dictadura que aprovechó ese filón para forjar una ideología a su conveniencia. Solo había una lengua en ese plan y al llegar el fin de la dictadura y la transición hacia la democracia la inercia del mundo audiovisual en favor de la lengua española perdura hasta nuestros días.

Hoy no está prohibido producir películas en lengua catalana. La Generalitat de Catalunya se esfuerza para que ir a ver una película en catalán no sea una excepción, pero lo es. El cine en catalán no está socialmente aceptado como otras manifestaciones culturales y artísticas más constantes y persistentes desde los tiempos de la democracia. El cine precisa de un margen de maniobra más consecuente y de inversiones más

³⁵³ VALLEJO, Irene, *El infinito en un junco*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2022, p. 162.

cuantiosas que la televisión, la radio o el teatro. Durante este lapsus temporal el espectador bilingüe con lengua materna catalana aceptó progresivamente la presencia del catalán en la cultura excepto en el cine. Las décadas de cine en español de la dictadura habían calado hondo en el imaginario colectivo y el catalán continúa siendo hoy una lengua no aceptada en cinematografía. Esta es la primera causa y la más difícil de modificar por su enquistamiento en la sociedad de varias generaciones. Las productoras y las distribuidoras de la industria estatal no son ajenas a esta circunstancia y los riesgos que toman con proyectos en versión original catalana son puntuales. Esta situación negativa es también extrapolable a los largometrajes que proponen cohabitación lingüística ya que la mayoría de películas bilingües tienen un porcentaje superior de lengua catalana que española. Generalmente, una película en catalán tiene poca salida comercial en el resto del Estado español por lo que a menudo se opta por el doblaje.

Esta primera consecuencia en la producción cinematográfica causada por la fuerza centrípeta histórica del español arrastra otras derivadas como las subvenciones de las políticas lingüísticas. La extrema burocracia para conseguir ayudas en función de la lengua de la versión original termina por convertirse en influencia durante la creación artística. El intrusismo regulador del Estado y de los demás organismos públicos no facilitan el control y la supervisión de las películas bilingües. En primer lugar debido a una catalogación deficiente de las películas en función de la versión original y de las lenguas utilizadas, que varía de una administración a otra o que se muestra limitada con la agilidad de las propuestas del sector privado. En segundo lugar por la normativa utilizada para otorgar la nacionalidad de una película que ignora la lengua de la versión original en detrimento de otros factores administrativos, a pesar de ser la marca más distintiva de la que se vale el espectador para determinar el origen de la película. La superposición de las tres censuras planteada por Metz pende como una espada de Damocles en las cabezas de los artistas: las productoras y distribuidoras reticentes a las películas en catalán, las subvenciones condicionadas por la lengua y la propia autocensura del creador.

Estos obstáculos provocan efectos directos en la producción de películas en las que cohabitan el catalán y el español como el de la mediatización. Que el bilingüismo social forme parte de la esencia de una película de ficción sirve para darle visibilidad y

que el contacto del catalán y del español se normalice, como realidad social que es. Toda película estrenada pasa a formar parte del catálogo de una identidad cultural por lo que con el paso del tiempo se convertirá en un documental que albergará información sobre las maneras de vivir y de producir cine en Cataluña.

Cualquier producción cinematográfica actual que sitúe su trama en un territorio de cooficialidad lingüística catalana debería plantearse el incluir el fenómeno bilingüe, simplemente por el mero hecho de ser consecuente con la realidad territorial. Los cineastas consultados se basan en esta impresión de realidad para sus creaciones. Su experiencia profesional y sus vivencias plurilingües les permiten plasmar ideolectos precisos en sus personajes, y situaciones de cambios de código en sus escenas. Además son conocedores del factor bicultural de sus películas en las que no solo cohabitan las dos lenguas, sino que también lo hacen las dos culturas. Esta, digamos, bicefalia cultural es de doble filo, y no por albergar dos culturas, sino por dirigirse a dos espectadores distintos: el bilingüe y el monolingüe.

Cada espectador disfruta de la experiencia fílmica de manera única. Los miles de matices de una secuencia se filtran diferentemente en cada ser humano. Cuando se trata de ser bilingüe, serlo o no serlo es una cuestión que tiene repercusión, y no solo por comprender ambas lenguas sino por tener la posibilidad de comprender mejor ambas identidades. El triángulo ipseidad-alteridad-*Unheimlich* difiere de un individuo bilingüe con el catalán como lengua materna. La identificación de sí mismo a través de las experiencias vividas en ambas culturas le facilita el reconocimiento del otro, y la atracción y rechazo por lo desconocido se mitiga, se serena. No es mejor ni peor, es diferente. La biculturalidad y el bilingüismo son portadores de esta particularidad. El monolingüismo también dispone de la gestión individual de este triángulo haciéndolo desde una sola dimensión y seguro que con beneficios singulares.

La película *Alcarràs*³⁵⁴ ha batido récords de recaudación en 2022 en todo el estado español para una película rodada casi toda en catalán. Estas cifras demuestran que, sin prejuicios, la lengua deja de ser un obstáculo gracias al lenguaje

³⁵⁴ *Alcarràs*, Carla Simón. 2022, Avalon P.C., Elastica Films, Vilaüt Films, Kino Produzioni, Movistar Plus+, RTVE, TV3.

cinematográfico de calidad, y que éste puede ser rentable más allá de las fronteras mentales que lo quieren encasillar como un producto de consumo local.

BIBLIOGRAFÍA

I.- Obras de referencia / Corpus principal

1.- Sociolingüística general

BARTHES, Roland, *Elementos de Semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

BATJIN, Mijail, *¿Qué es el lenguaje ?*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1993.

BATJIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.

BLANCHET, Philippe, *Sociolinguistique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

BLAS ARROYO, José Luis, *Gramáticas en contacto*, Muenchen, Lincom Europea, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU, Pierre, *L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU, Pierre, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.

BOYER, Henri, *Elements de sociolinguistique*, Paris, Dunod, 1996.

BOYER, Henri, *Introduction à la sociolinguistique*, Malakoff, Dunod, 2017.

BULOT, Thierry, *Sociolinguistique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DE HOYOS, José Carlos et alii, *Langue et manipulation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de 2012.

- DOLLÉ, Marie, *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FISHMAN, Joshua, *Sociolinguistique*, Paris, Nathan, 1971.
- FISHMAN, Joshua, *Prefatory Remarks*, Hamburg, Language Reform, 1983.
- GOFFMAN, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Collection Les Editions de minuit, 1974.
- GUMPERZ, John, *Engager la conversation : introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.
- GUMPERZ, John, *Sociolinguistique interactionnelle: une approche interprétative*, Saint-Denis, Université de la Réunion, 1989.
- JAKOBSON, Roman, *Lingüística i poética i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62, 1989.
- JAUS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Editions Gallimard, 1978.
- LE BARS, Sylvie, *Le conflit linguistique aux États-Unis*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2001.
- MARCELLESI, Jean-Baptiste, *Sociolinguistique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MARTINET, André, *Le français sans fard*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- MOORE, Danièle, *Alternances des langues et constructions de savoirs*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1999.

PERENNEC, Marie-Hélène, *Langue et manipulation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

PUGIBET, Véronique, *Les langues modernes Dossier: Le cinéma en langues*, Paris, APLV, 2015.

PUJOL BERCHÉ, Mercè, *El llenguatge a la cruïlla de les disciplines, Homenatge al professor Christian Lagarde*, Collection Études, Perpignan, Presse Universitaires de Perpignan, 2020.

ROBINS, R.H., *Breve historia de la lingüística*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de Linguistique Générale*, Genève, Arbre d'Or, 2005.

STEINER, George, *Extraterritorialité*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

STEINER, George, *Langage et silence*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

STEINER, George, *Passions impunies*, Paris, Gallimard, 1997.

VIDAL ESCANDELL, M. (y otros), *El lenguaje humano*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2009.

WEINREICH, Uriel, *Langues in contact*, Mouton, The Hague, 1966.

1.1.- Bilingüismo / multilingüismo / plurilingüismo

ABDELILAH-BAUER, Barbara, *El desafío del bilingüismo*, Madrid, Ediciones Morata, 2007.

APPEL, René, *Bilingüismo y contacto de lenguas*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.

BALLIER, Nicolas, *Langues dominantes, Langues dominées*, Rouen, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

CASTELLOTTI, Véronique, *Alternances des langues et constructions de savoirs*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1999.

CHRISTINER, Markus, "*MULT AP- measuring multilingual aptitude*" at the 9. Vienna, ÖSDG Nachwuchstagung University of Vienna, 2017.

CORNELLÀ, Jordi, *El plurilingüisme en la literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2014.

EDWARDS, John, *Un món de llengües*, Barcelona, Aresta, 2010.

ESTEVA FABREGAT, Claudio, *Bilingüisme y biculturalismo*, Barcelona, Ediciones CEAC, 1978.

HOLTZER, Gisèle, *Voies vers le plurilinguisme*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004.

KROH, Alexandra, *L'aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.

LAGARDE, Christian, *Ecrire en situation bilingue*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2004.

LOPEZ GARCIA, Ángel, *La lengua común en la España plurilingüe*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2009.

MUYSKEN, Pieter, *Bilingüisme y contacto de lenguas*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.

ROSSICH, Albert, *El plurilingüisme en la literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2014.

VALLVERDÚ, Francesc, *Ensayos sobre bilingüismo*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1972.

VILLARD, Laurence, *Langues dominantes, Langues dominées*, Rouen, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

URIBE ECHEVARRÍA, Tomás, *La problemática del bilingüismo en el estado español*, Bilbao, La Editorial Vizcaína, 1980.

1.2.- Español

BOYER, Henri, *L'Espagne et ses langues*, Paris, L'Harmattan, 2002.

CASTILLO LLUCH, Mónica, *Las lenguas de España*, Madrid, Lingüística, Iberoamericana, 2006.

KABATEK, Johannes, *Las lenguas de España*, Madrid, Lingüística, Iberoamericana, 2006.

LAGARDE, Christian, *L'Espagne et ses langues*, Paris, L'Harmattan, 2002.

LAGARDE, Christian, *Le discours sur les « langues d'Espagne »*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009.

1.3.- Catalán

ARACIL, Lluís Vicent, *Sobre la situació minoritària, Dir la realitat*, Barcelona, Edicions Països Catalans, 1983.

BOIX, Emili, *Triar no és trair*, Barcelona, Edicions 62, 1993.

BOIX, Emili, *Els futurs del català*, Barcelona, UBe, 2009.

PUJOLAR, Joan, *De què vas, tio?*, Barcelona, Editorial Empúries, 1997.

VALLVERDÚ, Francesc, *Aproximació crítica a la sociolingüística catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1980.

1.4.- Artículos sobre sociolingüística

ARACIL, Lluís Vicent, *Un dilema valencià*, Cambridge / València, Identity Magazine, 1996, n° 24, pp. 17-29.

