

# Cinema i diversitat lingüística

Deu pel·lícules per al debat a l'aula

**L** i n  
g u a  
P a x

## Cinema i diversitat lingüística

Deu pel·lícules per al debat a l'aula

Editat per:



Amb el suport de:



Coordinació editorial: **Enric Serra Casals**

Coordinació de contingut: **Iñigo Marzabal**

Traducció: **Judith Raigal**

Revisió de la traducció: **Enric Serra Casals**

Disseny i maquetació: **Grafia, serveis gràfics**



Aquesta obra està subjecta a una llicència de Reconeixement-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons



# ÍNDEX

<b>0. Introducció</b> .....	<b>4</b>
<b>1. La diversitat lingüística: font de conflicte</b> .....	<b>6</b>
Pel·lícula <i>Babel</i> (Alejandro González Iñárritu, 2006)	
Autor: Iñigo Marzabal	
<b>2. La diversitat lingüística: punt de trobada</b> .....	<b>15</b>
Pel·lícula <i>Una pel·lícula parlada</i> (Manoel de Oliveira, 2003)	
Autor: Víctor Iturregui	
<b>3. Relativisme lingüístic</b> .....	<b>24</b>
Pel·lícula <i>Arrival</i> (Denis Villeneuve, 2016)	
Autor: Imanol Zumalde	
<b>4. Llenguatge i poder</b> .....	<b>33</b>
Pel·lícula <i>Caní</i> (Yorgos Lanthimos, 2009)	
Autor: Inazio Gastaka	
<b>5. Diglòssia: llengües dominants i dominades</b> .....	<b>41</b>
Pel·lícula <i>Roma</i> (Alfonso Cuarón, 2018)	
Autora: Nekane Zubiaur	
<b>6. Llengua i identitat</b> .....	<b>49</b>
Pel·lícula <i>Heremakono</i> (Abderrahmane Sissako, 2002)	
Autor: Iñaki Lazkano	
<b>7. Colonialisme lingüístic i cultural</b> .....	<b>58</b>
Pel·lícula <i>La generació robada</i> (Phillip Noyce, 2002)	
Autora: Ainara Miguel	
<b>8. L'accés al llenguatge</b> .....	<b>66</b>
Pel·lícula <i>L'infant salvatge</i> (François Truffaut, 1970)	
Autora: Carmen Arocena	
<b>9. Llengües en vies de desaparició</b> .....	<b>75</b>
Pel·lícula <i>Sueño en otro idioma</i> (Ernesto Contreras, 2017)	
Autora: Ainhoa Fernandez de Arroyabe	
<b>10. Les llengües de signes</b> .....	<b>83</b>
Pel·lícula <i>Sound of Metal</i> (Darius Marder, 2019)	
Autora: Leire Azkunaga	

# INTRODUCCIÓ

*Drive my Car* (*Doraibu mai kâ*, Ryûsuke Hamaguchi, 2021) ha estat sense cap mena de dubte una de les pel·lícules més interessants, estimulants i, per què no dir-ho, més premiades del 2022. En aquesta pel·lícula, un dramaturg japonès, Yusuke Kafuku, pretén posar en escena una nova versió de l'obra teatral *L'oncle Vània* del dramaturg rus Anton Txèkhov. Tret d'una llarga introducció que dura quaranta minuts, tota la pel·lícula passa entre els assajos previs a l'estrena i els recorreguts en cotxe que fa cada dia el director d'escena entre el seu hotel i el teatre. La xofera que li han assignat, Misaki, és una dona lacònica. Una particularitat d'aquesta nova actualització del text de Txèkhov és que l'elenc d'actrius i actors que participaran en el muntatge són de països diferents i que cadascun recita els seus parlaments en la seva llengua (coreà, mandarí, japonès i, fins i tot, llengua de signes coreana), és a dir, en llengües que els altres no entenen. És com si n'hi hagués prou amb els gestos i el llenguatge corporal perquè els intèrprets fossin capaços de transcendir les particularitats de cada llengua i elevar-nos a la universalitat de les emocions. També s'anirà consolidant la relació entre Kafuku i Misaki, malgrat els silencis, l'absència de paraules que regna durant la major part dels seus viatges. Així doncs, no és casual que l'obra que

« s'ofereix al lector un acostament polifònic al fet lingüístic i a la seva diversitat »

es representa sigui *L'oncle Vània*. Perquè la mateixa incapacitat que sembla que tenim els éssers humans —i que Txèkhov assenyala a la Rússia de finals del XIX— d'afrontar el canvi refugiant-nos en la melancolia de la

pèrdua, d'assumir els nostres desitjos abandonant-nos a la culpa, el ressentiment i la frustració, de sortir de l'avorriment i de la rutina deixant-nos portar per una mena d'inèrcia moral, és la que Hamaguchi observa al Japó del segle XXI. I també hi veu, evidentment, la incomunicació, la insuficiència del llenguatge per compartir amb els altres les capes més profundes de l'ànima humana. Perquè tant els personatges de Txèkhov com els del cineasta japonès s'expressen més en el que no diuen que en el que diuen.

Amb aquesta idea presentem aquest text, vertebrat també al voltant del llenguatge. S'organitza en deu capítols i, a partir d'altres pel·lícules, pretén oferir als lectors un acostament, mai més ben dit, polifònic al fet lingüístic i a la seva diversitat. És per aquest motiu que per seleccionar les pel·lícules s'ha tingut en compte el tema que s'hi tracta i també, evidentment, les qualitats cinematogràfiques del film. També s'han triat per l'origen divers i per les llengües que s'hi parlen.

Tots i cadascun dels capítols estan organitzats de la mateixa manera: introducció breu al tema en qüestió, fitxa tècnica de la pel·lícula triada, anàlisi succinta dels aspectes cinematogràfics més destacats del film i apartat d'activitats perquè l'alumnat pugui aprofundir el tema sobre el qual se'l convida a reflexionar. I és que ens proposem que el cinema sigui, alhora, mitjà i fi. Mitjà, perquè no deixa de ser una excusa per poder discutir, confrontar, acordar i, en resum, deliberar sobre qüestions com la relació entre la llengua i la (in)comunicació, el patrimoni cultural, el poder, la identitat o la percepció de la realitat, entre altres coses. I fi, perquè ens proposem aportar el nostre granet de sorra a l'«alfabetització» del lector en aquest altre llenguatge, el llenguatge cinematogràfic, posant a la seva disposició una desena d'anàlisis mitjançant les quals pugui adquirir tota una sèrie de competències susceptibles de ser utilitzades en altres textos audiovisuals amb què decideixi enfrontar-se a partir de la lectura d'aquest text. Tota una pedagogia de la mirada.

Mancat de la ductilitat de l'oral o de l'escrit, el llenguatge cinematogràfic s'enfronta sovint, per la seva pròpia naturalesa expressiva, al desafiament

« proposem que el cinema sigui, alhora, mitjà i fi »

d'haver de fer referència al món interior a través de l'exterior. El viatge és una de les formes més pregnants d'expressar canvi i transformació. Tots els trajectes espacials són, en el mitjà cinematogràfic, el reflex d'un discurs més profund. Es viatja en l'espai per fer-ho interiorment. Això és el que li passa a Yusuke Kafuku, el director escènic de *Drive my car*, guiat per la seva xofera. I esperem que els passi el mateix als lectors d'aquest llibre: que, de l'experiència que tinguin amb els itineraris que els proposem, també canviï alguna cosa en ells i que en surtin transformats.

Bon viatge.

# La diversitat lingüística: font de conflicte

## BABEL (Alejandro González Iñárritu, 2006)



### FITXA TÈCNICA

**Títol**  
*Babel*<sup>1</sup>

**Títol original**  
*Babel*

**Direcció**  
Alejandro González Iñárritu

**Guió**  
Guillermo Arriaga

**Música**  
Gustavo Santaolalla

**Fotografia**  
Rodrigo Prieto

**Muntatge**  
Douglas Crise, Stephen Mirrione

**País**  
Estats Units, Mèxic, França

**Any**  
2006

**Durada**  
143 minuts

**Llengües presents a la versió original**  
Anglès, castellà, àrab, amazic, japonès, llengua de signes japonesa, francès, rus

### Repertiment

Brad Pitt (Richard Jones), Cate Blanchett (Susan Jones), Mohamed Akhzam (Anwar), Boubker Ait El Caïd (Yussef), Said Tarchani (Ahmed), Abdelkader Bara (Hassan), Mustapha Rachidi (Abdullah), Adriana Barraza (Amelia), Gael García Bernal (Santiago), Elle Fanning (Debbie Jones), Nathan Gamble (Mike Jones), Clifton Collins Jr (policia fronterer 1), Michael Peña (policia fronterer 2), Rinko Kikuchi (Cheiko Wataya), Kōji Yakusho (Yasujiro Wataya), Satoshi Nikaido (detectiu Kenji Mamiya)

### Premis

Festival de Canes (2006): millor director, premi del jurat ecumènic, premi tècnic (muntatge)  
Oscar (2006): millor banda sonora (set nominacions, inclosa la de millor director i guió original)  
Globus d'Or (2006): millor pel·lícula dramàtica (set nominacions)  
Premis BAFTA (2006): millor banda sonora (set nominacions, inclosa la de millor pel·lícula)



## INTRODUCCIÓ

A l'Antic Testament (Gènesi 11, 1-9) s'explica una història de quan «en tota la Terra es parlava una sola llengua». D'acord amb aquest relat, els éssers humans es van posar d'acord per construir una ciutat amb una torre tan alta que arribés al cel. Déu, escandalitzat per aquell atreviment i a fi d'impedir que se'l pogués qüestionar, en veure que tot el que els homes es proposessin ho podrien aconseguir, perquè «tots formen un sol poble i parlen una sola llengua», va decidir

«*la diversificació de llengües, amplia les possibilitats de percebre i pensar el món i de pensar-nos-hi a nosaltres*»

confondre'ls multiplicant les llengües que feien servir per comunicar-se. Aquesta és la història de la Torre de Babel. D'una banda, és un relat sobre la desmesura humana, el desafiament de les persones a l'ordre diví i el càstig

consegüent: la confusió de les llengües, la incomunicació radical entre els diversos grups que poblen la Terra. I, d'una altra banda, és també una metàfora de la dificultat que sembla que tenim els éssers humans per entendre, per fer intel·ligibles formes de vida que són diferents de les nostres.

No obstant això, tot i que sempre s'ha considerat una maledicció, també s'hi pot veure un sentit positiu, la metàfora d'una benedicció. La inexistència d'un únic codi lingüístic, la diversificació de llengües, amplia les possibilitats de percebre i pensar el món i de pensar-nos-hi a nosaltres. Des d'aquest punt de vista, Babel és l'origen de la diversitat, de la complexitat, de l'heterogeneïtat que caracteritza tot allò que té a veure amb els éssers humans.

Aquesta tensió entre el que és únic i el que és múltiple, entre la uniformitat i l'heterogeneïtat, entre la globalitat i la localitat, sembla intensificar-se en el sistema-món en què ens ha tocat viure i on, alhora que se'ns promet que tot i tot-hom està interconnectat, afloren especificitats i particularitats, barreres i fronteres que aixequem amb la finalitat de delimitar on acaba el «nosaltres» i on comença l'«ells».

## SINOPSI

A les muntanyes desèrtiques de l'Atlas marroquí, Abdullah compra un rifle i una capsa de munició al seu veí Hassan per defensar el seu ramat de cabres de l'atac dels xacals. L'arma és el regal d'un caçador japonès, agraït per haver-li fet de guia en una partida de caça. Abdullah dona el rifle als seus dos fills petits, Yussef i Ahmed, i els envia a vigilar el ramat. Com que no es creuen que el rifle tingui un abast de tres quilòmetres, els nens decideixen provar-lo. Una de les bales que disparen fereix Susan Jones, una dona dels Estats Units que viatja amb el seu marit Richard en un autobús. A partir d'aquest fet «fortuït», quatre històries que es desenvolupen en tres continents diferents es relacionen i s'intercalen. Una de les històries és, evidentment, la dels nens, assetjats per la policia marroquina com a sospitosos d'un acte terrorista. La segona història és la de la parella dels Estats Units, Richard i Susan, que han anat de vacances al Marroc amb l'objectiu de superar la crisi de parella que tenen arran de la mort sobtada del seu fill petit. Quan els nens fereixen greument Susan, els seus companys de viatge els abandonen en un poble amazic dels encontorns, Tazarine, i el guia que viatjava amb ells, Anwar, els acull a casa seva fins que puguin portar Susan a un hospital de Casablanca. La tercera de les històries se centra en Amelia, la dona de fer feines de Richard i Susan, que s'ha quedat a San Diego (Califòrnia), cuidant els fills de la parella, Debbie i Mike. Com que no aconsegueix que ningú se n'ocupi, decideix endur-se'ls a Tijuana (Mèxic) per poder assistir al casament del seu fill. Finalment, a Tòquio transcorre la història de Cheiko, la filla adolescent sordmuda de Yasujiro Wataya, el caçador japonès que havia regalat el seu rifle a Hassan.



## ANÀLISI

*Babel* és la tercera entrega, juntament amb *Amores perros* (2000) i *21 grams* (2003), de la trilogia sorgida del tàndem creatiu format per Alejandro González Iñárritu (direcció) i Guillermo Arriaga (guió). En tots aquests films, fan servir un fet fortuït per interrelacionar trames i personatges que d'una altra manera estarien condemnats a no trobar-se mai. Així, a la primera, al voltant d'un accident automobilístic que té lloc a Ciutat de Mèxic, es vinculen les històries d'Octavio, Valeria i el Chivo; a la segona, rodada a Memphis, les vides de Cristina, Jack i Paul es creuen a conseqüència d'un atropellament. En el film que tractem aquí, els creadors apugen l'aposta a escala planetària: un tret desafortunat vincula quatre històries que tenen lloc en tres continents diferents. Evidentment, aquest cop de l'atzar tan infaust que comparteixen va més enllà de constituir una simple excusa narrativa per connectar les diferents trames. Aquest «accident fortuït» també és, en primer lloc, una manera d'expressar la vulnerabilitat i la fragilitat humanes, el fet que les nostres vides estan sotmeses a contingències, a l'inesperat que les altera completament. En segon lloc, és una manera de subratllar el fet que tots els actes, per insignificants que puguin semblar, tenen conseqüències sobre els altres. I és que tothom està interrelacionat; és com l'«efecte papallona»: un accident que té lloc a les muntanyes àrides de l'Atles marroquí acaba tenint conseqüències en l'acolorida Tijuana i en la tecnològica Tòquio. Se'ns està parlant, al cap i la fi, de la globalització, dels seus efectes i de les seves paradoxes.

Dels seus efectes, perquè el procés globalitzador, impulsat per les noves tecnologies de la informació i la comunicació, ha acabat alterant la nostra concepció tradicional de l'espai i del temps. Sembla que la nostra relació amb el món es conjugi al voltant de conceptes com la ubiqüitat i la simultaneïtat. I és aquí on el fons i la forma de la pel·lícula es fusionen.

El relat es fa seva aquesta percepció espai-temps tan nova, però alhora tan enganyosa, que ens fa pensar que tot passa de forma ubiqua i simultània. És enganyosa perquè, tot i que quan hem vist la pel·lícula per primera vegada tenim la sensació que les trames dels pastors Yussef i Ahmed, del matrimoni Jones, d'Amelia o de Cheiko i el seu pare passen alhora, en realitat no és així. A partir de tot un seguit d'indicis que se'ns van donant, podem veure que la història transcorre en cinc dies. Mentre Amelia és a San Diego cuidant els fills

« no deixa de ser evident la intenció dels autors: mostrar la incomunicació, les dificultats que tenim per entendre'ns amb els altres en un hipercomunicat "veïnatge universal" »

de Susan i Richard, rep una trucada d'aquest darrer que es repeteix en el relat: la primera vegada des del punt de vista d'Amelia, al començament [8:40], i la segona des de la perspectiva de Richard, cap al final [2:02:00]. En aquest moment ens adonem que Richard truca a la seva mainadera des de l'hospital de Casablanca on ja hi ha Susan ingressada i fora de perill. És a dir, que la història d'Amelia a Tijuana comença quan ja ha acabat la del matrimoni Jones. D'igual manera, a través de la informació que veiem en els diversos telenotícies [2:07:50], tota la història japonesa s'esdevé el darrer d'aquests cinc dies, quan les altres trames ja s'han acabat.

I se'ns parla també, com dèiem, de les paradoxes de la globalització, perquè no deixa de ser evident la intenció dels autors: assenyalar la desconexió de les persones en un sistema-món hiperconnectat, mostrar la incomunicació, les dificultats que tenim per entendre'ns amb els altres en un hipercomunicat «veïnatge universal». En aquest sentit, és emblemàtica la imatge de Cheiko aïllada, abstreta, enmig de la multitud [1:10:49]. Això explica que el desert i la frontera siguin motius recurrents. Tenim el desert, d'una banda, com a imatge de la globalització, com un lloc on les diferències es desdibuixen, com un espai obert, uniforme, homogeni, sense límits ni confins, sense camins definits, sense senders establerts; un lloc que és propici, doncs, a la desorientació [1:44:46]. D'altra banda, tenim les fronteres: les reals, les geopolítiques (en dues ocasions s'atura el relat a la frontera que separa els Estats Units de Mèxic [29:40 i 1:18:55]) i també, eminentment, les imaginàries. Tot s'ha organitzat en la pel·lícula per mostrar els prejudicis i els malentesos que dificulten la comunicació entre les persones, ja sigui entre els membres de la parella, ja sigui entre pares i fills, i segons criteris socioeconòmics, culturals, religiosos i, és clar, lingüístics. A la versió original del film, partint dels pressupòsits de la faula bíblica, es fan servir l'anglès, el castellà, l'àrab, l'amazic i el japonès, a més del francès i el rus que parlen alguns dels turistes que acompanyen Susan i Richard (que acaben abandonant-los) i la llengua de signes japonesa que emprava Cheiko per expressar-se.

És per això que a la pel·lícula hi ha un treball obstinat per mitjà del muntatge sobre la tensió entre el que és igual i el que és diferent. Gran part de les transicions entre les quatre trames tenen la finalitat d'equiparar-les i diferenciar-les alhora. Per exemple, Yussef i Ahmed, conscients que el tret que han disparat ha pogut ferir algun dels passatgers de l'autobús, fugen corrent. I amb aquesta imatge es passa a Mike i Debbie corrent mentre juguen a fet i amagar a la seva gran casa de San Diego [8:28]. O, també, al poble de Tazarine, veiem com un veterinari

intenta contenir l'hemorràgia de Susan en unes condicions higièniques precàries, i a l'escena següent trobem Cheiko a la consulta asèptica del dentista [42:38]. Cheiko, mentre plora, rep l'abraçada del detectiu que investiga l'origen del rifle i a l'escena següent es veu Abdullah al desert marroquí que també plora i abraça el cos del seu fill mort [1:38:44]. Aquesta és la idea sobre la qual es construeix tota la narració: més enllà de les diferències que sembla que ens separen, siguin del tipus que siguin, els éssers humans ens igualem, ens trobem en el terreny de les emocions. Amor, empatia, por, dolor.

«*més enllà de les diferències que sembla que ens separen, els éssers humans ens igualem, ens trobem en el terreny de les emocions*»

D'aquí l'estructura fragmentada i aparentment caòtica del relat. D'una banda, per descomptat, com una manera d'expressar l'estat en què es troben els personatges: trencats, destrossats, confusos, desorientats. D'una altra banda, per mitjà d'una organització

narrativa que es planteja com un trencaclosques, se'ns parla de la complexitat de tota la vida humana que topa amb una visió simplificadora i unidimensional del prejudici i de l'estereotip. I encara, finalment, és impossible no veure en aquesta ruptura amb la lògica causal entre esdeveniments que caracteritza el cinema narratiu més convencional una reivindicació del que podríem anomenar «lògica emocional». González Iñárritu, quan explica l'opció per la fragmentació que també caracteritza la pel·lícula *21 grams*, fa referència a una idea que es pot aplicar perfectament a *Babel*: «Pretenia substituir el temps cronològic per una temporalitat emocional». Davant l'aïllament i la insularitat, les fronteres i les diferències, trobem la universalitat de les emocions. Susan, reticent i amb una actitud de menyspreu envers els costums i els hàbits higiènics dels marroquins [15:10], quan ja l'han ferit a Tazarine no dubta a acceptar, per pal·liar el dolor, la pipa d'haixix que, sense paraules, una àvia es treu de la boca i la posa directament a la seva [59:45]. Totes dues dones han connectat, més enllà de les evidents diferències nacionals, socials, culturals, econòmiques, racials, religioses, generacionals i lingüístiques que semblaven separar-les. Per això, en un darrer pla, un pla complex que tanca la pel·lícula, veiem Cheiko i el seu pare abraçats al balcó del seu apartament mentre la càmera se n'allunya i els va subsumint en molts altres milions d'històries particulars amb les quals comparteixen un substrat comú.



## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### Babel de llengües

1. D'acord amb un informe de la UNESCO publicat el 2021, actualment es parlen al voltant de set mil llengües a tot el món. Organitzeu-vos en grups i elaboreu un atlas lingüístic de la distribució d'aquestes llengües per continents.
2. Sabeu què és l'esperanto? Esbrineu-ho. Descobriu-ne l'origen, els objectius i la implantació. Què us sembla aquesta iniciativa?
3. Sabeu què és una «llengua franca»? Investigueu-ho. Descobriu quines llengües han adquirit aquest estatus en els darrers segles, per què s'han imposat damunt les altres llengües, i què n'explica el període de decadència i que s'hagin acabat substituint per altres llengües.
4. Si hi ha alguna llengua que avui dia es pugui considerar una «llengua franca» és, sense cap mena de dubte, l'anglès. Tot i que només el vuit per cent de la població el té com a primera llengua, és la que predomina en la major part d'àmbits de l'activitat humana. Indiqueu quins són aquests àmbits.
5. En la introducció a la pel·lícula s'han presentat dues interpretacions contraposades del mite de Babel. D'una banda, la de la maledicció, que considera que el mite és una expressió de la dificultat humana per entendre el que és diferent. I, d'altra banda, la de la benedicció, que hi veu l'origen de la riquesa i la diversitat humanes. Separeu-vos en grups. Cada grup haurà de defensar la interpretació que se li assigni, independentment del que en pensin les persones que formen el grup.

## A fons sobre la pel·lícula

Com ja s'ha comentat, *Babel*, *Amores perros* i *21 grams* formen un tríptic que s'ha anomenat «de l'amor, la mort o el dolor». Nosaltres preferim dir-ne «trilogia de la pèrdua».

1. Investigueu a qui es van dedicar *Amores perros* i *21 grams*. Com interpreteu aquestes dedicatòries?
2. La pèrdua també és un tema present a *Babel*. De fet, dues de les històries tenen l'origen en dues pèrdues i les altres dues acaben amb la pèrdua, també. A quina mena de «pèrdues» ens referim? Com ho relacioneu amb el tema de la universalitat dels sentiments?
3. Penseu que el fet que dues de les trames es resolguin raonablement bé (amb una reconciliació) i les altres dues realment malament té a veure amb algun tipus de denúncia social, cultural o econòmica?

El tema de la «frontera», relacionada amb els prejudicis, la incomunicació i l'aïllament és primordial en aquesta pel·lícula. Des d'aquest punt de vista, no és pas casualitat que Cheiko sigui sordmuda.

4. Poseu exemples de la pel·lícula en què els prejudicis, siguin del tipus que siguin, impedeixen que els personatges s'entenguin, esdevenen una «frontera» entre ells.
5. En l'anàlisi ja s'ha explicat com per mitjà del muntatge, a través de transicions, la pel·lícula té tendència a establir llaços i vincles entre les trames. Més enllà dels exemples ja comentats, en podríeu indicar alguns més?
6. Una altra manera de relacionar les històries és fer-ho mitjançant rimes visuals, ecos i reenviaments. Per exemple, els trets dels nens marroquins [6:57] ressonen al casament del fill d'Amelia [58:14]; el gat que la càmera segueix a Tazarine [58:48] es correspon amb el de Cheiko [1:30:58], o el «vaixell» al parc de Tòquio [1:06:20] rima amb el vaixell que González Iñárritu col·loca enmig del desert africà [1:57:12]. Trobeu més exemples d'aquest tipus d'estratègia narrativa.

7. El vent (no és casual que quan surten els títols de crèdit, mentre la pantalla encara és de color negre, se senti com bufa) i el color vermell són dos recursos que es fan servir a *Babel* com a manera d'ultrapassar les fronteres. Analitzeu-ne la presència al llarg de la pel·lícula i feu-ne una interpretació.
  