BLANCK, Guillermo, *¿Qué es el lenguaje? Batjin y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 217-244.

BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Ed. Seuil, 1966, p. 7-33.

BOISSIERE, Anne, *La reproductibilité technique chez Walter Benjamin*, Lille, Revue Déméter, Université de Lille-3, décembre 2003, p. 12.

DÍAZ-CINTAS, Jorge, *Multilingüismo, traducción audiovisual y estereotipos: el caso de Vicky Cristina Barcelona. Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea: Traducción, ideología y poder en la ficción audiovisual*, València, Universitat de València, 2015, 9, p. 135-161.

DE FINA, Anna, *Code-switching and the construction of ethnic identity in a community of practice*, Washington, Georgetown University, Language in Society 36, 2006, pp. 371-392.

GARÍ, Joan, *El bilingüisme segons Aracil*, Castelló de la Plana, Anuari de l'Agrupació Borrianenca de cultura, núm. 1, Universitat Jaume I, p.55-68, 1990.

FERGUSON, Charles Albert, *Diglossia*, Edinburgh, Word, XV, 1959.

FERNANDEZ PARRAT, Sonia, *Medios de comunicación y bilingüismo*, Huelva, Comunicar revista científica de Comunicación y Educación, n°19, 2002, p. 97-101.

HERREA, Ángela, *I Informe de convivència lingüística en Catalunya Marzo-Julio 2020*, Barcelona, Observatorio para la Convivencia Lingüística, Societat Civil Catalana, agosto 2020.

JACQUESSON, François, *Saussure et la linguistique des sociétés: "Esprit de clocher et force d'intercourse"*, Saussure et le Cours de linguistique générale cent ans après, Jerusalem, Ed. Ch. Rico & P. Krtchuk, 2018, pp.141-160.

JUNYENT, Carme, *Sàpiens Tot és Història*, Barcelona, octubre 2020, p. 18 -19.

KLOSS, Heinz, *Abstand languages and Ausbau languages*, *Anthropological Linguistics* 9, Bloomington, Indiana University, 1959-1985, pp. 29-41.

KNAUER, Gabriele, *El cambio de código como señal de contextualización pragmática y sociocultural en el cine bilingüe de Estados Unidos*, I Seminario Internacional de Hispanística 7-9 Septiembre 2006, Presov, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Presoviensis, 2008, 57-76 p.

KWANG-Hee, Kim, *En torno al bilingüismo en Cataluña: "El amante bilingüe" (1990)*, de Juan Marsé, New York, Revista Hispánica Moderna, Tomo 56, N.º 2, 2003.

MAYORAL ASENSIO, Roberto, *La traducción de referencias culturales*, Granada, Universidad de Granada, 1999.

ORIOL, P., *Medios de comunicación de masas y bilingüismo*, Huelva, Seiva, 1989.

PASCUA VILCHEZ, Fidel, *Lengua, sociedad y cine: reflexiones sobre bilingüismo en Paraguay, a través de la película 7 cajas*, de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, Foz do Iguaçu, Revista UNILA, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Communication & Langages, Lyon, Persée, 1979.

RÍOS MORENO, Alicia, *Bilingüismo en series y películas estadounidenses: Análisis del doblaje realizado para España*, Facultad de Humanidades, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2017, 67 p.

SANCHO CREMADES, Pelegrí, *Ressenya Els col·loquials dels mitjans de comunicació*, Caplletra 51, València, Universitat de València, Tardor 2011, p. 257-262.

SILVESTRI, Ariadna, *Batjin y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 217-244.

SISTO, Vicente, *Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglossa*, Barcelona, Athenea Digital, Universitat Autònoma de Barcelona, marzo 2019, p.3-29.

VALLVERDÚ, Francesc, *Els mitjans audiovisuals i la contaminació lingüística*, Barcelona, Llengua i ús, nº 25, 2002.

VICENTE GÓMEZ, Francisco, *El concepto de “dialoguismo” en Batjin: la otra forma del diálogo renacentista*, www.cervantesvirtual.com el 17/05/2020.

2.- Cinematografía general

ALVORT, Pablo, *La artesanía del guión*, Madrid, Ediciones Aymar S.L., 2002.

ARNHEIM, Rudol, *El pensamiento visual*, Barcelona, Editorial Paidós, 1986.

ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 1986.

AUMONT, Jacques, *Esthétique du film*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

BALÁZS, Béla, *Early Film Theory: ‘Visible Man’ and ‘The Spirit of Film’*, Oxford, Berghahn Books, 2010.

BALLO, Jordi, *La llavor immortal*, Barcelona, Llibres Anagrama, 2015.

BAZIN, André, *Qu’est-ce le cinéma ?*, Paris, Les Editions du Cerf, 1976.

BERGALA, Alain, *Esthétique du film*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

- BIETTE, Jean-Claude, *Qu'est-ce qu'un cinéaste?* Paris, P.O.L. éditeur, 2000.
- BOILLAT, Alain, *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BORDWELL, David, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Planeta, 1995.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996.
- BRUN, Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BURGOYNE, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.
- CAÏRA, Olivier, *Hollywood face à la censure*, Paris, CNRS Editions, 2005.
- CASSETTI, Francesco, *D'un regard l'autre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, Paris, Editions Belin, 1999.
- CHATEAU, Dominique, *La subjectivité au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.
- CHAUME, Frederic, *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, 2014.
- CHAUME, Frederic, *Audiovisual Translation: Dubbing*, St. Jerome, Manchester (RU) y Kinderhook, NY (EEUU), 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Filmar para ver*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2002.
- COSTA, Antonio, *Saber ver cine*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1988.
- DUMONT, Renaud, *De l'écrit à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ELSAESSER, Thomas, *Introducción a la teoría del cine*, Madrid, UAM Ediciones, 2015.

FANÉS, Fèlix (et d'autres), *Cinema, art i pensament*, Girona, Edita Universitat de Girona i Ajuntament de Girona, 1999.

FISCHBACH, Franck, *La critique sociale au cinéma*, Paris, Librairie Philosophique, 2012.

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.

FRODON, Jean-Michel, *Le banquet imaginaire*, Paris, Gallimard, 2002.

FRODON, Jean-Michel, *Le cinéma sans la télévision*, Paris, Gallimard, 2002.

GAUDREULT, André, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995.

HAGENER, Malte, *Introducción a la teoría del cine*, Madrid, UAM Ediciones, 2015.

JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995.

MARIE, Michel, *Christian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1992.

MARIE, Michel, *Esthétique du film*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

METZ, Christian, *El significante imaginario*, Barcelona, Editorial Paidós, 1993.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 2001.

MORIN, Edgar, *Le Cinéma. Un art de la complexité*, Paris, Editions Nouveau Monde, 2018.

PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique: langue et cinéma*, Paris, Editions Payot, 1976.

PEREZ BOWIE, José Antonio, *Leer el cine*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

PEREZ, Xavier, *La llavor immortal*, Barcelona, Llibres Anagrama, 2015.

PUDOVKIN, Vsévolod, *Film technique and film watching*, London, Vision Press Limited, 1954.

SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000.

SERCEAU, Daniel, *Vivre avec le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010.

SCHNEIDER, Steven Jay, *1001 películas que hay que ver antes de morir*, Barcelona, Grijalbo, 2013.

SOURIAU, Étienne, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

STAM, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.

STAM, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.

THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Planeta, 1995.

VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

VASE, Clarisse, *Le dialogue*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

VALLET, Yannick, *La grammaire du cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2019.

2.1.- Diálogo

BRUMME, Jenny, *La oralidad fingida : Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2008.

FERNÁNDEZ, Lúdia, *Jornades entorn el català oral de ficció: guionatge i traducció audiovisual*, Barcelona, Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en ciències de Catalunya, nº 129, Enero 2008.

SEGARRA, Mila, *El col·loquial dels mitjans de comunicació*, Barcelona, Eumo Editorial, 2009.

2.2.- Sonido

CHION, Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin Editeur, 2013.

CHION, Michel, *Le son*, Paris, Editions Nathan, 1998.

CHION, Michel, *Le son. Traité d'acologie*, Paris, Armand Colin Editeur, 2010.

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

2.3.- Doblaje y subtítulos

ÁVILA, Alejandro, *El doblaje*, Madrid, Editorial Cátedra, 2005.

CORNU, Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

2.4.- Cine Español

BERTHIER, Nancy, *Le franquisme et son image*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

COLIN, Christelle, *Imagen y verdad en el mundo hispánico*, Villeurbanne, Editions Orbis Tertius, 2015.

FEENSTRA, Pietsie, *Le cinéma espagnol*, Paris, Armand Colin, 2014.

LARRAZ, Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris, Les éditions du cerf, 1986.

SALVADOR, Antxon, *Le cinéma espagnol*, Rome, Gremese, 2011.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Le cinéma espagnol*, Paris, Armand Colin, 2014.

SEGUIN, Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan, 1994.

2.5.- Cine Catalán

ARAGAY, Josep Maria, *Indicador de l'ús del català / Mitjans de comunicació i indústries de la cultura*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997.

AUBERT, Jean-Paul, *L'École de Barcelone*, Paris, L'Harmattan, 2009.

BALLO, Jordi, *Cinema català 1975-1986*, Barcelona, Columna Edicions, 1990.

BASSOLS, Margarida, *El col·loquial dels mitjans de comunicació*, Barcelona, Eumo Editorial, 2009.

BIADIU, Ramon, *Petita història del cinema de la Generalitat*, Mataró, Edicions Robrenyo, Sèrie Fructuòs Gelabert, 1978.

BONET, Lluís, *La indústria del cinema a Catalunya*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat, 1989.

CAPARRÓS LERA, J.M., *Petita història del cinema de la Generalitat*, Mataró, Edicions Robrenyo, sèrie Fructuòs Gelabert, 1978.

ESPELT, Ramón, *Cinema català 1975-1986*, Barcelona, Columna Edicions, 1990.

GIFREU i PINSACH, Josep, *El català a l'espai de comunicació. El procés de normalització als mitjans (1976-2013)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2014.

GONZALEZ LOPEZ, Palmira, *Història del cinema a Catalunya*, Barcelona, La llar del llibre, Vol. I, 1986.

LETAMENDI, Jon, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Barcelona, ICIC, 2004.

LORENTE, Joan, *Cinema català 1975-1986*, Barcelona, Columna Edicions, 1990.

ROMAGUERA i RAMIO, Joaquim, *Catàleg de films disponibles parlats o retolats en català 1982*, Barcelona, Departament de cultura de la Generalitat, 1983.

SEGUIN, Jean-Claude, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Barcelona, ICIC, 2004.

VILLALONGA MONTAÑÁ, Francesc, *El sector de l'exhibició cinematogràfica a Catalunya en l'era de la digitalització (2000-2013). Evolució i anàlisi*, Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2015.

2.6.- Artículos sobre cinematografía

BARAN, Marta, *Apuntes sobre el discurso cinematográfico bilingüe y su reinvención. Un análisis de la película Blanco de Krzysztof Kieślowski*, Barcelona, Master de léxico y Comunicación Lingüística, Universidad de Barcelona, julio 2013.

BARNIER, Martin, *Introduction - Le cinéma européen et les langues*, 2013, Journals Open Edition, DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1372>.

BARREIRO GONZÁLEZ, M^a Soliña, *Films insígnia, polítiques audiovisuals i circulació. Els casos de Pa negre, Handia i O que arde*, Barcelona, QUADERNS DEL CAC, Cinema, dicció audiovisual i diversitat lingüística, n^o 47, octubre 2021 p. 13-24.

BERGALA, Alain, *L'hypothèse-cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma; chap. VII «Pour une analyse de création», 2002, p. 85, 87-88 y 99.

BLEICHENBACHER, Lukas, *Linguistic replacement in the movies*, Poznań, Poznań Studies in Contemporary Linguistics 44(2), 2008, pp.179-196.

COMAJOAN-COLOMÉ, Llorenç, *Cinc sèries amb temàtica lingüística per a un estiu (post)pandèmic*, Grup Estudi de Llengües Amenaçades (GELA), 22/07/2020, Vilaweb.

CHOMENTOWSKI, Gabrielle, *Du cinéma muet au cinéma parlant*, Paris, Cahiers du monde russe, 55/3-4, 2014.

DEOGRACIAS HORRILLO, Marijo, *Films insígnia, polítiques audiovisuals i circulació. Els casos de Pa negre, Handia i O que arde*, Barcelona, QUADERNS DEL CAC, Cinema, dicció audiovisual i diversitat lingüística, n^o 47, octubre 2021 p. 13-24.

DÍAZ CINTAS, Jorge, *Multilingüismo, traducción audiovisual y estereotipos: el caso de Vicky Cristina Barcelona*, London, University College London, Prosopopeya 2014-2015, enero 2015, p. 135-161.

DWYER, Tessa, *Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema*, Melbourne, University of Melbourne, Linguistica Antverpiensia, 4, 2005, pp. 295-310.

GANCE, Abel, *Le temps de l'image est venu!*, Paris, L'Art cinématographique Bd. II, Alcan, 1927, p. 83-102.

GIMENO UGALDE, Esther, *Multilingual Iberia in twenty-first century cinema: Iberian polyglot films and multilingual imagination*, Bristol, International Journal of Iberian Studies, Vol. 32 Numbers 1&2, pag. 83-97.

GIMENO UGALDE, Esther, *Un cine con acento: Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons*, Freiburg, Zeitschrift für Katalanistik 27, 2014, 69–84.

GREGORI, Alfons, *Un terrorisme que no va poder ser: El cas d'El complot dels anells*, Poznań, Studia Romanica Posnaniensia, UAM Vol. 42/2, 2015.

MATEU, Fran, *Cine y multilingüismo en la abadía subtitulada de Jean-Jacques Annaud*, Fotocinema nº 18, Málaga, Universidad de Málaga, 2019.

MEDRANO, Anna, *L'exhibició de cinema a Catalunya 2006-2018. Les xifres clau*, Barcelona, Observatori de la Producció Audiovisual / Productors Audiovisuals de Catalunya, juny 2020.

LE CORFF, Isabelle, *Introduction - Le cinéma européen et les langues*, Marseille, 2013, Journals Open Edition, DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1372>.

LEDO ANDIÓN, M., *Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones*, Madrid, Revista Latina de Comunicación Social, 71, 2016, p. 309-331.

LÓPEZ GÓMEZ, A.M., *Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones*, Madrid, Revista Latina de Comunicación Social, 71, 2016, p. 309-331.

PASCUA VILCHEZ, Fidel, *Lengua, sociedad y cine: reflexiones sobre el bilingüismo en Paraguay, a través de la película 7 cajas*, Foz do Iguaçu, Universidade da Integração Latino-Americana, 2015.

PÉREZ, Xavier, *La literatura catalana i el cinema*, Alacant, Caplletra 33, Institut Interuniversitari de filologia valenciana, 2002, p.47-58.

PÉREZ, Xavier, *Un cinéma catalan ouvert sur l'Europe*, Barcelona, Catalònia, 1991, Núm. 24, p. 43-45.

PÉREZ PEREIRO, Marta, *Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones*, Madrid, Revista Latina de Comunicación Social, 71, 2016, p. 309-331.

PÉREZ PEREIRO, Marta, *Films insígnia, polítiques audiovisuals i circulació. Els casos de Pa negre, Handia i O que arde*, Barcelona, QUADERNS DEL CAC, Cinema, dicció audiovisual i diversitat lingüística, nº 47, octubre 2021 p. 13-24.

PORTER-MOIX, Miquel, *Breu història del cinema primitiu a Catalunya*, Mataró, Edicions Robrenyo, sèrie Fructuòs Gelabert, 1977, p. 98.

RUIZ MOSCARDÓ, Javier, *El debate sobre “la especificidad del medio”: claves de la constitución del estatuto estético del séptimo arte*, Sevilla, THÉMATA revista de filosofía, enero-junio 2018, p. 133-154.

VLEJA, Luminita, *Jenny Brumme: La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Timisoara, Universidad del Oeste, 2009.

VOLTAS, Eduard, *La llei del cinema: més indústria, més VOS i més català*, Barcelona, Les notícies de llengua i treball, nº 30, juillet 2010.

3.- Políticas culturales

BLADAS, Òscar, *L'assessorament lingüístic: funcions i criteris*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010.

DUBOIS, Régis, *Une histoire politique du cinéma*, Arles, Editions Sulliver, 2007.

FERNÁNDEZ PARDO, Emiliano, *La política cultural, qué es y para qué sirve*, Gijón, Ediciones Trea, 1991.

McQUAIL, Denis, *Introducción a la teoría de comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1985.

MILIAN MASSA, Antoni, *Drets lingüístics, de debó?*, Barcelona, Institut d'Estudis Autonòmics, 2012.

NOGUÉS, Neus, *L'assessorament lingüístic: funcions i criteris*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010.

REIGNER, Sophie, *L'Etat et le septième art : existe-t-il une politique publique du cinéma ?*, Perpignan, Maîtrise du droit public, Université de Perpignan, 1995.

TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, 1999.

II.- Obras de temática general

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Librairie Générale Française, 2016.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Payot, 2003.

DE AZCARATE, Patricio, *Obras completas de Platón*, Madrid, Medina y Navarro editores, Tomo 7, 1872.

ECO, Umberto, *Interpretation et surinterprétation*, Paris, Presse Universitaires de France, 2001.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1992.

GENETTE, Gérard, *Mimologies*, Paris, Editions du Seuil, 1976.

GOYTISOLO, Luis, *Antagonía*, Barcelona, Anagrama, 2012.

KERBART-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998.

LAFORET, Carmen, *Nada*, Barcelona, Ediciones Destino, 1980.

MARSÉ, Juan, *El amante bilingüe*, Barcelona, Planeta, 2003.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Quadrige Presses Universitaires de France, 2011.

RICHAUDEAU, François, *Des neurones des mots et des pixels*, Reillanne, Atelier Perrousseaux éditeur, 1999.

VALLEJO, Irene, *El infinito en un junco*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2022.

FILMOGRAFÍA

I.- Filmografía general

Adieu au langage, Jean-Luc Godard, 2014, Wild Bunch.

Agustina de Aragón, Juan de Orduña, 1950, Cifesa.

Alcarràs, Carla Simón. 2022, Avalon P.C., Elastica Films, Vilaüt Films, Kino Produzioni, Movistar Plus+, RTVE, TV3.

Allo Berlin ? Ici Paris, Julien Duvivier, 1932, Société des Films Sonores Tobis.

Apocalypto, Mel Gibson, 2006, Touchstone Pictures / Icon Productions.

Babel, Alejandro González Iñárritu, 2006, Anonymus Content, Zeta Film, Central Films, Media Rights Capital.

Biutiful, Alejandro González Iñárritu, 2010, Televisió de Catalunya / Televisión Española / Cha Cha Cha Films / Focus Features International.

El Judes, Ignacio F. Iquino, 1952, IFI Producción.

El tambor del Bruch, Ignacio F. Iquino, 1947, Emisora Films.

Flesh, John Ford, 1932, Metro-Goldwyn-Mayer Inc.

Go West, Edward Buzzell, 1940, Metro-Goldwyn Mayer Inc.

Handia, Aitor Arregi, Jon Garaño, 2017, Moriarti Produzioak.

Inglorious Basterds, Quentin Tarantino, 2009, A Band Apart, Studio Babelsberg, Visiona Romantica.

Josep, Aurel, 2020, Les Films d'Ici / Les Films d'Ici Méditerranée, France 3 Cinéma, Lunanime, Tchack.

Kedman, Amos Gitaï, 2002, Agav Hafakot / Arte France Cinéma / BIM Distribuzione / MK2 Productions / R&C Produzioni.

K-19 : The Widowmaker, Kathryn Bigelow, 2002, National Geographic Society, Intermedia, Regency Enterprises, TriTe.

La ciutat cremada, Antoni Ribas, 1976, Leo Films / Teide P.C.

La conversación, Francis Ford Coppola, 1974, Paramount Pictures.

La escopeta nacional, Luis García Berlanga, 1978, Impala.

La familia y uno más, Fernando Palacios, 1965, Pedro Masó P.C. / CB Films.

La Pasión de Cristo, Mel Gibson, 2004, Newmarket Films.

La piel quemada, Josep Maria Forn, 1967, P.C. Teide.

Las leyes de la frontera, Daniel Monzón, 2021, La Terraza Films, Ikiru Films, Atresmedia Cine, Las Leyes de la Frontera AIE.

Los felices 60, Jaime Camino, 1964, Tibidabo Films.

La vita è bella, Roberto Begnini, 1997, Cecchi Gori Group / Melampo Cinematografica.

Les Crois de bois, Raymond Bernard, 1932, Pathé-Natan.

Masacre : ven y mira, Elem Klímov, 1985, Mosfilm, Belarusfilm.

Midnight Express, Alan Parker, 1978, Columbia Pictures / Warner-Columbia Film.

Mulholland Drive, David Lynch, 2001, Studiocanal, Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., The Picyure Factory.

Pandora ant the Flying Dutchman, Albert Lewin, 1951, Romulus Films.

Prologues, Lloyd Bacon et Busby Berkeley, 1933, Warner Brothers Pictures, The Vitaphone Corporation.

Singin 'in the Rain, Gene Kelly / Stanley Donen, 1952, Metro-Goldwyn-Mayer.

Te quiero, imbécil, Laura Mañá, 2020, Yo hombre la película AIE, Minoría Absoluta, Brutal Media, Lastor Media.

The Angel, Ariel Vromen, 2018, Shamai / TTV Productions / Sumatra Films.