8. La gran tesi de la narració és que, més enllà de les diferències que ens separen, els éssers humans ens trobem en les emocions. Separeu-vos en quatre grups i que cada grup trobi exemples a la pel·lícula en què l'empatia, l'amor, la por i el dolor adquireixen una rellevància especial.



# La diversitat lingüística: punt de trobada

## UNA PEL·LÍCULA PARLADA

(Manoel de Oliveira, 2003)



### FITXA TÈCNICA

**Títol**

*Una película hablada<sup>1</sup>*

**Títol original**

*Um filme falado*

**Direcció**

Manoel de Oliveira

**Guió**

Manoel de Oliveira

**Música**

Philippe Morel

**Fotografia**

Emmanuel Machuel

**Muntatge**

Valérie Loiseleux

**País**

Portugal, França, Itàlia

**Any**

2003

**Durada**

96 minuts

**Llengües presents a la versió original**

Portuguès, francès, italià, anglès, grec

**Repartiment**

Leonor Silveira (Rosa Maria), Filipa de Almeida (Maria Joana), Catherine Deneuve (Delfine), Irene Papas (Helena), Stefania Sandrelli (Francesca), John Malkovich (John Walesa)

**Premis**

Festival de Venècia (2003): premi SIGNIS

## INTRODUCCIÓ

D'entre totes les particularitats que defineixen els centenars de països i cultures que hi ha al món, la llengua és potser l'eina que més hem neutralitzat i, alhora, l'obstacle que substantiva i delimita el nostre lloc al món. La diversitat lingüística proporciona riquesa cultural al seu territori, tot i que també dona peu a tota mena de conflictes. La humanitat està entossudida a autodestruir-se a base de guerres relacionades amb la raça, la religió, l'ètnia, la llengua i la classe per justificar la violència. En paral·lel, i en contra d'aquestes dissensions, hi ha persones que anhelan restablir l'ordre prebabiàlic per tornar al monolingüisme que acompanyava la pau.

Hi ha hagut molts projectes liderats per diverses cultures, civilitzacions o estats destinats a amarrar la qüestió de la diversitat lingüística. En aquest sentit, l'esperanto és segurament la llengua planificada i híbrida a què més esforços es van abocar, a finals del segle XIX, per instaurar una «llengua franca» global. No obstant això, avui dia aquest esforç unificador és anecdòtic. A escala mundial, coneixem casos singulars com el de Papua Nova Guinea, on s'estima que hi ha unes vuit-centes llengües actives. En el cas que tractem i que aborda la pel·lícula triada, el d'Europa i Occident, conviuen llengües eslaves, romàniques i germàniques, moltes de les quals es ramifiquen en dialectes, en països monolingües, bilingües, trilingües i multilingües.

El problema d'Europa és que la supervivència del continent implica renunciar a la seva essència diversa i eclèctica; una renúncia que, sense cap mena de dubte, és inevitable. L'anglès s'ha convertit en la llengua no materna més parlada del món, en la moneda de canvi econòmic, cultural i turístic. La població de Brussel·les, per exemple, l'epicentre de l'europeïtat, ha desenvolupat un dialecte anglosaxó que es fa servir en els cercles de les institucions i en els organismes de la Unió. Al marge de la política, fins i tot les persones que no saben anglès parlen aquesta llengua en les seves preferències artístiques, en els costums importats, en els usos de la passiva traduïda literalment al català. Dit d'una altra manera, la diversitat de llengües i cultures es veu debilitada, d'una banda, per l'influx inevitable dels Estats Units, i, d'una altra banda, per l'homogeneïtzació política i econòmica bastida a Brussel·les. Així es compleix l'advertència, aleshores optimista, de Thomas Mann quan va situar a Amèrica «el centre de la cultura occidental», el lloc on s'havien de rescatar i preservar els valors tradicionals d'Europa.

## SINOPSI

Rosa Maria i la seva filla Maria Joana agafen un creuer a Lisboa que ha d'anar fins a Bombai, on s'han de trobar amb el seu marit i pare respectivament. Aprofitaran el viatge per travessar el Mediterrani i visitar les ciutats més importants i mítiques d'Europa, Àfrica i Àsia banyades per aquestes aigües. En diverses parades, puguen al vaixell tres dones famoses i poderoses: Delfine, una empresària francesa; Helena, una actriu grega, i Francesca, una model italiana. De seguida totes tres es fan amigues del capità del vaixell, el nord-americà John Walesa. En el transcurs de les trobades es produeix un fenomen estrany i idíl·lic alhora: tot i que tothom parla la seva llengua materna, s'entenen mútuament. Al voltant de la taula del capità es produeix una mena de reconstrucció utòpica i multilingüe de la Torre de Babel. Il·lusionat, Walesa convida Rosa Maria i Maria Joana a aquell paradís lingüístic.

« en el transcurs de les trobades es produeix un fenomen estrany i idíl·lic alhora: tot i que tothom parla la seva llengua materna, s'entenen mútuament »

No obstant això, a mesura que la conversa avança, l'anglès s'acaba imposant com a «llengua franca» i es trenca la il·lusió. Per si amb això no n'hi hagués prou, tot just quan Helena comença a cantar per a tota la tripulació, el capità rep la notícia que uns terroristes han col·locat unes bombes al vaixell. Tothom aconsegueix escapar-se del creuer, llevat de Rosa Maria i Maria Joana. A l'últim instant, la tripulació s'adona que han deixat enrere les dues dones. Walesa, desesperat, les anima des d'una barca a saltar. Quan es disposa a rescatar-les, el creuer esclata davant tots els supervivents.



## ANÀLISI

Tal com ens indica el títol, i en consonància amb la poètica cinematogràfica de Manoel de Oliveira, *Um filme falado* es construeix sobre la paraula parlada i filmada, fonamentada des dels monòlegs, els diàlegs i les veus narradores. A partir d'una simbiosi diàfana i efectiva entre el fons i la forma, la pel·lícula parla sobre gent que parla, i simultàniament explica una història particular de les llengües, dels llocs on es parlen i de les persones que les fan servir. Podem agafar el vehicle literal i narratiu principal del relat, el viatge en creuer amb escales, com una analogia per entendre la història dissenyada pel cineasta

« la pel·lícula parla sobre gent que parla, i simultàniament explica una història particular de les llengües, dels llocs on es parlen i de les persones que les fan servir »

portuguès. En una primera parada, *Um filme falado* narra una malagunyada trobada a l'Extrem Orient amb un pare que mai no veiem, plena de referències a dues epopeies fonamentals de les literatures hel·lènica i portuguesa. A la segona parada es planteja una utopia i la seva destrucció immediata. I a la tercera

visita, sense possibilitat d'arribar ja a la destinació final, una idea (cal entendre aquest terme en el sentit de «noció», però sense perdre'n de vista el component «ideal» o «idealista») sobre Europa i Occident o, més ben dit, sobre la seva catàstrofe imminent.

### L'anti-Odissea

La destinació inicial ocupa un espai testimonial i contextual. Tot i així, la figura fantasmal del pare viatger que espera la família obre la possibilitat de pensar aquesta història com un periple invertit i pervers de l'epopeia d'Homer. Aquest Odisseu no torna a casa després de la batalla; ans al contrari, són la seva Penèlope i el seu Telèmac (en versió femenina) els que el van a buscar. En altres paraules, De Oliveira vincula el relat amb el gen literari europeu, amb el poema hel·lènic fundacional. Així doncs, la mare explica mites i llegendes, històries inventades basades en fets reals que no diuen veritats, però que diuen la veritat. El seu relat, sense que elles en siguin conscients, s'acabarà convertint en una història mitològica i, en última instància, tràgica, molt més vertadera que qualsevol llegenda presocràtica. De la mateixa manera, tal com veiem més endavant, De Oliveira mira enrere, tot i que no tant, i es fixa en l'èpica portuguesa, en Os

*Lusíadas* de Luís de Camões. Aquest errant *grand tour* marí del nou mil·lenni es representarà formalment en una sèrie d'enquadraments aberrants en què la càmera enfoca la proa del vaixell trencant les onades del mar. A mesura que la nau avança i que l'ombra mítica de la tragèdia s'acosta, la llum d'allò que és veritable anirà disminuint progressivament.

Passarà el mateix amb els plans horitzontals que ben aviat es veuen amenaçats per una onada violenta que altera l'estabilitat compositiva [6:26] o per la nit absoluta en què la llum del creuer queda suspesa en l'espai [1:15:17].

### El vaixell de Babel

Malgrat tot, abans de la tragèdia es crea un període ideal al voltant de la taula del capità i les seves muses, dones riques i famoses. L'empresària, la model i l'actriu. La francesa, la italiana i la grega. Totes parlen la seva pròpia llengua, però s'entenen. Tal com indica Helena, però, el que fa que s'entenguin és l'educació. I també la raó, atès que la gent s'entén parlant, i no necessàriament dialogant en la mateixa llengua. Stefan Zweig ja va detectar, després de la Gran Guerra de 1914, que el que fa que les persones puguin tornar a viure unides en pau no és la llengua, sinó la raó, la civilització. «La civilització és el que les persones creen i desenvolupen a través del temps fent servir la seva intel·ligència», sentència Helena amb unes paraules que podrien ser de l'escriptor vienès. La colonització dels Estats Units i de l'anglès, en detriment del món hel·lènic, trasbalsen el bressol de la civilització europea que, alhora, també és la facilitadora de l'existència d'Amèrica. A ningú no se li escapa que el capità, que és qui controla la nau, parla anglès. Un home dels Estats Units que proposa, en vista del fracàs d'una espècie liderada per homes, que les dones construeixin una nova Torre de Babel per curar les malalties de la civilització. Però, a quin preu? Amb quin idioma comú? Al final, les dones sucumbeixen a l'anglès per influència del capità. Pel que fa a les imatges, veiem que Walesa és qui trenca amb la tònica de plans generals conjunts de llarga durada [51:43], on les llengües s'harmonitzen en instants bruts de temps [56:50].

« la gent s'entén parlant, i no necessàriament dialogant en la mateixa llengua »

## El rapte d'Europa

A la contaminació de la llengua anglosaxona, se suma un terror molt arrelat, presumiblement islàmic. La poesia cantada es trenca amb la violència, per culpa del terrorisme, per culpa d'una bomba. El cineasta portuguès no s'acovardeix en la seva exposició ideològica i política sense subterfugis: la civilització europea s'acosta a la seva fi com més s'endinsa el creuer en el Pròxim Orient; dirigits, literalment i metafòricament, per un nord-americà que controla el timó. És en aquest punt que la història es troba amb Luís de Camões, el gran poeta lusità, i la seva epopeia, l'obra mestra de la literatura en portuguès titulada *Os Lusíadas*. En aquest poema èpic que narra els descobriments de l'imperi portuguès, els problemes també comencen arran d'un episodi en què hi ha involucrats uns musulmans que dificulten la tornada a casa d'una expedició. Cal dir que és un viatge similar al que fan Rosa Maria i Maria Joana en el seu itinerari: des de la desembocadura del Tajo fins a Moçambic, amb retorn a Lisboa.

« la unitat del Vell Continent i dels llocs poliglots sembla poc probable per la via lingüística »

La decisió formal més destacada es troba al final de tot, quan falten poques etapes per arribar a la seva destinació, tot just quan s'endinsen a l'Àsia pel mar Roig. Després de noranta mi-

nuts de pel·lícula parlada, el relat calla per culpa de l'explosió dels artefactes que han dipositat els terroristes (que no s'arriben a veure mai) durant la parada a Aden. Els plans més llargs de tot el metratge i la veu musical en grec, quan Helena actua d'improvís, s'acaben amb l'arribada del segon de bord, que comunica alguna cosa a Walesa, i després amb la interrupció del cant de l'actriu per part d'aquest últim [1:22:46 a 1:25:20; 1:26:02 a 1:27:30].

A continuació esclaten els artefactes, fora de camp. Només percebem la mort de Rosa Maria i de Maria Joana reflectides en el mar nocturn i en la llum que s'abalança damunt dels supervivents [1:32:28]. I per si amb això no n'hi hagués prou, De Oliveira rebla la mudesa de Walesa en congelar l'últim fotograma del film en l'estupor i la impotència del rostre del capità [1:32:36]. La història (i la Història) naufraguen de cop, tots es queden estancs en l'espai mentre el temps i el so del vaixell que s'enfonsa continuen. Mare i filla moren, igual que tota il·lusió. Primer la llengua anglesa i més tard el soroll del terror soscaven tota l'esperança que viatjava en aquell creuer utòpic que mor a la riba. El

Mediterrani és testimoni d'una altra batalla perduda, d'un altre fracàs al cor ofegat d'Occident.