The Big Lebowski, Joel Coen, 1998, Working Title Films.

The Gay Divorcee, Mark Sandrich, 1934, RKO Radio Pictures.

The Interpreter, Sydeny Pollack, 2005, Working Title Films, StudioCanal, Mirage Enterprises.

The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927, Warner Bros. Pictures.

The Kremlin Letter, John Houston, 1970, 20th Century Fox.

The Pianist, Roman Polanski, 2002, Studio Babelsberg, Canal +, StudioCanal +.

Top Hat, Mark Sandrich, 1935, RKO Radio Pictures.

Tchapaïev, Sergueï Vassiliev et Gueorgui Cassiliev, 1934, Lenfilm Studio.

Un invierno en Mallorca, Jaime Camino, 1969, Estela Films.

Vicky Cristina Barcelona, Woody Allen, 2008, Mediapro.

Westfront 1918, Georg Wilhem Pabst, 1930, Nero-Film.

Young Mister Lincoln, John Ford, 1939, Cosmopolitan Productions.

7 cajas, Juan Carlos Maneglia, Tana Schémbori, 2012, Maneglia Schémbori Realizadores.

42nd Street, Lloyd Bacon, 1933, Warner Bros.

II.- Filmografía de la investigación

Adéu, Barcelona, Carlos Belmonte, Damián García, Quim Montaner, Lluís Pablo, Óscar Segura, 2016, Hamaca Films.

Ánima: una vida poética traicionada por la tragedia, Joan Frank Charansonnet, Dejavu Films.

Animals ferits, Ventura Pons, 2006, Els films de la Rambla.

Antología con voz de mujer, Eulàlia Xalabarder Voltas, 2017, Artechnet.

Apolo. La juventut balla, Marc Crehuet, 2018, Moiré Films.

Ardara, Raimon Fransoy, Xavier Puig, 2018, Elisabeth Produccions.

Barcelona 92, Ferran Ureña, 2015, Nikita Studios.

Barcelona (un mapa), Ventura Pons, 2007, Els films de la Rambla.

Barcelona nit d'estiu, Dani de la Orden, 2013, Sábado Películas.

Barcelona nit d'hivern, Dani de la Orden, 2015, Sábado Películas.

Benidorm mon amour, Santiago Pumarola, 2016, Trivisión.

Bittersweet Days, Marga Melia, Nuu films.

Blog, Elena Trapé, 2010, Escándalo Films.

Bolboreta, Mariposa, Papallona, Pablo García Pérez de Lara, 2007, Producciones Doblebanda.

Bruc. El Desafío, Daniel Benmayor, 2010, Ikiru Films.

Bullying, Josecho Sanmateo, 2009, Els Quatre Gats.

Caracremada, Lluís Galter, 2010, Mallerich Films Paco Poch.

Catalans in love, José Antonio Ruiz, 2014, Filmania TV.

Catalunya Über Alles!, Ramon Térmens, 2011, Segarra Films.

Cerca de tu casa, Eduard Cortés, 2016, Bausan Films.

Cinéclub, Salomón Shang, 2009, Producciones Kaplan.

Cinemart, Jordi Mollà, 2007, Aihposwati.

Checkout, Lorena González Di Totto, Julian Jakobsson, Yair Peri, 2011, Afilm International film Workshops.

Circuit, Xavier Ribera Perpiña, 2010, AMAS.

Cos mortal, Carles Chiner, Antoni Sendra, 2008, Dacsá Produccions.

Darrere la porta, David Gimbernat, Pere Soles, 2014, DDM Visual.

De espaldas al mar, Guillermo Escalona, Desperta Films.

Desaparecer, Josecho de Linares, 2018, Escándalo Films.

Desierto en tu mente, Marta Grimalt, 2017, L'Estruch.

E.S.O. Entidad sobrenatural oculta, Santiago Lapeira, 2009, Black Flag Cinema, Flins y Pinículas.

Ebre, del bressol a la batalla, Román Parrado, 2016, Set Màgic Audiovisual.

El bosque, Óscar Aibar, 2012, Fausto Producciones.

El camí més llarg per tornar a casa, Sergi Pérez, 2014, Niu d'Indi.

El cónsul de Sodoma, Sigfrid Monleón, 2009, Steinweg Emotion Productions.

El Coronel Macià, Josep Maria Forn, 2006, Films de l'Orient.

El perdido, Christopher Farnarier, 2014, DDM Visual.

El perfecto desconocido, Toni Bestard, 2011, Singular Audiovisual.

El rei borni, Marc Crehuet, 2016, Moiré Films.

El silenci abans de Bach, Pere Portabella, 2007, Films 59.

Els meus estimats angelets, Chalotte Silvéra, 2007, Liberté films.

Els nens salvatges, Patricia Ferreira, 2012, Distinto Films.

Els últims dies, Àlex Pastor, David Pastor, 2013, Morena Films.

Ell a ella i ella als llibres, Tomás Martí, Martí Pellicer, José Sáez, 2006, La Rata Producciones.

Estats de realitat, José Sáez, 2008, Audisual.

Estigmes, Adán Aliaga, 2009, Nadir Films.

Family Tour, Liliana Torres, 2013, Escándalo Films.

Fasces, Gerald B. Fillmore, 2006, Audiovisuales Aragón.

Fènix 11.23, Joel Joan, Sergi Lara, 2012, Arriska Films.

Ficción, Cesc Gay, 2006, Messidor Films.

Fishbone, Adán Aliaga, 2018, Jaibo Films.

Formentera Lady, Pau Durà, 2018, Fosca Films.

Fotoperiodista, Xavier Casanovas, 2009, Montcau Producciones.

Frontera, Manuel Pérez Cáceres, 2013, Cornelius Films.

Good Bye Mister Marshall, Ana Victoria Pérez, 2017, Besa Films.

Herois, Pau Freixas, 2010, Media Films.

Hijo de Caín, Jesús Monllaó Plana, 2013, Life & Pictures.

Hotel Tívoli, Antón Reixa, 2007, Filmanova.

Incerta glòria, Agustí Villaronga, 2017, Massa D'Or Produccions.

Insensibles, Juan Carlos Medina, 2012, Roxbury.

Interferències, Pablo Zareceansky, 2011, Fundació Quepo.

Isla Bonita, Fernando Colomo, 2015, Comba Films.

Júlia Ist, Elena Martín, 2017, Lastor Media.

Kanimambo, Hwidar, Adán Aliaga, Carla Subirana, 2012, Eddie Saeta.

L'assasí a sou, Salomón Shang, 2010, Producciones Kaplan.

L'estrangera, Miguel Ángel Blanca, 2015, Boogaloo Films.

L'Odissea, Xavier Puigmartí, 2014, Pickwick Films.

La academia de las musas, José Luis Guerin, 2015, P.C. Guerin & Orfeo Films.

La adopción, Daniela Fejerman, 2015, Messidor Films.

La familia (Dementia), Giovanna Ribes, 2016, Tarannà Films.

La petite morte, Borja Segarra Bueno, 2017.

La estrella, Alberto Aranda, 2013, A Contraluz Films.

La millor opció, Óscar Pérez, 2016, Getsemaní Produccions.

La mosquitera, Agustí Vila, 2010, Eddie Saeta.

La plaga, Neus Ballús, 2013, El Kinògraf.

La pausa de los muertos, Samuel Sebastián, 2011, sinCasa.

La película de nuestra vida, Enrique Baró Ubach, 2016, All I Need Is Money.

La propera pell, Isaki Lacuesta, Isa Campo, 2016, Corte y Confección de Películas.

La sombra del sol, David Blanco, 2011, Batea Films.

Las distancias, Elena Trapé, 2018, Coming Soon Films.

Le sexe des anges, Xavier Villaverde, 2012, Dream Team Concept.

Les dues vides d'Andrés Rabadán, Ventura Durall, 2008, Nanouk Films.

Les bones persones, Jaume Bedito, 2014, Lenina Films.

Les ones, Alberto Morais, 2011, Olivo Films.

Les pel·lícules del meu pare, Augusto Martínez Torres, 2007, Els Quatre Gats Audiovisuals.

Lo más importante de la vida es no haber muerto, Olivier Pictet, Pablo Martín Torrado, Marc Recuenco, 2010, Olpama Films, Saskiavischer Productions.

Mallorca's song, Francesca Joseph, 2007, Mate Producciones.

Marhaba, Sergi Cervera, 2013, Bumayé.

Màscares, Elisabet Cabeza, Esteve Rimbau, 2009, Oberon Cinematogràfica.

Menú degustació, Roger Gual, 2013, Mr. Miyagi.

Mi loco Erasmus, Carlo Padial, 2012, Los pioneros del S. XXI.

Mil coses que faria per tu, Dídac Cervera, 2017, Alhnea Production.

Mirant al cel, Jesús Garay, 2008, Massa d'Or Produccions.

Miss Dalí, Ventura Pons, 2018, Els Films de la Rambla.

Natasha, Sandeep Raisinghani, 2014, Rai Films.

Negre Buenos Aires, Ramón Termens, 2009, Zip Films.

No me pidas que te bese porque te besaré, Albert Espinosa, 2008, Rodar y rodar Cine y Televisión.

No sé decir adiós, Lino Escalera, 2017, Lolita Films.

Nos parecía importante, Marc Ferrer, 2016, Películas inmundas.

Ocho apellidos catalanes, Emilio Martínez Lázaro, 2015, Lazonafilms.

Oh, quina joia!, Ventura Pons, 2016, Els Films de la Rambla.

Open 24 H, Carles Torras, 2011, Zabriskie Films.

Orson West, Fran Ruvira, 2011, Canónigo Films.

Pa negre, Agustí Villaronga, 2010, Massa d'Or Produccions.

Penélope, Eva Vila, 2017, Araki Films.

Petit indi, Marc Recha, 2009, Parallamps Companyia Cinematogràfica.

Petra, Jaime Rosales, 2018, Fredesval Films.

Puta y amada, Marc Ferrer, 2018, Películas inmundas.

Quatretondeta, Pol Rodríguez, 2016, Arcadia Motion Pictures.

Rec. Génesis, Paco Plaza, 2012, Filmax.

Reflexos blaus i daurats, Tomás García González, 2012, Grup Exclusives Catalanes.

Rivales, Fernando Colomo, 2008, Fernando Colomo Producciones Cinematográficas.

Rocco té el teu nom, Angelo Orlando, 2013, Gris Medio.

Rosers silvestres, Joan Vila Carbonell, 2013, Capaneida Films.

Rumbos, Manuela Moreno, 2016, Arcadia Motion Pictures.

Sabates Grosses, Ventura Pons, 2017, Els Films de la Rambla.

Sacramento, Carlos Cañeque, 2015, Anareia Films.

Salvador, Manuel Hueriga, 2006, Future Films, Mediapro.

Sèrie B, Richard Vogue, 2012, Olwyn Films.

Sin ti, Raimon Masllorens, 2006, Bausan Films.

Sotabosc, David Gutiérrez Camps, 2017, Camille Zonca.

Stella Cadente, Lluís Miñarro, 2014, Eddie Saeta.

Sueño y silencio, Jaime Rosales, 2012, Fresdeval Films.

The Juan Bushwick Diaries, David Gutiérrez Camps, 2012, David Gutiérrez Camps.

Todos lo saben, Asghar Farhadi, 2018, Memento Films Production.

Tots volem el millor per a ella, Mar Coll, 2013, Escándalo Films.

Trash, Carles Torras, 2009, Just Films.

Tres dies amb la família, Mar Coll, 2009, Escándalo Films.

Una cierta verdad, Abel García Roure, 2008, Evohé films.

V.O.S., Cesc Gay, 2009, Imposible Films.

Yo la busco, Sara Gutiérrez, 2018, Nanouk Films.

25 kilates, Patxi Amezcua, Icónica.

10.000 km, Carlos Marqués-Marcet, 2014, Lastor Media.

SITOGRAFÍA

www.academiadelcinema.cat

www.acradio.org

www.adetca.cat

www.ara.cat

www.catalanfilms.cat

www.catalogos.mecd.es

www.cinemacatala.net

www.cineuropa.org

www.cvc.cervantes.es

www.eccit.es

www.filmaffinity.com

www.eldoblatge.com

www.idescat.cat

www.imbd.com

www.plataforma-llengua.cat

www.skalinet.com

www.wikipedia.org

ANEXOS

1.- Correo electrónico Julio 2020

<p>Hola,</p> <p>Desde las Universidades de Perpiñán y de Girona estamos llevando a cabo una investigación doctoral sobre la producción cinematográfica del período 2006-2018, que hemos bautizado con el nombre de Bi-ci2020.</p> <p>La película « Hotel Tívoli » es una de las creaciones seleccionadas para nuestro estudio.</p> <p>Durante los meses de septiembre y octubre de 2020 pretendemos lanzar nuestro sondeo con los creadores de las películas escogidas. Para ello precisamos contactar con cada uno de ellos, ya que el estudio se realizará de manera individualizada y garantizando toda confidencialidad.</p> <p>Su participación en dicho sondeo es muy importante para la fiabilidad de nuestro estudio, por ello queremos darles las gracias de antemano su colaboración. Les agradeceríamos que nos facilitasen a través de este mismo mensaje las direcciones de correo electrónico de : productor/a/es/as ejecutivo/a/os/as, guionista/s y director/a/es/as, de la película en cuestión.</p> <p>Si lo prefieren pueden facilitarles nuestro correo electrónico para que nos contacten directamente : acaro1971@hotmail.com</p> <p>Agradeciéndoles de nuevo su participación, reciban un cordial saludo y hasta muy pronto,</p> <p>Antoni Casals Roma Doctorando Universidad de Girona Universidad de Perpiñán Via Domitia</p>	<p>Hola,</p> <p>Des de les Universitats de Perpinyà i de Girona estem duent a terme una investigació doctoral sobre la producció cinematogràfica del període 2006-2018, que hem batejat amb el nom de Bi-ci2020.</p> <p>La pel·lícula « Hotel Tívoli » és una de les creacions seleccionades per al nostre estudi.</p> <p>Durant els mesos de setembre i octubre de 2020 comptem engegar el nostre sondeig amb els creadors de les pel·lícules escollides. Per a això necessitem contactar amb cada un d'ells, ja que l'estudi es realitzarà de manera individualitzada i garantint tota confidencialitat.</p> <p>La vostra participació en aquest sondeig es molt important per a la fiabilitat del nostre estudi, motiu pel qual volem agrair-vos d'antuvi la vostra col·laboració. Us agrairíem que ens facilitéssiu mitjançant aquest mateix missatge les direccions de correu electrònic de : productor/a/s/es executiu/va/s/es, guionista/es y director/a/s/es, de la pel·lícula en qüestió.</p> <p>Si ho prefereixen poden facilitar-los el nostre correu electrònic per a que ens contactin directament : acaro1971@hotmail.com</p> <p>Agraint-vos de nou la vostra participació, rebeu una cordial salutació i fins aviat,</p> <p>Antoni Casals Roma Doctorant Universitat de Girona Universitat de Perpinyà Via Domitia</p>
--	---

2.- Correo electrónico 20 Diciembre 2020

<p>Hola,</p> <p>Retomamos el contacto un poco más tarde de lo que habíamos previsto, para dar continuidad a nuestra investigación doctoral Bi-ci2020 sobre la producción cinematográfica del período 2006-2018.</p> <p>Como guionista, director y/o productor de la película “X” le proponemos que responda a un test on-line al que podrá acceder a través del link :</p> <p>https://forms.gle/95WUn9PZZjsmiYJi9</p> <p>Calculamos que tendrá que invertir menos de 15 minutos, y queremos agradecerle de antemano su dedicación y lo importante que es su colaboración para nuestra investigación.</p> <p>Si usted ha participado en más de un largometraje incluido en nuestro estudio recibirá este mensaje de nuevo, pues cada test equivale a una película.</p> <p>Para terminar queremos recordarle el respeto a la Ley de Protección de Datos que aplicaremos a sus respuestas y a su información personal.</p> <p>Cordialmente,</p> <p>Antoni Casals Roma Doctorando Universidad de Girona Universidad de Perpinyà Via Domitia</p>	<p>Hola,</p> <p>Reprenem el contacte una mica més tard del que havíem previst, per donar continuïtat a la nostra investigació doctoral Bi-ci2020 sobre la producció cinematogràfica del període 2006-2018.</p> <p>Com guionista, director i/o productor de la pel·lícula “X” li proposem que respongui a un test on-line al que podrà accedir mitjançant aquest link :</p> <p>https://forms.gle/wDDiC1sEWAMeUf4T6</p> <p>Calculem que tindrà que invertir menys de 15 minuts, i volem agrair-li d’antuvi la seva dedicació i com n’és d’important la seva col·laboració per a la nostra investigació,</p> <p>Si vostè ha participat en més d’un llargmetratge que figura en el nostre estudi, rebrà novament aquest missatge, ja que cada test equival a una pel·lícula.</p> <p>Per acabar volem recordar-li el respecte a la Llei de Protecció de Dades que aplicarem a les seves respostes i a la seva informació personal.</p> <p>Cordialment,</p> <p>Antoni Casals Roma Doctorant Universitat de Girona Universitat de Perpinyà Via Domitia</p>
---	---

3.- FICHAS DE LAS PELÍCULAS VISIONADAS

PETRA (2018)
Director: Jaime Rosales
Guionista: Jaime Rosales, Michel Gaztambide, Clara Roquet
Productor / Productora: José María Rosales /Oberón Cinematográfica
Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Cataluña
<u>NOTAS</u>
- Entre los miembros de la familia rica hablan en catalán, los que trabajan para ellos en español, y entre los dos grupos también en español.

MISS DALI (2018)
Director: Ventura Pons
Guionista: Ventura Pons
Productor / Productora: Ventura Pons / Els Films de la Rambla
Fecha / lugar de la acción: Presente / vida pasada de Dalí / Cadaqués
<u>NOTAS</u>
- Hermana de Dalí y amiga hablan en inglés, pero en español con la sirvienta.
- Dalí en catalán con su familia, y en español con Lorca.
- El padre de Dalí habla en español con Lorca.
- Carta leída por Dalí en español.

SALVADOR (2006)
Director: Manuel Hueriga
Guionista: Luis Alcarazo
Productor / Productora: Jaume Roures / Mediapro
Fecha / lugar de la acción: 1973/1974 – Barcelona
<u>NOTAS</u>

- 25/09/1973 – Televisión en español.
- Doctor en urgencias dice en catalán : 'hòstia, tu ets...!'
- Las hermanas hablan en catalán entre ellas.
- El vigilante de la prisión exige a las hermanas que hablen en español con Salvador diciendo 'en español cojones', y ellas replican: 'es que nos sale sin querer'.
- En la prisión en español con el abogado. La explicación de Salvador sigue en off en español.
- En el bar con sus amigos y Cuca en español.
- Atraco en Mataró en español por la presencia de un francés. Aunque en el bar se le dice en catalán: 'ja t'has estrenat'.
- Con la familia en catalán.
- Diálogo en grupo después de un atraco: '¿qué coño hacéis? / te has pasado / aneu a cagar.
- Jugando al fútbol en catalán, con el propietario del local en español.
- Voz en off de Cuca en catalán. En el flash-back ella en catalán y él en español.
- Sala Zeleste Pau Riba canta en catalán y Salvador y su amigo hablan en español.
- Con Margalida en catalán.
- En el bar el vigilante y el abogado en español.
- Con los camaradas en español/catalán.
- En el hospital, el doctor de urgencias y el abogado en español.
- En prisión, el abogado a Salvador, 'em sembla que anem bé'.
- Carta al padre en español.
- El abogado en prisión, 'venga, no fotis'.
- 09/01/1974
- En la prisión con la hermana pequeña empiezan en español y con la imaginación pasan al catalán.
- En el bar el abogado y su amigo en español.
- Abogado en catalán con la familia. Redacta la carta en español y después sigue en catalán.
- Cuando comunica el veredicto termina en catalán en presencia de militares y vigilantes.
- En el colegio de abogados en español.
- Carta a su hermano en catalán. El vigilante pide por favor la carta en español.

- En la cárcel en catalán con sus hermanas.
- 02/03/1974
- En el patíbulo improvisado Salvador dice 'quina putada', y el verdugo habla en español.
- La hermana pequeña en catalán en la escuela.
- Voz en off de Salvador en catalán hablando a su hermana.
- Voz en off de la hermana en la carta a su hermano Quim de New York.

FICCION (2006)

Director: Cesc Gay

Guionista: Tomàs Aragay / Cesc Gay

Productor / Productora: Marta esteban / Gerardo Guerrero / Messidor Films

Fecha / lugar de la acción: contemporánea (sin especificar) / cerca de Puigcerdà (Girona)

NOTAS

- Cuando Santi (Javier Cámara) aparece le hablan en español. Durante la cena hay tres personajes catalanoparlantes y Santi, entre ellos tres hablan en catalán pero Santi replica en español. Al final terminan mezclando, incluso Santi dice 'trenta-nou'.
- La novia de Judith, Violeta, es argentina y le hablan en español.
- Hablando en catalán en ocasiones dicen 'vale'.

EL CORONEL MACIÀ (2006)

Director: Josep Maria Forn

Guionista: Josep Maria Forn

Productor / Productora: Josep Maria Forn / Films de l'orient

Fecha / lugar de la acción: 1915-1925 / España

NOTAS

- Barcelona 11/1915
- Voz en off catalana con acento británico.