Així, direm amb George Steiner que «no hi ha res que amenaci Europa més radicalment que la marea detergent del que és angloamericà, una marea que augmenta geomètricament, i els valors uniformes i la imatge del món que aquest “esperanto” devorador comporta». *Um filme falado* va, doncs, d'aquesta condemna babèlica d'Europa i de la seva solució de la mà anglosaxona. La unitat del Vell Continent i dels llocs poliglots sembla poc probable per la via lingüística. La nova Babel com a punt de trobada implica adoptar la llengua dels diners i de la política aliens. Perquè quan hi ha guerra, gana i injustícia, importa ben poc entendre i compartir les paraules de l'altre.

Per acabar, i citant de nou Zweig: «tot el que havia servit per a una obra viva va mudar en una arma mortífera». Aquesta idealista història poliglota es mostra (com realment s'esdevé la Història) alhora com a farsa i com a tragèdia.

## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### Acords i desacords lingüístics

1. La pel·lícula es va estrenar l'any 2003 i De Oliveira hi introdueix una subtrama relacionada amb el terrorisme. Investigueu i esbrineu, tenint en compte la data indicada, quin sentit té aquest element narratiu. Quin retrat es fa, tant positivament com negativament, d'Orient i Occident?
2. En l'anàlisi hem fet referència a la relació del film amb *L'Odissea*. Coneixeu altres obres d'art (pel·lícules, còmics, peces musicals, videojocs, sèries, etc.) que facin servir el poema homèric o altres mites antics per parlar del present?
3. En relació amb la pregunta anterior, De Oliveira també fa servir la metàfora d'un viatge en vaixell per narrar el seu particular naufragi de la civilització europea. Trobeu altres pel·lícules en què el vaixell o el creuer, amb les llengües com a denominador comú, tinguin un paper narratiu i simbòlic fonamental i compareu-les amb la que hem analitzat.
4. Podríeu indicar casos recents o històrics en què, malgrat la pluralitat de llengües, s'hagi produït una entesa o s'hagi arribat a la resolució d'un conflicte entre estats o comunitats?
5. Tenint en compte que el paradís lingüístic que planteja el film s'ensorra quan l'anglès s'apropia de la conversa, penseu que a Europa seguirà prosperant l'anglès després del Brexit, de la pèrdua de poder global dels Estats Units i amb l'auge de la Xina com a potència econòmica? Penseu que hi ha esperança que Europa mantingui la seva diversitat lingüística? Redacteu-ne un assaig reflexiu breu basant-vos en els esdeveniments geopolítics recents.



## A fons sobre sobre la pel·lícula

1. La característica que més crida l'atenció d'*Um filme falado* és, precisament, el flux gairebé constant de monòlegs o diàlegs dels personatges. Identifiqueu els moments i les escenes en què el silenci trenca aquesta dinàmica i calculeu-ne, aproximadament, el percentatge respecte als diàlegs. A continuació, interpreteu aquest desequilibri lingüístic i reflexioneu sobre per què el silenci o la paraula apareixen en aquestes seqüències.
2. Un motiu metacinematogràfic molt interessant té a veure amb l'elecció particular dels actors i les actrius, tant protagonistes com secundaris. Investigueu sobre aquests intèrprets, la seva nacionalitat, la popularitat i la rellevància que tenen als seus països d'origen, i reflexioneu sobre la seva presència al film.
3. Separeu-vos en cinc grups i, tal com fan les quatre dones amb el capità durant el darrer sopar del relat, dissenyeu i interpreteu una simulació de les escenes d'*Um filme falado*. L'objectiu és representar una escena similar a la filmada per De Oliveira, en què cadascuna de les quatre persones que integrin el grup destaquï tant les fites històriques positives com altres episodis més foscos o negatius d'una comunitat o territori (del vostre poble, ciutat, país, etc.), relacionats amb la seva cultura i la seva llengua.

# Relativisme lingüístic

## ARRIVAL (Denis Villeneuve, 2016)



### FITXA TÈCNICA

**Títol**  
Arrival<sup>1</sup>

**Títol original**  
Arrival

**Direcció**  
Denis Villeneuve

**Guió**  
Eric Heisserer (a partir de  
*Story of your Life*, novel·la  
curta de Ted Chiang)

**Música**  
Jóhann Jóhannsson

**Fotografia**  
Bradford Young

**Muntatge**  
Joe Walker

**País**  
Estats Units

**Any**  
2016

**Durada**  
116 minuts

**Llengües presents a la ver-  
sió original**  
Anglès, rus, mandarí

### Reportament

Amy Adams (Louise Banks), Jeremy Renner (Ian Donnelly), Forest Whitaker (coronel Weber), Michael Stuhlbarg (agent Halpern), Mark O'Brien (capità Marks), Tzi Ma (general Shang), Julian Casey (científic australià), Larry Day (oficial de la CIA Dan Ryder), Frank Schorpion (doctor Kettler)

### Premis

Oscar (2016): millors efectes sonors  
Premi BAFTA (2016): millor so  
Critics Choice Awards (2016): millor guió adaptat i  
millor pel·lícula de ciència-ficció

## INTRODUCCIÓ

El trauma de la comunicació és una constant antropològica que sotja l'ésser humà: no només ha alimentat els mites fundacionals (entre els quals trobem l'altercat bíblic de Babel, que ocupa un lloc preferent en l'imaginari occidental), sinó que també ha arribat fins a altres àmbits com el de la filosofia, l'antropologia i la ciència del llenguatge. La idea del relativisme lingüístic va tenir una primera encarnació a principis del segle XIX en el Romanticisme alemany amb autors com Wilhelm von Humboldt, que va considerar que la llengua expressa l'esperit d'una nació. Aquest postulat, a més d'esperonar tota mena de nacionalismes, reapareix conjugat de manera més o menys recognoscible en els escrits del lògic Gottlob Frege, del filòsof Ludwig Wittgenstein i en els treballs de camp dels antropòlegs alemanys Franz Boas i Edward Sapir. Un alumne d'aquest darrer, el lingüista americà Benjamin Lee Whorf, va tenir el mèrit d'extirpar la idea de l'humus germànic (sembla innegable el seu vincle umbilical amb la cosmovisió del *Volk* alemany), li va donar més suport empíric (els treballs de recerca que va dur a terme, publicats als anys quaranta del segle passat, van focalitzar fonamentalment els maies i el Mèxic prehistòric) i li va atorgar visibilitat mitjançant la hipòtesi coneguda com a «hipòtesi Sapir-Whorf», que estableix que les estructures gramaticals i el lèxic de la llengua d'una persona modelen la visió que té del món.

D'acord amb aquesta conjectura, el llenguatge influeix en la manera com un parlant percep i processa la realitat, de tal manera que l'estructura del seu pensament, enformada per la seva llengua vernacular, no té comparació ni encaix amb la dels parlants d'una altra llengua. Així, a l'obstacle

superficial de traducció que trobem en la metàfora de la història de la Torre de Babel, la «hipòtesi Sapir-Whorf» afegeix el problema insalvable que hi ha al darrere d'aquesta mena de dissonància cognitiva estructural que enfrontaria les diverses comunitats idiomàtiques. Amb el pas del temps, aquestes idees s'han relativitzat (estudis empírics posteriors només han pogut demostrar la influència del llenguatge en aspectes molt localitzats com la cognició espacial i la percepció del color) o s'han qüestionat seriosament des de diversos àmbits científics (Noam Chomsky, Anne Wierzbicka o Steven Pinker hi han postulat tesis contràries).

« la idea del relativisme lingüístic va tenir una primera encarnació a principis del segle XIX en el Romanticisme alemany amb autors com Wilhelm von Humboldt »

A aquesta problemàtica, que fa referència principalment al substrat semàntic del llenguatge, s'afegeix la derivada de les diferents maneres de transcriure gràficament les idees o els sons vinculats als fonemes. Hi ha dos grans models d'escriptura: els sistemes semasiològics, en què (com passa amb els jeroglífics) les anotacions gràfiques representen directament una idea, i els sistemes glotogràfics, en què els grafemes expressen estructures lingüístiques d'una determinada llengua (aquest és el cas dels models d'escriptura d'arrel fonètica com el nostre, on cada grafema correspon a un fonema i aquests fonemes remeten a una idea agrupant-se linealment en paraules). Així doncs, veiem que el desafiament de la comunicació interidiomàtica té el seu propi camp de mines en el pla expressiu.

## SINOPSI

Des de les planures de Montana fins a la costa de Xangai passant pel Sudan o Sibèria, dotze naus intergalàctiques han arribat a dotze punts de la Terra i sembla que els extraterrestres tenen la intenció de dialogar. L'exèrcit nord-americà contacta amb l'experta lingüista Louise Banks i el físic teòric Ian Donnelly perquè desxifrin el missatge que els extraterrestres volen transmetre a la humanitat. Les trobades es produeixen durant quinze minuts cada divuit hores en una mena de sala fosca a l'interior d'una de les naus. Una de les parets és translúcida de manera que permet als humans entreveure dos heptàpodes gegants i comunicar-s'hi pictogràficament. Superat el xoc inicial, els anomenen Abbott i Costello.

Els científics descobreixen que l'escriptura alienígena és semasiogràfica, és a dir, que en comptes de representar sons com les llengües humanes, cada signe transmet un significat complex. I això no és tot, es tracta d'una escriptura no lineal diferent de la humana, de manera que els seus logogrames circulars no tenen temps. Aquest fet és decisiu, perquè a mesura que va desxifrant el llenguatge, Louise comença a tenir visions premonitòries que li alteren la percepció del temps i li

« els científics descobreixen que l'escriptura alienígena és semasiogràfica, és a dir, que en comptes de representar sons, cada signe transmet un significat complex »

acaben facilitant la clau per desactivar l'atac militar que els humans estan a punt d'emprendre contra els extraterrestres, quan interpreten que un dels seus missatges els anima a «fer servir l'arma». En realitat, els extraterrestres estan suggerint als humans que facin servir el seu llenguatge. És un obsequi prodigiós que regalen a la humanitat perquè s'avingui més, sigui pròspera

i es mantingui unida fins que al cap de tres mil anys els extraterrestres, que coneixen el futur gràcies a la visió panòptica del temps que els proporciona la seva forma d'expressió, necessitin l'ajuda recíproca dels humans.



## ANÀLISI

En contrast amb els plantejaments apocalíptics habituals, *Arrival* planteja la virtualitat d'una solució negociada a la trobada amb l'alteritat radical que l'extraterrestre suposa per a l'ésser humà. Es tracta d'una sortida diplomàtica que és factible gràcies al fet que aconsegueixen trobar l'instrument mediador (un llenguatge comú) que els permet arribar a un acord.

El film, a més a més, exposa que una negociació és una tasca complexa que ha de dur a terme discretament un grup reduït d'especialistes. Això fa que la figura del negociador i les seves circumstàncies siguin crucials. No és casualitat que les dues trames que vincula el film (l'externa sobre la humanitat i els extraterrestres i l'íntima o personal sobre la mort de la filla de la lingüista) orbitin al voltant del personatge de la doctora Louise Banks. És ella qui porta la veu cantant dels terrícoles i s'acaba convertint ni més ni menys que en la salvadora de la humanitat. Però què fa que Louise sigui tan valuosa i excepcional? Què la faculta per aconseguir l'èxit de la pau negociada, si es compara amb els militars, que a la primera de canvi valoren recórrer a la solució bèl·lica?

«*Arrival planteja la virtualitat d'una solució negociada a la trobada amb l'alteritat radical que l'extraterrestre suposa per a l'ésser humà*»

Louise té dues destreses o habilitats socials que demostra davant dels heptàpodes: assertivitat i, sobretot, empatia. És capaç, al costat d'Ian, de superar els reclus i els temors inherents a la situació per *posar-se*, primer en sentit figurat i després en sentit literal, *al lloc de l'Altre*; a diferència dels militars que es presenten a la negociació amb una actitud preventiva: porten armes, mesuradors de radiació, escafandres protectors, etc. i se situen a una distància prudencial. Ella, en canvi, s'apropa als alienígenes, es treu les proteccions per poder-hi parlar amb la cara destapada, tocar el vidre amb la mà i, arribat el moment, entrar sola a l'espai on viuen. En aquest ordre de coses, l'instant en què Louise i Ian decideixen anomenar els heptàpodes Abbott i Costello [48:40] marca el moment en què la conversa comença de veritat.

Però el que fa que Louise sigui una negociadora d'èxit són els seus coneixements lingüístics i la seva experiència professional en «traduccions extremes». Perquè si hi ha alguna cosa que l'aventura d'*Arrival* posa en relleu és que per arribar a un acord amb algú no només cal que totes dues parts tinguin voluntat de dialogar,

sinó també que el diàleg s'emprenqui amb un codi o llenguatge compartit. De fet, les hostilitats estan a punt de desencadenar-se per un problema de traducció: entendre «arma» en comptes d'«instrument». I és Louise qui, amb l'ajuda puntual d'Ian, aconsegueix posar en clar els principis de l'escriptura semasiogràfica i no lineal dels alienígenes. Però només ella arriba a percebre i a experimentar directament la lògica sincrònica que governa aquesta llengua. Sobre aquesta qüestió, el film fa un ús literal de la denominació del gènere al qual pertany, atès que fa ficció (construeix una història imaginària) a partir d'una teoria científica (l'anomenada «hipòtesi Sapir-Whorf»). Segons aquesta hipòtesi, la llengua que fem servir determina la nostra manera de pensar i de percebre el món, de manera que el cervell de Louise experimenta una reconfiguració gradual a mesura que va desxifrant i assimilant el llenguatge dels heptàpodes.

Un dels atractius principals de la pel·lícula són els procediments que fa servir per fer intel·ligible aquesta transformació cognitiva de la protagonista. Per començar, es mostra visualment per mitjà de l'oposició entre allò que és recte/angular, que representa el nostre raciocini cartesià temporalment lineal, i allò que és circular/rodó, inherent al pensament no lineal o atemporal dels extraterrestres. Aquesta dicotomia serveix per traçar la desavinença ontològica que separa humans i extraterrestres (la forma ovoide de les seves naus enormes contrasta amb la retícula del campament militar alçat a la vora, i els logogrames circulars dels heptàpodes difereixen dels gràfics que fan servir els humans) i per al·ludir simbòlicament a la

« la gestió de l'ordre dels esdeveniments de la història es converteix en símptoma de la metamorfosi cognitiva de Louise i de la seva immersió definitiva en el logos alienígena »

metamorfosi que experimenta Louise quan va penetrant els rudiments del seu llenguatge (vegeu les activitats didàctiques).

Amb tot, el nus gordià del film es troba en la seva temporalitat disruptiva, en el fet que la gestió de l'ordre dels esdeveniments de la història (i, con-

següentment, la seva disposició no lineal en el relat) es converteix en símptoma de la metamorfosi cognitiva de Louise i de la seva immersió definitiva en el logos alienígena. Això és factible perquè, a part de donar-li el protagonisme absolut de la peripècia, la narració es domicilia en Louise (parlem d'un relat homodiegètic, o explicat en primera persona, que se centra en la seva ment), de manera que la seva «experiència sincrònica» dels esdeveniments dinamita la lògica causal de

l'argument i el converteix en un bucle en què el present i el futur coexisteixen interferint-se. És així que, en virtut d'una informació que obté en una festa que se celebrarà divuit mesos després, Louise aconsegueix aturar *in extremis* l'atac de l'exèrcit xinès. De la mateixa manera, viure «per anticipat» el naixement, la malaltia i la mort de la seva filla Hannah la convencerà de procrear-la amb Ian. Rèpliques narratives dels logogrames i el pensament circular dels heptàpodes, el relat i (fet realment inusual) la història de Louise adquireixen, igual que el nom bíblic de la seva filla, la forma del cercle i del retorn perfecte d'un palíndrom.

Tot i que aquest argument alambinat va veure originalment la llum en format literari, i que el seu guionista, Eric Heisserer, ha insistit en la gran dificultat que va suposar adaptar-lo al cinema, tot fa pensar que l'anomenat setè art és el mitjà d'expressió que s'adapta millor a la dúctil història de Louise. De fet, no és exagerat afirmar que *Arrival* és un exercici metacinematogràfic destacable, un relat que reflexiona sobre l'ontologia i les capacitats expressives del mitjà cinematogràfic; es tracta d'una pel·lícula, al cap i a la fi, que té com a protagonista implícit el cinema mateix.

Apunta cap a aquesta hipòtesi, per començar, la circumstància significativa que tot el diàleg entre Louise i els heptàpodes passa damunt d'una superfície plana amb dimensions, forma rectangular, color blanc i una lluminositat engegadora que ens fan pensar de manera inevitable en la pantalla sobre la qual es projecta la pel·lícula. Cal afegir-hi encara la materialitat porosa del suport cinematogràfic, sigui fotoquímic sigui digital, que funciona *stricto sensu* com a fixador d'esdeveniments més fidel que la memòria humana.

I, en darrer terme, però no menys important, se sol afirmar que els artificis narratius del *flashback* i el *flashforward* no subverteixen el fet que tota imatge cinematogràfica està sempre en present, cosa que converteix l'artefacte cinematogràfic en una màquina del temps capaç de juxtaposar esdeveniments d'ahir, d'avui i de demà en un present perpetu. Des d'aquest prisma, la pel·lícula de Villeneuve es converteix en un cant d'amor al cinematògraf, un misteri tecnològic prodigiós que sembla arribat d'un altre planeta per transformar de soca-rel la percepció que els humans tenim del nostre món.

## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### Altres vides, altres llengües

El film dona per fet que hi ha vida extraterrestre intel·ligent.

1. Hi ha vida extraterrestre, o no? Busqueu informació sobre aquest tema i dividiu-vos en dos grups. Un defensarà la resposta afirmativa i l'altre, la negativa, amb dades i arguments raonats.

El film planteja, a més, que els alienígenes volen fer tractes de mútua conveniència amb els éssers humans.

2. Organitzeu-vos en grups i debateu sobre les preguntes següents. Què creieu que en podrien obtenir els éssers humans, dels alienígenes? I què creieu, a la inversa, que podrien aportar els éssers humans als extraterrestres?

*Arrival* és una pel·lícula de ciència-ficció *stricto sensu*: fa ficció (construeix una història imaginària) a partir d'una teoria científica (l'anomenada «hipòtesi Sapir-Whorf»).

3. Organitzeu-vos en grups, busqueu informació sobre la «hipòtesi Sapir-Whorf» i sobre les teories que la impugnen, i responeu les preguntes. Quina és la idea principal de la «hipòtesi Sapir-Whorf»? Quins són els arguments que fan servir les teories que la contradiuen?
4. Dividiu-vos en dos grups i feu un debat. Un grup ha de defensar argumentadament i amb exemples convincents els postulats de la hipòtesi esmentada, i l'altre grup s'hi ha d'oposar.

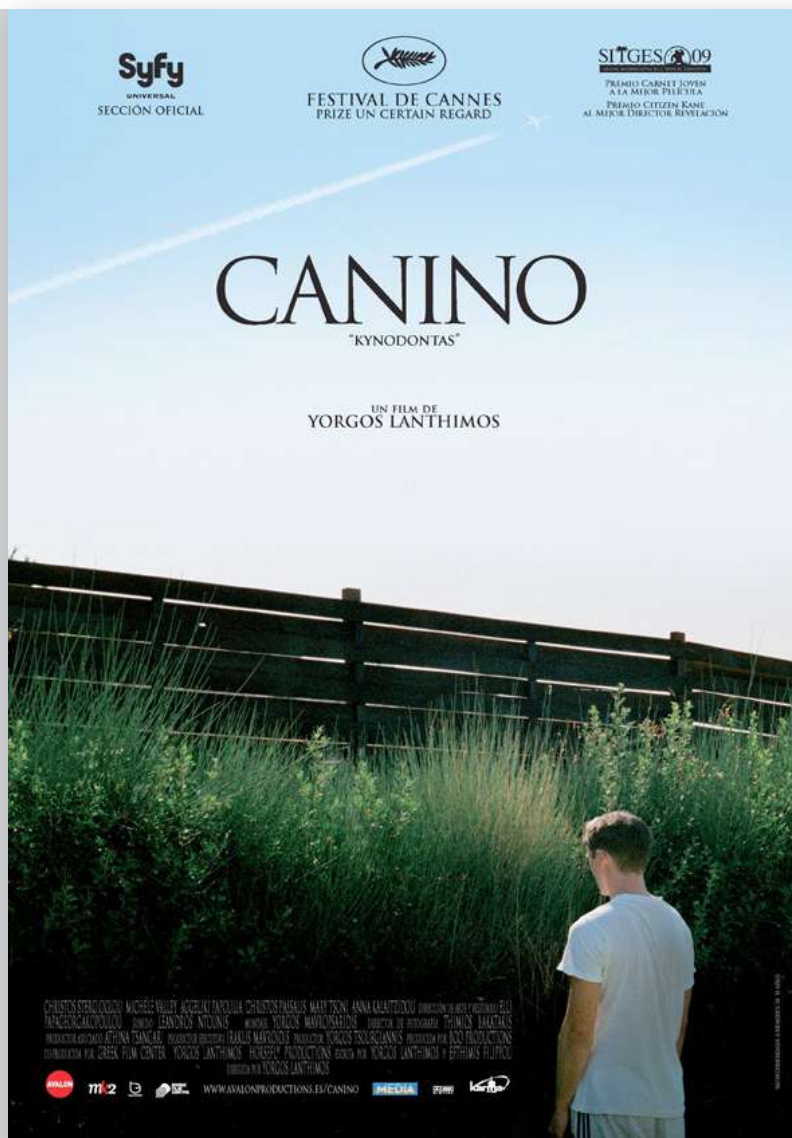
## A fons sobre sobre la pel·lícula

1. A més d'un reflex, a vegades extraordinàriament nítid, del moment històric en què sorgeixen, les pel·lícules, en especial les de gènere fantàstic o de ciència-ficció que poden plantejar lliurement situacions dramàtiques, són un sismògraf de les preocupacions de l'ésser humà. L'abundància i la varietat de pel·lícules sobre alienígenes no només certifiquen la nostra inquietud sobre la seva existència, sinó que també reflecteixen amb força precisió la disjuntiva amb què ens imaginem el potencial de trobada amb habitants d'altres planetes: la majoria consideren l'alternativa conflictiva, tot i que també hi ha ficcions que tracten la quimera del diàleg intergalàctic. Organitzeu-vos en grups i feu una llista de pel·lícules de ciència-ficció que desenvolupin una trobada amb alienígenes en termes de conflicte i una altra de pel·lícules que, com *Arrival*, apuntin cap a una relació amistosa, negociada o no apocalíptica.
2. Com les altres arts narratives, el cinema té mecanismes (el *flashback* i el *flashforward* fonamentalment) per organitzar els esdeveniments de la història en un relat no lineal com el d'*Arrival*. Dividiu-vos en grups i descriuiu els recursos cinematogràfics que mostren que la protagonista va fent seu el pensament alienígena.
3. Un palíndrom és una paraula o expressió que es llegeix de la mateixa manera de dreta a esquerra que d'esquerra a dreta. Dividiu-vos en grups i comenteu les diverses maneres com el film utilitza la idea o el concepte de palíndrom.
4. Al principi del film veiem Louise immersa en espais de mobiliari i formes arquitectòniques quadriculades, i la seva conversió al pensament alienígena està pautaada per imatges en què uns logogrames rodons li van xuclant el cos progressivament. Separeu-vos en grups i comenteu la successió dels moments de la pel·lícula en què es visualitza la transformació cognitiva que l'aprenentatge de l'idioma dels heptàpodes provoca en la protagonista.
5. Tot i que sap que la seva filla Hannah es posarà malalta i morirà molt jove, Louise decideix concebre-la i tenir-la. Hi ha opinions que consideren que aquest comportament defensa les tesis contràries a l'avortament de les organitzacions provida (partidàries de la no interrupció de l'embaràs en cap circumstància) i titllen de reaccionari el film de Villeneuve. Creieu que la pel·lícula ofereix un discurs contrari a l'avortament i, consegüentment, favorable a les tesis de les organitzacions provida?