- En un cómic, los militares hablan en español.
- Títulos de crédito: catalán y militar alternan las dos lenguas.
- Militares en la revista satírica Cu-cut en español.
- Parlamento, diputados en español.
- Oficiales en el cuartel en español.
- Cena de gala en catalán.
- Diputado habla en catalán con acento balear con Macià.
- Rótulo : LERIDA.
- En el tren cerca de Calatayud (Aragón) en catalán con su mujer y en español con los pasajeros.
- Cuartel de la Guardia Civil de Borges Blanques, Macià habla en catalán con el soldado, pero el teniente le exige que le hable 'en cristiano', y así lo hace. Después en el molino de aceite Macià vuelve a hablar en catalán sin problema con el mismo guardia civil.
- 25/11/1915 Madrid
- 15/04/1923 Barcelona
- Radio Barcelona, locutor pasa al español cuando informa de las medidas de Primo de Rivera: utiliza la lengua catalana.
- 25/11/1925 Prats de Motlló

BARCELONA (UN MAPA) (2007)

Director: Ventura Pons

Guionista: Ventura Pons

Productor / Productora: Ventura Pons / Els films de la Rambla

Fecha / lugar de la acción: contemporánea / Barcelona

NOTAS

- Títulos de crédito con imágenes en blanco y negro de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona con un mensaje radiofónico en español.
- La lengua de la película es catalán excepto con las escena con la inquilina sudamericana que dice únicamente la palabra 'escamarlà' hablando con la propietaria.
- El diario íntimo de la propietaria es en español.
- Los títulos de crédito del final repiten el montaje de los del principio.

PETIT INDI (2009)
Director: Marc Recha
Guionista: Nadine Lamari / Marc Rrecha
Productor / Productora: Jerôme Vidal / Marc Recha / Parallamps Co / Noodles Production
Fecha / lugar de la acción: contemporánea / Barcelona
<u>NOTAS</u>
<ul style="list-style-type: none"> - Los personajes principales hablan en catalán. - El cartero en español. - Inscripción al concurso de canto de pájaros en español. - El cliente ebrio del bar del canódromo habla en español.

25 KILATES (2009)
Director: Patxi Amezcua
Guionista: Patxi Amezcua
Productor / Productora: José Nolla / Quique Camín / Icónica y Oviedo
Fecha / lugar de la acción: contemporánea / Barcelona
<u>NOTAS</u>
<ul style="list-style-type: none"> - Los personajes empiezan en español. - El abuelo y el nieto juegan al ajedrez en catalán. El hijo, personaje principal, llega, les habla en catalán, cuando antes hablaba en español. - Hombre que debe dinero habla en catalán por teléfono desde un parking subterráneo, lo agreden y suplica en catalán. - La tele del hotel retransmite en catalán al principio de la película. La tele de un bar y del apartamento en catalán. - Los policías de la comisaría en catalán. - Los periodistas en catalán entre ellos en la sede del periódico, pero en español con la chica que intenta venderles un CD. - En la escalera el hijo pregunta a su padre en presencia de la chica : '¿sois novios?'

- En la sede del periódico, el mensajero en español con el periodista.

EL CÓNsul DE SODOMA (2009)

Director: Sigfrid Monleón

Guionista: Joaquín Górriz, Miguel Ángel Fernández, Miguel Dalmau y Sigfrid Monleón

Productor / Productora: Andrés Vicente Gómez / Infoco

Fecha / lugar de la acción: 1959-1990, Manila (Filipinas) y Barcelona

NOTAS

- En la discoteca Bocaccio, entre amigos, tres charlan en catalán (entre ellos Juan Marsé) y Gil de Biedma en español.

- En la playa, entre amigos, una cinta en el radiocassette propone una canción de un twist en catalán.

- Durante una velada se oye la canción "Qualsevol nit pot sortir el sol" de Sisa, mientras en la televisión se transmite el funeral de Franco (noviembre 1975).

- Ensayo en un teatro vacío, el director y el actor hablan en catalán. Gil de Biedma los escucha desde una de las butacas.

TRES DIES AMB LA FAMILIA (2009)

Director: Mar Coll

Guionista: Mar Coll / Valentina Viso

Productor / Productora: Sergi Casamitjana / Aintza Serra / Scandalo Films

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Barcelona

NOTAS

- Llamada telefónica desde el coche a la madre en español.

- Madre francesa habla en español.

- La madre ebria, dice en catalán: 'totalment boges'.

- Ellas cantan en español en el bar, 'Un ramito de violetas' de Manzanita.

- La madre lee en voz alta el pasaje de un libro en catalán.

- La madre dice irónicamente: 'si-us-plau'.

INSENSIBLES (2012)
Director: Jua Carlos Medina
Guionista: Juan Carlos Medina / Luiso Berdejo
Productor / Productora: Adolfo Blanco / François Cognard / Roxbury Pictures
Fecha / lugar de la acción: Actualidad y 1936-1964 / Cataluña y Canfranc
<u>NOTAS</u>
<ul style="list-style-type: none"> - La película empieza en catalán. - 1931, un guardia civil dice 'atrás', y el pueblo habla en catalán. - El personaje principal en catalán con sus padres, individualmente con el padre en español y en catalán con la madre. - 1935, doctor alemán en español. - 1936, miliciana de la CNT en español. Oficial franquista en español. - Voz en off del personaje principal en catalán mientras habla de su padre biológico. En la escena precedente le habla en español.

LA MOSQUITERA (2010)
Director: Agustí Vila
Guionista: Agustí Vila
Productor / Productora: Luis Miñarro / Eddie Saeta
Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Barcelona (gran ciudad catalana)
<u>NOTAS</u>
<ul style="list-style-type: none"> - Pareja que habla en catalán y en español en la misma conversación, alternan ambas lenguas los dos. - Con su hijo, el padre en catalán y la madre en español. - La madre habla al gato en español. - El padre español con la criada. - La madre habla en español con su editor y éste le responde en catalán. - En el sofá, la madre, su amiga y su hija utilizan las dos lenguas entre ellas y el catalán con su hija.

- La madre utiliza las dos lenguas con el amigo de su hijo, que será su amante.
- La madre, ebria, utiliza ambas lenguas.

CATALUNYA ÜBER ALLES! (2011)

Director: Ramón Termens

Guionista: Ramón Termens / Daniel Faraldo

Productor / Productora: Ramón Termens / Víctor H. Toner / Segarra Films

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Almacelles (Cataluña)

NOTAS

- Dependientas de la panadería en español.
- Encargado de la protectora de animales en español.
- Candidato a alcalde en español con los posibles socios financieros.
- Hombre acosado por moroso habla en español con su mujer.
- Personaje principal que ha matado al ladrón habla en español con la prostituta rumana.

OPEN 24 H (2011)

Director: Carles Torras

Guionista: Carles Torras

Productor / Productora: Carles Torras / Zabriskie films

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Gran ciudad de Cataluña

NOTAS

- En catalán personaje principal con su familia : padre y hermano.
- En español con la dependienta del Open 24.
- Radio en catalán.
- Lee un libro en español.
- Asistente social en catalán con acento balear.
- Abogada en catalán.

- Doctor (de raza negra) en español.
- Personal del Karaoke en español.
- Inspectora de seguridad en la empresa en español.
- Camarera asiática del bar en catalán.
- Cuando el personaje principal vigila en el centro de reciclaje en español: ¿quién anda ahí?

BULLYING - (2009)

Director: Josetxo San Mateo

Guionista: Ángel García Roldán

Productor / Productora: José Luis García Arroyo / J.A. Pérez Giner / Filmax

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Barcelona

NOTAS

- Personaje principal y su entorno en catalán.
- Vecino fumador en español, pero cambia al catalán con el personaje principal, y en función de la conversación los dos usan ambas lenguas.
- Web sobre acoso en español y la voz en off de la chica con acento latinoamericano.
- Personaje principal y chica latinoamericana en catalán.
- Vecino habla en catalán con la madre.
- El acosador escribe una mail en español, pero la voz en off de la transcripción en catalán.
- Los padres de la chica latinoamericana en español en el hospital con el doctor.

PA NEGRE (2010)

Director: Agustí Villaronga

Guionista: Agustí Villaronga / Emili Teixidor (novelista)

Productor / Productora: Isona Passola / Massa d'Or

Fecha / lugar de la acción: Manlleu (Cataluña central /después de la guerra civil)

NOTAS

- La película empieza en catalán.

- Un guardia civil en español pero cambia al catalán para hablar con el niño.
- En la escuela dictado del maestro en español.
- Vigilantes de la prisión en español.
- El fotógrafo en español en la escuela para las fotografías escolares.
- El religioso profesor de Igualada en español.

HEROIS (2010)

Director: Pau Freixas

Guionista: Albert Espinosa / Pau Freixas

Productor / Productora: Luis De Val / Aitana De Val / Pedro Figuro /

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Cataluña

NOTAS

- Voz en off en catalán.
- Madre en español con sus dos hijos y su novio. Entre ellos, en catalán.
- Poster en catalán para buscar a un nuevo miembro del grupo.
- La madre, los dos niños y el novio alternan las dos lenguas en la misma conversación.
- Cambiando los canales de la tele: programas en español y en catalán.
- Chica en la playa en español.
- Miembros del grupo con el padrastro en español al confundirlo con el jardinero rumano.
- Madre alterna ambas lenguas con los amigos de su hijo.

10.000 km (2014)

Director: Carlos Marqués-Marcet

Guionista: Carlos Marqués-Marcet / Clara Roquet

Productor / Productora: Pau Brunet / Lastor Media / La Panda

Fecha / lugar de la acción: Barcelona - Los Angeles / Actualidad

NOTAS

- La pareja habla en español.

- Por Skype se dicen 'bona nit'.
- Él contesta a una llamada en catalán.
- Canción en Facebook en catalán (sardana folk).
- Skype: él habla en catalán imitando una discusión.
- Por skype, él mira precios de vuelos y dice 'això són...'

FÈNIX 11 23 (2012)

Director: Joel Joan / Sergi Lara

Guionista: Albert Plans / Hèctor Hernández Vicens

Productor / Productora: Xavier Atance / Arriska Films

Fecha / lugar de la acción: Cataluña - Madrid / 2004

NOTAS

- Amiga pide un helado en catalán y la heladera responde en español.
- Mail en español a una empresa láctea.
- Personaje principal en español con los fascistas en la web.
- La familia mira la tele en español.
- En su casa en español con los policías.
- Comisaria en Cataluña, abogado en catalán con la familia, en español con los policías.
- En la tele de la casa en catalán.
- En los vestuarios del colegio, un acusador en español: 'di soy español', los otros acosadores en catalán.
- Tribunal en Madrid: interrogatorio con alternancia de lenguas, el chico replica una vez en español.