# Llenguatge i poder

## CANÍ (Yorgos Lanthimos, 2009)



### FITXA TÈCNICA

**Títol**

Caní<sup>1</sup>

**Títol original**

Kynodontas (Dogtooth)

**Direcció**

Yorgos Lanthimos

**Guió**

Efthymis Filippou, Yorgos Lanthimos

**Fotografia**

Thimios Bakatakis

**Muntatge**

Yorgos Mavropsaridis

**País**

Grècia

**Any**

2009

**Durada**

94 minuts

**Llengües presents a la versió original**

Grec

**Repartiment**

Christos Passalis (pare), Michelle Valley (mare), Christos Stergioglou (fill), Angeliki Papoulia (filla gran), Mary Tsoni (filla petita), Anna Kalaitzidou (Christina)

**Premis**

Festival de Canes (2009): premi «Un certain regard»  
Festival de Sitges (2009): secció oficial de llargmetratges a concurs  
Festival de Mar del Plata (2009): secció oficial llargmetratges a concurs  
Oscar (2010): nominada a millor pel·lícula de parla no anglesa  
British Independent Film Awards (BIFA) (2010): nominada a millor pel·lícula internacional independent  
Premis Guldbagge (2011): nominada a millor pel·lícula estrangera

## INTRODUCCIÓ

La proposició 5.6 del *Tractatus logico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, que afirma que «els límits del meu llenguatge són els límits del meu món», ha fet córrer rius de tinta en l'àmbit de la literatura acadèmica. D'entre totes les interpretacions que se n'han fet, sovint contradictòries, en destaquem una: el llenguatge només pot arribar fins on arriba el món i, a la inversa, allà on el llenguatge no pot arribar tampoc no ho pot fer el món, atès que no hi ha cap fet que no es pugui enunciar en una proposició, perquè difícilment es pot pensar el que no està configurat lingüísticament. I és que el llenguatge ens capacita per percebre el nostre entorn, per relacionar-nos amb els altres, per adquirir coneixements aliens i per produir-ne de propis. És el llenguatge el que vincula el món exterior amb el nostre món interior, la realitat «objectiva» amb la percepció subjectiva que en tenim nosaltres.

És per això que no podem deixar de veure el llenguatge com a eina vital en els processos de reproducció social, com a mecanisme essencial en l'afirmació i la legitimació d'un determinat ordre col·lectiu. No podem deixar de veure'l com un instrument del Poder. D'un poder, aquest cop tal com el veu Michel Foucault, difús, omnicomprensiu, que «penetra els cossos» i en disciplina i en regula els gustos i les posicions, els desitjos i les esperances, la identitat, la sexualitat, les formes de sentir, les relacions i les interaccions amb els altres cossos.

En el capítol sisè d'*Alícia a través del mirall*, de Lewis Carroll, Alícia i Humpty Dumpty tenen aquesta conversa: «Quan jo faig servir una paraula —va dir Humpty Dumpty en to desdenyós—, aquella paraula significa exactament el que jo vull que signifiqui. Ni més ni menys». «La qüestió és —va dir Alícia— si es pot fer que les paraules signifiquin tantes coses diferents». «La qüestió —va dir Humpty Dumpty— és saber qui mana. Això és tot». També George Orwell, en la seva novel·la *1984*, albira una elit anomenada «El Partit», que dissenya una nova llengua, la «neollengua», amb l'objectiu de fer desaparèixer qualsevol mena de paraula/pensament contrari als interessos del seu sistema totalitari. Com que aquesta elit sap el poder que suposa donar o eliminar determinats significats a certes idees o objectes, la seva pretensió principal consistirà a eliminar de la ment de la ciutadania qualsevol llavor que pugui germinar en una idea contrària als interessos de qui governa. Yorgos Lanthimos sembla emular aquest esquema a *Caní*; el redueix metonímicament a l'àmbit domèstic, però en manté la mateixa potència metafòrica.

## SINOPSI

Una família, formada per un pare, una mare, un fill i dues filles viuen en una casa aïllada al camp, envoltada d'una gran tanca que no permet veure ni saber què hi ha a l'altre costat. La funció de la tanca és protegir els joves (dels perills) de l'exterior, i per això tenen prohibit sortir dels límits físics imposats per la institució de la casa, és a dir, pels pares. L'educació, les necessitats i la preparació física dels joves s'ajusta al model imposat pels seus progenitors. Només en podran sortir el dia que els caigui un ullal.

Només hi ha una persona que té dret a entrar-hi: Christina, que treballa com a guàrdia de seguretat a la fàbrica del pare. La seva tasca a la casa és satisfer els impulsos sexuals del fill. No obstant això, insatisfeta amb aquesta activitat, un dia ofereix a la filla gran una diadema que brilla en la foscor a canvi d'un cunnilingus. Un altre dia, Christina li ofereix un gel a canvi del mateix favor sexual, però la filla s'hi nega i demana a la convidada dues cintes VHS que li troba a la bossa de mà: *Rocky IV* i *Tauró*. Després de veure totes dues pel·lícules d'amagat, el cinema la influeix molt. El seu pare descobreix les cintes i aleshores, primer, castiga físicament la seva filla i, després, pega també a Christina i dona per acabada la seva col·laboració a la casa. Els pares decideixen que no poden permetre que hi entrin més desconeguts. I llavors fan que el fill triï una de les seves germanes per dur a terme la tasca encarregada a Christina.

Després de la trobada sexual entre els germans, durant la qual ella mostra símptomes evidents de patiment, se celebra l'aniversari de casament dels pares. En acabar-se els balls, la filla gran es tanca al lavabo i s'arranca un ullal amb una manuela. Feliç pel que ha fet, s'escapa de casa i s'amaga al maleter del cotxe familiar. Quan s'adonen que la filla no hi és, el pare surt a buscar-la. L'endemà al matí va amb cotxe fins a la feina, aparca, surt del vehicle i entra a l'oficina sense saber que la seva filla encara està amagada al maleter, sense poder-ne sortir.

## ANÀLISI

*Caní* és la tercera entrega, després dels films *O kalýteros mou filós* (2001) i *Kinetta* (2005), del cineasta grec Yorgos Lanthimos. En aquesta pel·lícula l'autor pretén (de)mostrar la potencialitat de les paraules per manipular la percepció del món. En la seva obra, l'empresonament al qual són sotmesos els fills conforma una hidra de dos caps: d'una banda, la gran tanca que envolta la casa no permet saber què s'amaga al darrere; és, per tant, una frontera física, material. D'una altra banda, hi ha el mur mental, l'escut abstracte amb què els pares «protegeixen», tanquen, enclaustran i empresonen els seus fills: la barrera del llenguatge. Evitaran a tot preu que coneguin cap idea que motivi la curiositat o l'exploració: l'anhel de saber. Construiran, així, un gran mur a través de la manipulació del missatge. És a dir, davant l'aparició fortuïta d'elements que podrien derivar en l'exaltació d'idees contràries al règim totalitari imposat, el matrimoni substitueix el significat real dels elements referents, dels objectes o idees comunes, amb la finalitat d'impedir que els seus fills tinguin cap mena de contacte amb el món exterior. Per exemple, quan un avió sobrevola la casa de la família, els pares expliquen als seus fills que són simplement joguines que cauen del cel. Per aquest motiu, quan els fills no hi són, deixen escampades pel jardí miniatures d'avions que, suposadament, s'han estavellat. Així aconsegueixen inculcar en el pensament dels seus fills que l'objecte/avió, que destaca perquè pot volar —una acció que es pot associar fàcilment a la idea de llibertat—, és perillós, arriscat i impossible.

« L'autor pretén (de)mostrar la potencialitat de les paraules per manipular la percepció del món »

Passa el mateix amb la llista de paraules que diàriament «ensenyen» als seus fills. A la primera escena del film, sentim la veu de la mare que ressona a l'enregistradora definint el mot *mar* com una 'butaca de cuir amb braços de fusta' [0:27]. També diu que una *autopista* és una 'ventada forta', que la paraula *excursió* fa referència a un 'material molt resistent' i que una *carrabina*, pel que sembla, és un 'ocell blanc preciós'. I la submissió no s'acaba aquí. El pare fins i tot inculca als seus fills el mateix sistema pedagògic que fan servir els ensinistradors de gossos per fer que es tornin dòcils i submisos [25:02]; és a dir, una educació completament basada en l'obediència extrema i en l'anul·lació del pensament crític. Posa els tres fills en fila, de quatre grapes, i borden o callen quan ell els ho ordena [43:37]. El pare no es limita a deformar la comprensió del llenguatge, també pretén anul·lar-lo fins al punt de convertir els seus fills en «animals que saben parlar».

En qualsevol cas, hi ha un eix que vertebra la lògica enganyosa dels pares: totes les paraules seleccionades i desvirtuades tenen alguna mena de parentiu amb elements del món exterior, elements que els fills no han de conèixer mai. I hi afegixen significats d'objectes perfectament familiars en l'espai de la vida quotidiana a dins de la casa. Així eviten que ni tan sols gosin imaginar què hi pot haver més enllà de la frontera del món conegut. Intenten inocular la idea que el món, «el seu món», comença i acaba al perímetre conformat per la tanca del jardí. Els pares s'encarreguen ràpidament d'associar qualsevol referència que sentin, captin o percebin de l'espai exterior amb algun objecte de l'espai interior. I ho fan fins i tot amb l'univers imaginari: els pares defineixen *zombi* com una 'flor petita de color groc, com les que creixen al jardí de la casa'.

Aquest sistema de reclusió permet qüestionar fins a quin punt és possible desenvolupar el pensament, l'expansió de la ment, quan el llenguatge —una de les eines que ens hi ajuden— està limitat. I tot això amb un valor afegit, i és que el film de Lanthimos respon aquesta pregunta en clau cinematogràfica mostrant les conseqüències psicològiques potencials d'aquesta situació límit. Centrant-nos en la protagonista de l'obra, la filla gran, la primera vegada que apareix la veiem al lavabo de casa, escoltant el nou vocabulari del dia. La seva posició crida molt l'atenció: està d'esquena a un gran mirall, capcota, encorbada i, en línies

« el pare fins i tot inculca als seus fills el mateix sistema pedagògic que fan servir els ensinistradors de gossos per fer que es tornin dòcils i submisos »

generals, el seu llenguatge corporal connota abatiment [1:17]. No mira el seu reflex, no s'hi reconeix, no té nom ni ningú l'anomena de cap manera. No té la capacitat de comunicar-se amb els altres, però tampoc amb ella mateixa. Després de veure les dues pel·lícules de Christina, l'art sembla transformar la jove i atorgar-li una

(nova) identitat: demana als seus germans que li diguin Bruce (Lee?). Aquesta és la primera vegada que un dels fills posa nom a alguna cosa i, precisament, se'l posa a ella mateixa.

L'art li aporta un sentit diferent d'identitat: se sent protagonista de la seva vida i fins i tot n'obté l'objecte de desig anomenat «llibertat». Tot i que no és capaç d'entendre'l ni de verbalitzar-lo, sí que el pot sentir i exterioritzar a través d'altres mecanismes comunicatius que, al cap i a la fi, volen significar el mateix. Això vol



dir que per a un mateix referent (la llibertat) hi ha dos significants diferents. Primer, el llenguatge corporal: comença ballant sota els dictàmens modèlics heretats pels pares —completament hermètics i mecànics— i acaba alliberant el seu jo interior restablert movent el cos a l'estil dels personatges de la pel·lícula *Flashdance* (en el que deu ser l'únic besllum de comèdia del llargmetratge) [1:18:56]. La segona exteriorització torna a l'estilema d'autor del cinema de Lanthimos, del tot cru i brutal: la filla gran es mira al mateix mirall del principi del film i es dona cops a la mandíbula amb una manualeta fins que aconsegueix extirpar-se l'ullal [1:22:14]. Aquest fet és un símbol evident de la lluita contra l'autoritat del sistema i una expressió de l'anhel de llibertat que vertebrava el seu ésser i li dona sentit. La tranquil·litat i la neteja de l'ordre inicial se substitueixen ara per l'èxtasi i la sang de l'alliberació obtinguda.

« aquest sistema de reclusió permet qüestionar fins a quin punt és possible desenvolupar el pensament quan el llenguatge està limitat »

Això ens permet fer una triple conjectura: que la comunicació i el llenguatge, tot i que estan vinculats, no són completament correlatius; que abans de la paraula hi ha el sentiment, i que l'art permet dir allò que la llengua no és capaç de pronunciar. Així passa amb el llenguatge cinematogràfic, que el film «vocífera». Com a rima de la destrucció dels estàndards comunicatius dels pares, Lanthimos mutila el rostre dels personatges dins de l'enquadrament ([5:35], [22:12], [57:56], [1:00:12] i [1:17:25]), fa incoherents els diàlegs entre ells, com en l'escena de sexe entre el fill i la filla gran [1:16:16], desenfoca completament els plans de detall ([15:43] i [37:48]) i destrueix la unitat audiovisual, dessincronitzant allò que es veu i allò que se sent durant les escenes ([30:25], [48:13] i [1:05:13]). D'aquesta manera, reproduïx una gramàtica audiovisual pròpia completament antinatural pel que fa a l'estil clàssic del cinema comercial i reforça l'argument del llenguatge com a acte d'expressió performatiu.

## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### Definició i expressió

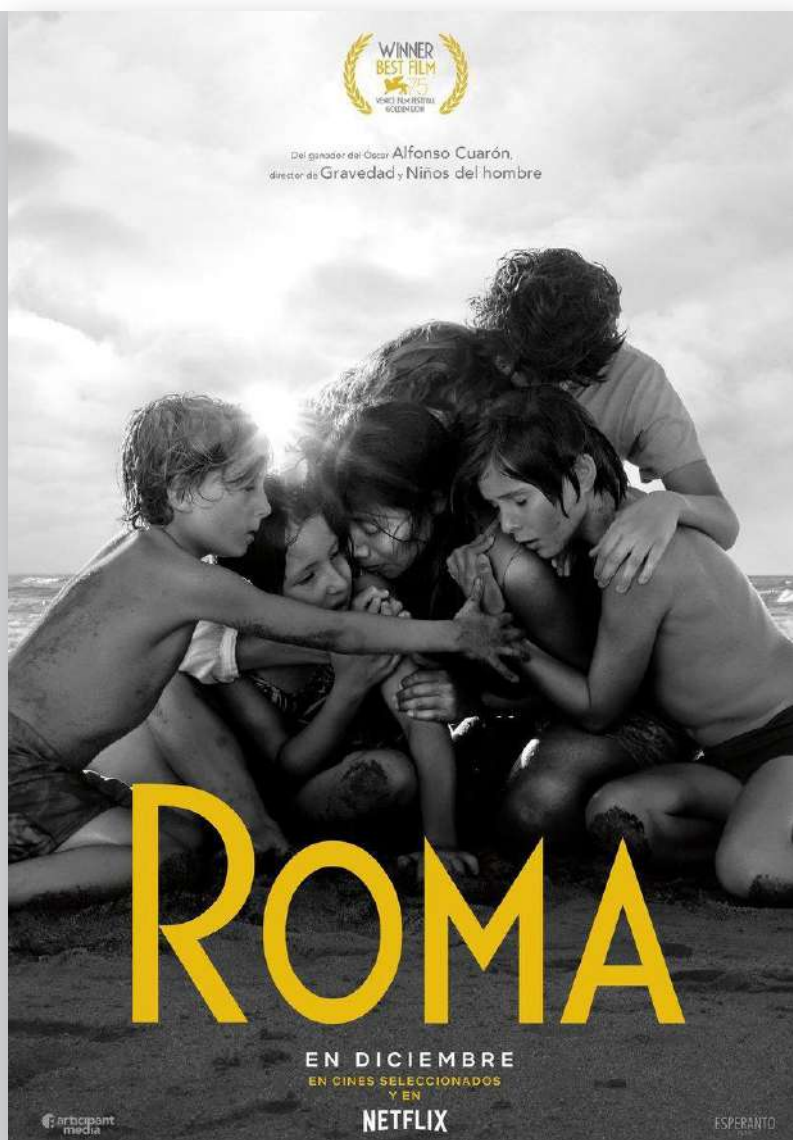
1. Com expressaríeu la tristesa (o qualsevol altre sentiment) si no tinguéssiu una paraula per fer-ho? És possible entendre algú que no és capaç d'expressar amb paraules el que li passa? Organitzeu-vos en grups i penseu formes d'expressar-vos sense fer servir paraules.
2. Fins a quin punt el llenguatge és important per entendre el món i les relacions que tenim amb els altres? Intenteu definir els objectes i els sentiments que, a parer vostre, són els més importants sense consultar cap diccionari ni Internet.
3. Podeu donar nom a una cosa que no existeix? I si elimineu el nom d'alguna cosa, què penseu que passaria? Separeu-vos en dos grups i comenteu-ho.
4. Fins a quin punt introduir deliberadament canvis en les llengües pot contribuir a modificar realitats socials que ja es perceben desfasades? Penseu, per exemple, en qüestions relacionades amb el gènere en la nostra societat. Es pot canviar la realitat transformant la llengua? Debateu sobre aquesta qüestió.
5. A banda de fer-ho amb una gàbia o una presó, com es pot tancar o empresonar una persona? Feu dues llistes: una per a les formes físiques de reduir la llibertat i una altra per a les formes abstractes d'empresonar la ment.
6. Quina funció penseu que té el cinema en relació amb la nostra manera de veure el món?

### A fons sobre la pel·lícula

1. Com relacioneu el títol de l'obra, *Caní*, amb l'aparició de l'entrenament del gos i l'escena dels fills bordant per espantar el gat? Quines idees simbolitzen els gossos, en general? I el gos en aquesta obra en concret? Per què el pare diu que el gat és «l'animal més perillós del món»? Què representen els gats en l'ideari occidental actual?
2. Quin significat atribuiu al fet que hi hagi tants plans tallats a l'alçada del coll, eliminant el rostre del personatge? En el context de falta d'identitat i incomunicació, per quina raó l'obra ens mostra plans tan antinaturalment com aquests?
3. Hi ha amor, o alguna forma de representació de l'amor en els fets que mostra l'obra? Quines categories d'amor hi trobeu? És un amor «sa», o el considereu «malaltís»? Discussiu-ho i argumenteu-ho.
4. Quina influència tenen les dues cintes (*Tauró* i *Rocky IV*) en la transformació de la filla gran dins del seu arc dramàtic? Quina relació veieu entre els protagonistes d'aquestes obres i la filla gran?

# Diglòssia: llengües dominants i dominades

## ROMA (Alfonso Cuarón, 2018)



### FITXA TÈCNICA

**Títol**

Roma<sup>1</sup>

**Títol original**

Roma

**Direcció**

Alfonso Cuarón

**Guió**

Alfonso Cuarón

**Supervisió musical**

Lynn Fainchtein

**Fotografia**

Alfonso Cuarón

**Muntatge**

Alfonso Cuarón, Adam Gough

**País**

Mèxic

**Any**

2018

**Durada**

135 minuts

**Llengües presents a la versió original**

Castellà i mixtec

**Repartiment**

Yalitza Aparicio (Cleo), Marina de Tavira (Sra. Sofia), Diego Cortina Autrey (Toño), Carlos Peralta (Paco), Daniela Demesa (Sofi), Marco Graf (Pepe), Nancy García (Ade-la), Verónica García (Sra. Teresa), Andy Cortés (Ignacio), Fernando Grediaga (Sr. Antonio), Jorge Antonio Guerrero Martínez (Fermin), José Manuel Guerrero Mendoza (Ramón), Víctor Reséndez *latin lover* (professor Zovek), Zarela Lizbeth Chinolla Arellano (doctora Vélez), Clementina Guadarrama (Benita)

**Premis**

Festival de Venècia (2018): Lleó d'Or a la millor pel·lícula  
Oscar (2019): millor pel·lícula de parla no anglesa, millor direcció, millor direcció de fotografia (deu nominacions)  
Globus d'Or (2019): millor pel·lícula de parla no anglesa, millor direcció (tres nominacions)  
Premis BAFTA (2019): millor pel·lícula, millor pel·lícula de parla no anglesa, millor direcció, millor direcció de fotografia (set nominacions)  
Premis Ariel de l'Acadèmia Mexicana de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques (2019): deu guardons

## INTRODUCCIÓ

La diglòssia es genera en situacions de contacte lingüístic en què dues o més llengües conviuen en un context geogràfic determinat. Tot i que són conceptes vinculats, cal diferenciar la diglòssia del bilingüisme social. Aquest darrer es refereix a les comunitats de parlants en què totes les persones que les formen, o una part, demostren una competència similar en totes dues llengües i les fan servir alternativament. En les situacions de diglòssia, en canvi, una de les llengües (o la varietat alta d'una mateixa llengua) es considera de rang social més alt i es fa servir en els assumptes i les activitats oficials o culturals, mentre que l'altra, normalment la materna, queda relegada a l'ús familiar, informal o quotidià. En general, la llengua predominant és l'única que està estandarditzada, s'aprèn en contextos acadèmics i té tradició literària.

« sovint, els contextos diglòssics acaben derivant en la substitució o desplaçament de la llengua dominada i, finalment, en l'extinció »

La presència de la llengua minoritària en àmbits d'ús públic, així com les polítiques lingüístiques i educatives impulsades des de les institucions en poden propiciar el manteniment, però, sovint, els contextos diglòssics acaben derivant en la substitució o el desplaçament de la llengua dominada i, finalment, en l'extinció. Els parlants acostumen a abandonar la llengua perquè consideren que té poc prestigi, per pressió social o perquè no els permet satisfer totes les demandes comunicatives de l'entorn.

Aquest domini d'una llengua sobre una altra pot ser natural o imposar-se oficialment. En tots dos casos, la diglòssia posa en relleu que la llengua no és només un mitjà de comunicació, sinó un vehicle de transmissió cultural i ideològica que s'estén a les relacions socials i reflecteix les condicions econòmiques i polítiques d'una comunitat. És un instrument, en definitiva, de poder i control. És per això que, a vegades, el contacte desigual entre llengües es converteix en una font de conflicte, quan alguns membres de la comunitat perceben la llengua dominant com una amenaça contra la seva identitat historicosocial, o hi mostren un rebuig per les condicions socials o polítiques que van fer que es convertís en la predominant.

## SINOPSI

Colònia de Roma a Ciutat de Mèxic, 1970. Cleo és una jove indígena d'Oaxaca que treballa com a empleada domèstica a casa d'un metge ben posicionat. La família està formada pels senyors, Antonio i Sofía, la mare d'ella, Teresa, i quatre nens, Toño, Paco, Sofi i Pepe. Cleo dedica les seves estones lliures a sortir amb Fermín, el cosí de la seva companya Adela, un jove dels suburbis obsessionat amb els entrenaments d'arts marciais. Quan Cleo es queda embarassada, Fermín la rebutja violentament, però Sofía li dona suport perquè tiri endavant l'embaràs. Passa el temps i Antonio, que suposadament se n'ha anat de viatge al Canadà per feina, no torna. Sofía intenta amagar la veritat als seus fills, però a poc a poc anem entenent que els ha abandonat per una altra dona. Amb l'embaràs avançat, Cleo i l'àvia Teresa van a comprar un bressol per a la criatura i es veuen involucrades en la Matança del Dijous de Corpus. Alguns membres del grup paramilitar «Los Halcones», entre els quals hi ha Fermín, entren a la botiga i maten un estudiant que participava en una manifestació. Fermín amenaça Cleo i Teresa amb una pistola i amb l'ensurt la noia trenca aigües, però un embús de trànsit fa que no puguin arribar a l'hospital a temps, i la nena neix morta. Cleo, abatuda, acompanya la família a passar un cap de setmana a la platja, i allà Sofía explica als seus fills que Antonio no tornarà a casa. L'últim dia, Cleo ha de salvar Sofi i Paco de morir ofegats, tot i que no sap nedar. Tots s'abracen i, entre llàgrimes, la jove reconeix que no volia que la nena nasqués. Quan tornen a la ciutat, Antonio ja s'ha endut les seves coses i la família comença una nova vida.



## ANÀLISI

Alfonso Cuarón dedica *Roma* a Libo, Liboria Rodríguez, l'empleada domèstica que el va criar durant la seva infància en aquesta colònia de Mèxic. Libo és la font d'inspiració per al personatge de Cleo, i els seus records d'aquella època, així com els del mateix Cuarón i els seus familiars, van servir de base per al guió de la pel·lícula.

La narració de *Roma* es desplega seguint el funcionament de la memòria, dispersa, no sempre subjecta a la causalitat, carregada d'el·lipsis i atenta a petits detalls i a esdeveniments rutinaris que sovint són intranscendents, però que, no obstant això, queden gravats en els nostres records. El temps pausat de la quotidianitat domina un relat fílmic fet de plans generals, llargues preses sostingudes i moviments de càmera constants que segueixen Cleo mentre fa les tasques diàries: llevar els nens i posar-los al llit, recollir-los de l'escola, fer la bugada al terrat, fregar, servir el menjar, etc. Els múltiples tràvelings pendulars, en què la càmera es mou en vaivé, fan al·lusió al caràcter recurrent de rutina i incideixen en l'estructura circular del film com a expressió d'un cicle vital en constant repetició: engendrar, néixer, morir i renéixer.