TOTS VOLEM EL MILLOR PER A ELLA (2013)

Director: Mar Coll

Guionista: Mar coll / Valentina Viso

Productor / Productora: Nicolàs Villarejo / Escándalo films

Fecha / lugar de la acción: Barcelona / Actualidad

NOTAS

- Personaje principal empieza en catalán. Con taxista en español.
- Con mujer de la limpieza en español.
- Tele en catalán.
- Candidatos al puesto de trabajo en catalán, excepto una latinoamericana en español.
- Video en Facebook en español.
- Comida familiar en el restaurante en catalán, excepto un yerno en español.
- En la fiesta de antiguos alumnos en español, después alternancia de lenguas al hablar con un hombre.
- En español con la madre de una amiga argentina.
- Mira una película española en el video.
- Aperitivo y comida de fin de año en alternancia lingüística por la presencia de una amiga latinoamericana.

SUEÑO Y SILENCIO (2012)

Director: Jaime Rosales

Guionista: Jaime Rosales / Enric Rufas

Productor / Productora: Jaime Rosales (autres) / Fresdeval films (autres)

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / París - Cataluña

NOTAS

- La familia de padre catalán y madre castellana, hablan en español, pero con los abuelos alternan según sus interlocutores.
- Un diálogo con subtítulos.
- Condolencias en catalán.

OCHO APELLIDOS CATALANES (2015)

Director: Emilio Martínez-Lázaro

Guionista: Borja Cobeaga / Diego San José

Productor / Productora: Alvaro Agustín (autres) / Lazonafilms

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Cataluña – País Vasco - Sevilla - Madrid

NOTAS

- Invitación a una boda leída en catalán por un andaluz.
- Personaje principal andaluz habla en catalán con interferencias en español al preguntar a un transeúnte, al llegar a la boda, con la policía catalana, etc
- Conversación en catalán en casa de la abuela.
- Mayordomo en catalán con la criada.
- Algunas conversaciones y discursos empiezan en catalán y continúan en español.
- La boda empieza en catalán y luego sigue en español.
- Diálogo de la abuela en catalán, subtulado..

BARCELONA NIT D'ESTIU (2013)

Director: Dani de la Orden

Guionista: Daniel González / Enric Navarro / Eduard Solà

Productor / Productora: Alberto Aranda (autres) / El Terrat

Fecha / lugar de la acción: Barcelona / 18-08-2013

NOTAS

- Trabalenguas en catalán dicho por una castellana.
- Jugadores de fútbol hacen comentarios en ambas lenguas durante el partido.
- Dos jugadores alternan el catalán y el español.
- Dos inquilinos alternan con las dos lenguas. Tele en catalán.
- Pareja alterna con la familia que les ha invitado a cenar, y entre ellos dos.
- Karaoke en español.
- En el restaurante, representante del futbolista en catalán, y con el amigo en español.
- En español en la tienda de un paquistaní.

ELS NENS SALVATGES (2012)

Director: Patricia Ferreira

Guionista: Patricia Ferreira / Virginia Yagüe
Productor / Productora: Miriam Porté / Distinto Films
Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Barcelona
<u>NOTAS</u>
<ul style="list-style-type: none"> - Padres, propietarios del bar, hablan español con su hijo que habla en catalán en el instituto. - En el gimnasio en español con el niño, el padre entrenador en español y la madre en catalán. - Tele en catalán. - Profesor de flamenco en español. - Música Rap en español mientras roban los helados. - Vigilante del centro comercial en español. - Un profesor en español en la sala de profesores, los otros en catalán. - Clase de literatura en español. - Los jóvenes juegan a los trabalenguas en español. - La madre responde por el teléfono de su bar en catalán para una oferta de trabajo. - Durante el consejo de disciplina el profesor que ha hablado en español responde en catalán. - En la reunión en el instituto con la asistente social y la madre en español.

STELLA CADENTE (2014)
Director: Lluís Miñarro
Guionista: Sergi Belbel / Lluís Miñarro
Productor / Productora: Lluís Miñarro / Eddie Saeta
Fecha / lugar de la acción: 1870-71 – Madrid
<u>NOTAS</u>
<ul style="list-style-type: none"> - La película empieza en catalán. - El secretario del rey habla en español, él en catalán. - Los ministros le hablan en catalán. - La cocinera le habla en español y él responde en catalán. - El rey habla en catalán a su mujer y ella responde en español.

- El rey habla en español para enseñar a leer a la cocinera, después lee un poema en catalán.

LA PLAGA (2013)

Director: Neus Ballús

Guionista: Neus Ballús

Productor / Productora: Pau Subirós / El Kinògraf

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Barcelona

NOTAS

- Entrenador de lucha en español con el inmigrante moldavo.
- Campesinos en catalán entre ellos y en español con el trabajador moldavo.
- La mujer vieja en catalán con el perro.
- Mujeres filipinas que trabajan en un asilo hablan en español a los ancianos y en catalán y español con los trabajadores.
- Reunión del personal del asilo en español.
- Mujer anciana habla en catalán con la mujer filipina que la cuida, y ésta responde en español, alternan.
- Radio y tele varias veces en catalán.
- Prostituta y proxeneta en español, aunque algunas expresiones en catalán.
- Prostituta y moldavo en español.
- Campesino y filipina en español.
- Enfermera del hospital habla en catalán al moldavo, que la entiende, y él hace una frase en catalán hablando con su patrón campesino (les mongetes...).

LA PROPERA PELL (2016)

Director: Isaki Lacuesta - Isa Cano

Guionista: Isaki Lacuesta - Isa Cano

Productor / Productora: Isaki Lacuesta - Isa Cano - Fran Araújo / Corte y confección + d'altres

Fecha / lugar de la acción: Actualidad + Pirineo español

NOTAS

- Asistente social en francés siempre.
- Personaje principal y la madre alternan ambas lenguas, sobre todo ella.
- Entorno en catalán.
- Burdel en español.

INCERTA GLÒRIA (2017)

Director: Agustí Villaronga

Guionista: Agustí Villaronga / Coral Cruz

Productor / Productora: Isona Passola - Massa d'Or Produccions / Urresti Producciones

Fecha / lugar de la acción: 1937 / Aragón (España)

NOTAS

- Diferentes soldados republicanos alternan las dos lenguas.
- La mayoría de soldados republicanos en catalán, los civiles en español.
- Soldados franquistas en español.
- Mujer catalana, viuda de un aragonés, en catalán con los soldados pero en español con sus hijos (canción incluida) y también con los trabajadores de la casa.

LES DISTÀNCIES (2018)

Director: Elena Trapé
Guionista: Elena Trapé , Miguel Ibáñez Monroy ,Josan Hatero
Productor / Productora: Marta Ramírez / Coming Soon Films + d'autres
Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Gran ciudad alemana
<u>NOTAS</u>
<ul style="list-style-type: none"> - El principio en español, luego los cinco amigos alternan. - Un personaje de los cinco es castellanoparlante, los diálogos parecen marcados por su presencia. En ocasiones, se producen interferencias.

NO ME PIDAS QUE TE BESE PORQUE TE BESARÉ (2008)
Director: Albert Espinosa
Guionista: Albert Espinosa
Productor / Productora: Mar Targarona - Joaquín Padró / Rodar y Rodar
Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Barcelona
<u>NOTAS</u>
<ul style="list-style-type: none"> - Camarero del restaurante en catalán y los clientes en español. - Un de los cuatro discapacitados, el que usa una silla de ruedas, habla en catalán, los otros en español. - Durante el curso de guitarra el profesor habla en español utilizando expresiones y monosílabos en catalán. Interferencias entre el grupo. - Asistente social de los discapacitados habla en catalán y el profesor de guitarra responde en español. - Canción en catalán: Sol solet.

RIVALES (2008)
Director: Fernando Colomo
Guionista: Joaquim Oristrell / Inés París
Productor / Productora: Beatris de la Gándara – Luis de Val / Mediafilms – Colomo Producciones
Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Madrid – Barcelona

NOTAS

- Partido de fútbol en Barcelona, hinchas hablan en catalán.
- Azafata en el aeropuerto habla en español y la cliente en catalán, alternando.
- Cliente en el aeropuerto de Barcelona habla en catalán por teléfono con su hijo, también desde el taxi en Madrid.
- El padre habla en catalán con su hijo en presencia de su novia azafata, que habla en español.
- En el autobús del equipo catalán, el entrenador habla en catalán a los padres de los jugadores.
- En Sevilla, abuela catalana habla en español a su nieto pues su novia es italiana. Después en el autobús, la abuela y el nieto hablan en español estando solos.

BOLBORETA, MARIPOSA, PAPALLONA (2007)

Director: Pablo García Pérez de Lara

Guionista: Pablo García Pérez de Lara

Productor / Productora: Pablo García Pérez de Lara / Lluís Miñarro / Doblebanda / Ficción Producciones / Eddie Saeta S.A.

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Pequeños pueblos en Galicia y Cataluña

NOTAS

- Principio de la película usando las dos lenguas el mismo personaje: 'descansa una miqueta'.
- En Cataluña, los chicos y los adultos hablan solo en catalán: en la escuela, en la calle, en las entrevistas.
- En Galicia solamente gallego en la escuela, alternando con el español en el bar, en la calle, en una tienda, con los pescadores y las entrevistas con adolescentes.
- El operador de cámara en español.
- Canciones populares en gallego y español.

FORMENTERA LADY (2018)

Director: Pau Durà

Guionista: Pau Durà

Productor / Productora: David Ciurana, Ramiro Acero / Fosca Films y otras

Fecha / lugar de la acción: Actualidad / Formentera / Comunidad Valenciana / Barcelona

NOTAS

- Amiga hippy : coletillas 'pobret, molt bé, té maco'.
- Dependienta y cliente: 'gràcies'.
- Rótulos, pegatina: 'on sempre', en la tele del bar.
- Al padre recién nacido hospital: personaje principal pregunta: xiquet o xiqueta?
- Guardia urbana y personal de la ambulancia en catalán en Barcelona.

NEGRE BUENOS AIRES (2018)

Director: Ramon Térmens

Guionista: Daniel Faraldo, Ramon Térmens

Productor / Productora: Jordi REDIU, Norbert LLARÀS

Fecha / lugar de la acción: Diciembre 2001 / Buenos Aires, Barcelona

NOTAS

- Dos ciudades, dos lenguas: Buenos Aires español, Barcelona catalán.
- Excepciones: el protagonista habla en catalán con Barcelona desde Buenos Aires, con su socio y su hijo. Suelta improperios en catalán durante una manifestación en un banco en pleno corralito, y durante su tortura.

4.- ENTREVISTAS SOBRE EL TERRENO - BARCELONA 12-15 de febrero de 2020

Como ya hemos avanzado antes, encontrar trabajos directamente relacionados con el bilingüismo cinematográfico se ha convertido en un auténtico desafío, con algunos momentos estelares gracias a carambolas dadas por la investigación en sí misma. En efecto, algunas de las mejores referencias bibliográficas de nuestro trabajo nos llegaron a través de contactos directos que se cruzaron en nuestro camino. Estas causalidades, que no casualidades, nos motivaron a emprender la organización de una estancia de investigación en Barcelona. Epicentro de la producción cinematográfica catalana, y por ende bilingüe. Y también, sin duda, con sus universidades, de los centros de sociolingüística catalana más activos.

1.- Organización de la estadía

Para poder llevar a cabo esta estadía contamos con la ayuda financiera de la Escuela Doctoral-54 de la Universidad de Perpiñán Via Domitia, y del programa Drac Formació Avançada 2019-2020 de la Xarxa Vives d'Universitats, para sufragar una parte de los gastos. Queremos aprovechar estas líneas para agradecerles de nuevo su apoyo. Durante nuestras lecturas fuimos tomando referencias de aquellos expertos y centros documentales que podríamos visitar en Barcelona. Seguidamente, realizamos las búsquedas pertinentes en internet para dar con sus coordenadas. Y en diciembre de 2019 enviamos correos electrónicos a las personas con las que deseábamos encontrarnos para proponerles una cita profesional, explicándoles el objeto de nuestra investigación.

2.- Cuadrante de visitas

Después de numerosos cambios y adaptaciones de última hora para coordinar las diferentes agendas, estas fueron las citas que se llevaron a cabo, con las consiguientes entrevistas:

Miércoles 12/02	Jueves 13/02	Viernes 14/02
	10h00 Sr. Lluís Payrató Universitat de Barcelona	11h00 Sr. Francesc Villalonga Universitat Ramón Llull
	12h00 Sr. Francisco Vargas Institut Català de les Empreses Culturals	
	15h00 Sra. Lola Ledesma Escola Catalana de Doblatge	
16h00 Sra. Elena Heidepriem Direcció General de Política Lingüística Centre de Documentació	17h00 Sra . Gemma Ponsa Plataforma per la Llengua Cultura , lleure i joventut	
	18h00 Sr. Emili Boix Institut d'Estudis Catalans	

3.- Entrevistas

3.1.- Elena Heidepriem Olazábal - Direcció General de Política Lingüística - Centre de Documentació

Gracias a la consulta virtual del catálogo del Centre de Documentació de la Direcció General de Política Lingüística pudimos seleccionar las obras que nos parecía interesantes consultar durante nuestra visita. La Sra. Heidepriem se ofreció a prepararlas antes de nuestra llegada y no solicitó que le transmiéramos nuestra selección previa que quedó establecida como sigue:

- La llei del cinema. Voltas, Eduard

- Indicadors d'ús del català. Aragay, Josep
- Conclusions del treball sobre el cinema i llengua catalana. Plataforma per la llengua. 2006
- Las cuotas lingüísticas en los servicios de comunicación audiovisual y en el cine
- L'assessorament lingüístic a la Corporació Catalana de Mitjans audiovisuals
- Els mitjans audiovisuals i la contaminació lingüística
- L'oralitat fingida, la col·loquialitat i la norma lingüística

Con la ayuda de un escáner portátil, copiamos aquellas páginas que nos parecieron interesantes, previa consulta de cada ejemplar ya dispuesto a nuestra llegada. Algunas de las referencias aquí incluidas han pasado a formar parte de nuestra bibliografía y del contenido de nuestra investigación.

3.2.- Lluís Payrató Giménez – Secció de Lingüística Catalana, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General - Universitat de Barcelona

El Sr. Payrató nos acogió en su despacho de la Universitat de Barcelona. Primeramente manifestó la originalidad de nuestra investigación y nos aconsejó la creación de un marco teórico sólido para abordar luego la parte metodológica. Seguidamente nos facilitó algunas referencias que podrían ser de nuestro interés. Es el caso de Marta Baran, con la que entramos en contacto e intercambiamos experiencias. Esta investigadora polaca sobre el plurilingüismo en el cine ha compartido con nosotros algunos de sus artículos y fuentes. Destacar principalmente su estudio lingüístico de las películas *Bleu, Blanc et Rouge* de Kieslowski. También el Sr. Payrató nos introdujo en el concepto de la oralidad fingida a través de la obra de Jenny Brumme y de algunas conferencias en las que participó el mismo, una de las cuales ha quedado citada entre las obras halladas en la Direcció General de Política Lingüística. Para terminar destacar el contacto de Frederic Chaume de la Universitat Jaume I de Castelló, prolífico investigador sobre la relación entre lingüística y cinematografía como así lo atestiguan sus publicaciones.

3.3.- Francisco Vargas Echeverría– Director de l'Àrea Audiovisual de l'Institut Català de les Empreses Culturals

Para poder enfocar alguna de nuestras entrevistas desde la vertiente de la administración pública, en primer lugar contactamos con la persona representante del

Ministerio de Cultura en Barcelona que, vía mail, nos invitó a contactar con la sede madrileña. Cosa que ya hicimos para otras gestiones del estudio. Después contactamos con el ICEC, l'Institut Català de les Empreses Culturals y nos citamos con el director de l'Àrea Audiovisual, el Sr. Francisco Vargas Echeverría. En primer lugar el Sr. Echeverría lamentó que la Llei del Cinema de la Generalitat de Catalunya del 2010 no disponga de reglamento, para poder así poder desplegar al máximo sus virtudes. De la misma manera, quiso subrayar que la inestable situación de la política autonómica, provoca la repetida prorrogación de los presupuestos y las limitaciones económicas para el área cultural se resienten negativamente al disponer de menos recursos. Continuando con el marco legislativo, y haciendo hincapié en la Ley del Cine Español, nos comentó la existencia de fondos destinados a lenguas diferentes al español que fueron respetadas inicialmente pero que no tuvieran continuidad. Nos invita a una lectura pormenorizada de ambas leyes y, a nuestras preguntas, nos indica que una película puede recibir 100.000.-€ adicionales si la versión original es en catalán. Además, existen ayudas para la promoción de versiones originales en catalán. Para determinar la versión original de una película en la cual cohabitan más de una lengua, disponen de la Unitat de Qualificació que determina la lengua de la versión original una vez ha calculado cual de ellas es la más utilizada. Nos aconsejó contactar con diferentes organismos por si pudieran ser de interés para nosotros. De los cuales destacaremos los siguientes: REAC: Registro de Empresas Audiovisuales de Catalunya, PAC: Productors Audiovisuals de Catalunya, PROAFED y PROA: Federació Productors Audiovisuals. Finalmente nos habló del Sr. Carlos José i Solsona, un estudioso de la estadística cinematográfica catalana que trabaja a menudo con el Observatori Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra.

X.3.4.- Sra. Lola Ledesma Sogas – Escola Catalana de Doblatge

Habida cuenta de la relación existente entre nuestro estudio y la subtitulación, y el doblaje, pensamos que podría ser interesante entrevistarnos con alguien directamente relacionado con ellos. A posteriori nos apercebimos que el vínculo para nuestro estudio es menor. Sin embargo, la conversación nos llevó hasta una anécdota que llamó nuestra atención. Se trata de la de una película rodada entre Cataluña y Argentina, con dos lenguas. Los porcentajes lingüísticos para recibir la subvención no eran suficientes y se realizó una petición durante la postproducción para modificar algunos diálogos y poder acceder así a la ayuda financiera. Al desconocer el título de la película en cuestión,

pensamos que podría ser 'Negre Buenos Aires', por la relación con los lugares de rodaje. Pudimos contactar con el realizador del largometraje, Ramón Termens, que desmintió que fuera el caso.

X.3.5.- Gemma Ponsa i Vilamajó – Plataforma per la llengua

La Plataforma per la Llengua es un organismo no gubernamental que trabaja para la promoción de la lengua catalana en el ámbito socioeconómico y audiovisual. Nos entrevistamos con la Sra. Gemma Ponsa, responsable del área Cultura, lleure i joventut. Rápidamente nos percatamos de que las aportaciones que podríamos recolectar serían escasas, debido al componente exclusivo de reivindicación de la lengua catalana, legítimo sin duda. Pero nuestro caso se concentra en la cohabitación lingüística. La conversación fluyó sobre los horarios que las salas de proyección proponían para las versiones en catalán, y también el número de sesiones. Un dato que llamó nuestra atención fue el éxito que obtuvo la versión catalana de Doraemon en las salas de cine, ya que este personaje se dio a conocer a través de una serie de dibujos animados en la televisión catalana. También nos presentó su plataforma virtual www.elcatalaalcinema.cat para promover cine en catalán y nos habló de la posibilidad de encontrar fuentes de información en el CONCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts). Finalmente hizo referencia a la ley quebequesa que regula el uso de la variante del francés del Quebec.

X.3.6.- Emili Boix i Fuster – Universitat de Barcelona

Debido a la relevancia del libro *Triar no és trair* para conceptos esenciales de nuestro estudio nos aventuramos a intentar contactar con su autor, el Sr. Emili Boix, que muy amablemente aceptó nuestra propuesta de encuentro. Nos citamos en el Institut d'Estudis Catalans. Nos dijo que estuvo dándole vueltas a la temática de la cohabitación del catalán y el español en manifestaciones artísticas de diferente índole, sin poder precisar ninguna referencia directa. Sin embargo nos propuso algunos datos que nos permitieron expandir nuestras búsquedas. Primeramente nos presentó Linguapax, una organización no gubernamental dedicada a la valoración y protección de la diversidad lingüística mundial para contribuir al diálogo y la paz. Después hizo hincapié en la obligación legal de saber la lengua española, ya que podría ser un factor a tener en cuenta en nuestro estudio de cohabitación lingüística, desde la perspectiva del espectador. Como el Sr. Payrató, colega suyo, nos invitó a investigar sobre la creación

del diálogo coloquial mediatizado, proponiéndonos la consulta del trabajo de Margarida Bassols i Mila Segarra, *El col·loquial dels mitjans de comunicació*. También nos habló de otros autores como Ute Heinemann y Kremnitz Georg como referentes en el multilingüismo literario. Finalmente hizo referencia a la película *Els dies que vindrán* por su carácter de bilingüe en su versión original. Pero al estar producida en 2019 no entra dentro de la franja temporal de nuestra investigación.

X.3.7.- Francesc Vilallonga Montaña - Universitat Blanquerna / Ramón Llull

Entramos en contacto con el Sr. Vilallonga después de leer su trabajo *El sector de l'exhibició cinematogràfica a Catalunya en l'era de la digitalització* que, como otros, nos llegó a través de los diferentes contactos que hemos ido estableciendo. Nos encontramos en su despacho de la Universitat Blanquerna. Como los otros entrevistados, nos facilitó diferentes contactos e ideas que pudieran ser de nuestro interés. Nos dio referencias sobre el cine canadiense y la cohabitación del francés y del inglés, citando al Festival de Toronto y el Festival de Cine de la Ville de Québec. Y también nos propuso indagar sobre las realizaciones de Xavier Dolan o Denys Arcand. Nos propuso la película *Te quiero, imbécil*, pero como en el caso de la propuesta de Emili Boix, la producción al ser del 2020 no entra dentro de nuestra selección. Finalmente nos recomendó los estudios del catedrático Ramón Zallo.