«*les dues dones conviuen a la mateixa casa, però en dependències clarament separades, com correspon als seus diferents estatus de patrona i de serventa a la casa*»

Malgrat l'aparent banalitat dels esdeveniments mostrats, l'any que abasta el relat és un període convuls i decisiu en la vida de Cleo pels fets que l'afecten personalment, però també pels canvis que es produeixen en la família per a la qual treballa. De fet, tot i que Cleo és el nucli i el cor del film, *Roma*

també ens explica la història de Sofia. Les dues dones conviuen a la mateixa casa, però en dependències clarament separades, com correspon als seus diferents estatus de patrona i de serventa a la casa. Tot i la distància que les separa pel que fa a l'origen, la classe i la formació, les vivències de totes dues dones discorren de forma paral·lela des del moment que els seus homes les repudien gairebé simultàniament.

Els homes que estimen no només les abandonen a elles, sinó que també abandonen les seves criatures, nascudes o encara per néixer, i eludeixen les seves responsabilitats econòmiques. Surten en pocs moments, però totes les aparicions són significatives. Al principi del film [25:05], Fermín, despullat del tot, presumeix da-

vant Cleo de les seves habilitats amb les arts marcialment tot exhibint una presumpta virilitat que no concorda amb la covardia que demostren els seus actes posteriors. En contrast, Cleo és l'única en l'entrenament del professor Zovek capaç d'aguantar-se damunt d'una cama amb els ulls tancats, com a reflex de la seva fortalesa i el seu equilibri interiors [1:22:50].

La presentació del personatge d'Antonio també resulta reveladora [13:20]. En arribar a casa, ha de fer moltes maniobres per poder aparcar, sense ratllar-lo, un Ford Galaxy aparatós en un pati on gairebé no hi cap. Abans d'arribar a mostrar-ne la cara, Cuarón desglossa l'acció en diversos plans de detall: la mà damunt la palanca del canvi de marxes, els fars avançant lentament, un frec lleuger del mirall retrovisor contra la paret, el peu damunt el fre, el pneumàtic aixafant els excrements del gos que hi ha al terra del pati... Tots els elements de la posada en escena retraten a la perfecció la situació d'Antonio a casa: una figura absent, amb unes aspiracions, pel que sembla, superiors a les que li ofereix una vida familiar asfixiant i reduïda que ell considera que s'està descomponent.

El Galaxy ostentós representa la mentida que encarna Antonio. Per això una nit que torna a casa beguda, Sofia colpeja deliberadament el vehicle contra les parets del pati [1:30:15]. Després, amb el rostre de Cleo entre les mans, sentència: «Estem soles. Tant se val el que diguin, sempre estem soles». Aquest vincle entre les dues dones es consolida en el viatge a la platja, l'últim que faran amb el Galaxy abans de vendre'l. La mateixa banda de música que desfilava pels carrers el dia que Antonio se n'havia anat de la llar per primera vegada, reapareix en forma de rima quan la família torna a casa, una casa nova de la qual Antonio ja ha esborrat tot rastre.

La història de Cleo també apareix enquadrada per una rima amb un valor metafòric evident, la que es produeix entre l'aigua sabonosa que la noia llença, onejant, damunt el terra del pati en el pla zenital que obre la pel·lícula [1:45] i l'onatge escumós de la platja de Tuxpan en què se submergeix per salvar Sofi i Paco [2:00:35]. Aigua purificadora que marca el cicle naixement-mort-renaixement que la protagonista experimenta al llarg de la pel·lícula.

L'ombra de la mort es projecta sobre el procés de gestació de Cleo a través de diversos indicis. Alguns estan vinculats a elements líquids: els tapissos del sostre que cauen damunt una de les incubadores de la maternitat de l'hospital per culpa

d'un tremolor de terra [52:00], el got de pulque que Cleo vessa quan fa un brindis per l'any nou i per la salut del seu nadó [1:00:40], l'incendi que arrasa el bosc aquella mateixa nit [1:03:30], o el líquid amniòtic que li baixa per les cames després de presenciar un assassinat a la botiga de mobles [1:35:50]. Aquests presagis funestos es confirmen en el moment del part. Cleo dona a llum un nadó sense batec en un pla seqüència llarg en què la càmera sempre està a la seva alçada [1:42:50]. La dona, perfectament enfocada en el primer terme de l'enquadrament, observa cansada i plorosa les maniobres de reanimació estèrils que els metges fan al fons del pla, fora de focus i il·luminats per una llum zenital intensa. La imatge, aïllada, es mostra borrosa al davant de Cleo i l'espectador que l'acompanya, gairebé irreal, com un malson.

« el nou cicle estarà caracteritzat pels mateixos usos i accions basats en la desigualtat, tal com suggereix la darrera rima que tanca el film »

Com en l'anterior film de Cuarón, *Gravity* (2013), l'aigua marina purificarà la protagonista. Cleo expia la dolorosa culpa de desitjar que la seva filla no nasqués salvant uns altres nens que gairebé considera seus. Sofía i els seus fills l'abracen formant una figura piramidal a la base de la qual hi ha Cleo, una família que ha reascut de la unió solidària entre dues dones d'origen i estrat social diferents [2:03:00].

El nou cicle, però, estarà caracteritzat pels mateixos usos i accions basats en la desigualtat, tal com suggereix la darrera rima que tanca el film. Si al principi la càmera apuntava cap al terra que Cleo fregava, i l'aigua permetia entreveure reflectit un trosset de cel amb un avió volant entre els núvols, en el pla final segueix Cleo pujant al terrat, carregada amb la roba bruta, i en un angle contrapicat mostra un altre avió que ara solca un cel obert, però tan allunyat com el primer [2:08:10].

## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### Contacte territorial entre llengües

1. Quants casos de diglossia coneixeu que es produeixin actualment al món? Organitzeu-vos en grups i prepareu una llista amb situacions de contacte lingüístic per continents assenyalant els territoris geogràfics implicats i les llengües que hi conviuen. Indiqueu si s'han de considerar contextos diglòssics o bilingües.
2. Hi ha diferència entre una «llengua nacional» i una «llengua oficial»? Trieu de la llista que heu fet abans dues situacions de diglossia: una en què la llengua minoritària sigui cooficial i una altra en què no ho sigui. Investigueu la política i la planificació lingüística de tots dos territoris i com han afectat el manteniment o el desplaçament de la llengua dominada.
3. Les situacions de contacte lingüístic produeixen diversos efectes entre les llengües que conviuen, com la convergència lingüística (procés a través del qual totes dues llengües es van assemblant), la divergència lingüística (les llengües es van diferenciant) o la interferència lingüística (un o diversos elements estructurals d'una llengua s'introdueixen en l'altra llengua). Busqueu exemples de cadascun d'aquests fenòmens en llengües diferents.
4. En la introducció s'ha indicat que el predomini d'una llengua per sobre d'una altra pot desembocar en conflictes socials. Trieu un lloc on això hagi passat i separeu-vos en dos grups. Cada grup haurà d'esbrinar quins són els arguments de les parts enfrontades. Exposeu els arguments i debateu-los amb l'objectiu de proposar solucions hipotètiques que puguin conduir a l'entesa.

## La llengua mixteca i l'espanyol a la pel·lícula

1. Investigueu quin és l'origen i quina és l'extensió de les llengües mixteques. En quins moments o situacions fa servir Cleo la llengua mixteca i en quins l'espanyol? Com és la relació lingüística de Cleo i les mainaderes amb els nens que cuiden?
2. El sociolingüista Joshua Aaron Fishman distingeix quatre tipus de comunitats lingüístiques segons la combinació de diverses formes de bilingüisme i diglòssia. Esbrineu quins són. Segons els usos lingüístics dels personatges, quina d'aquestes categories reflecteix la pel·lícula?
3. Sabeu què és l'alternança lingüística? Esbrineu-ho. Aquest fenomen s'observa a la pel·lícula? En quins moments o en quines circumstàncies? Com penseu que afecta les llengües dominades?

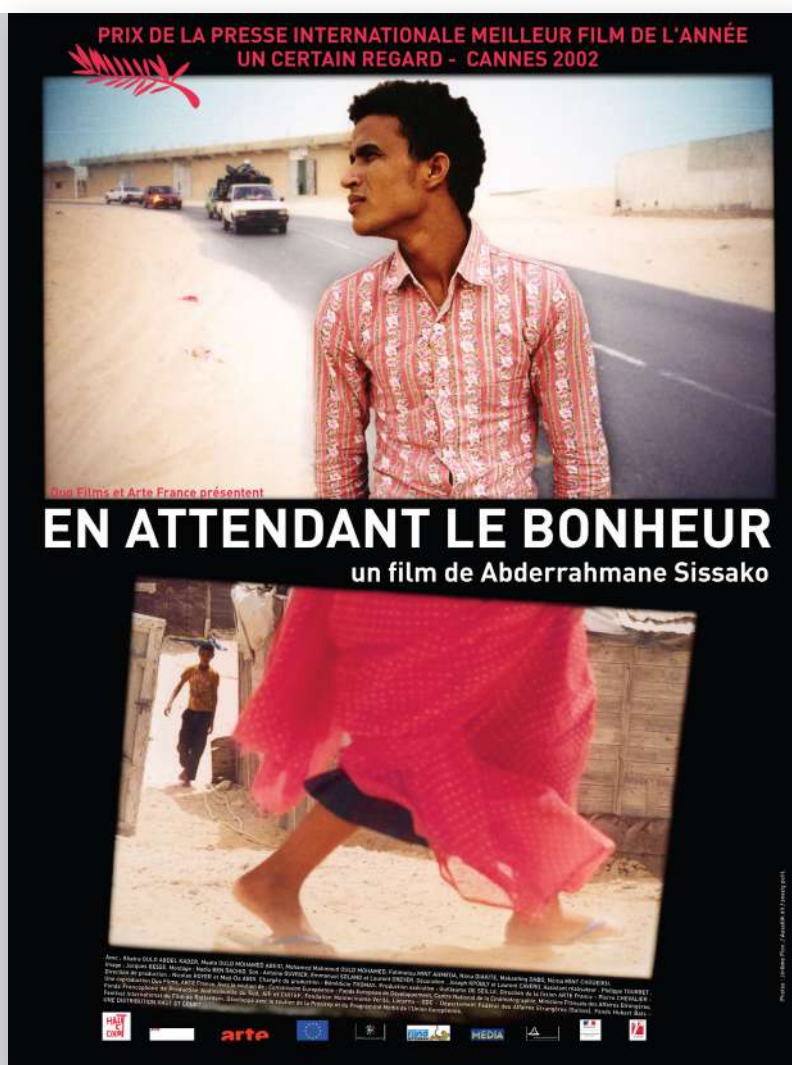
## Relacions afectives i retrat social

1. La pel·lícula narra dues històries, la de Cleo i la de Sofia, però només tenim accés a la segona a través del punt de vista de Cleo. Indiqueu en quins moments podem entendre què passa de debò amb Antonio. Com intervé Cleo en aquestes escenes? Com ho plasma en cada cas la posada en escena? Què ens diu aquesta actitud de Cleo sobre la seva posició en la família?
2. Tot i que la pel·lícula transmet la idea que Cleo és part fonamental de la família i que habitualment tots els membres li demostren estima, hi ha ocasions en què se la tracta de forma discriminatòria i es posa en evidència la seva condició de treballadora subordinada i la distància social que hi ha entre ells. Busqueu-ne exemples a la pel·lícula.
3. Els animals tenen una presència rellevant tant a la casa familiar com a la finca i, com l'aigua o el cotxe, tenen un valor simbòlic. Com reflecteix el tracte cap als animals que s'observa en la pel·lícula les relacions humanes i socials que s'hi mostren?
4. El cineasta mexicà Guillermo del Toro va dir que *Roma* és «una pintura mural, un fresc enorme». La pel·lícula ofereix pinzellades que permeten retratar alguns aspectes de la situació politico-social del país als anys setanta, tant a la Ciutat de Mèxic com en els àmbits rurals. Busqueu-ne exemples.

# Llengua i identitat

## HEREMAKONO

(Abderrahmane Sissako, 2002)



### FITXA TÈCNICA

#### Títol

Heremakono<sup>1</sup>

#### Títol original

Heremakono

#### Direcció

Abderrahmane Sissako

#### Guió

Abderrahmane Sissako

#### Música

Anouar Brahem, Oumou Sangaré

#### Fotografia

Jaques Besse

#### Muntatge

Nadia Ben Rachid

#### País

Mauritània

#### Any

2002

#### Durada

95 minuts

#### Llengües presents a la versió original

francès, hassania i bambara

#### Repartiment

Mohamed Mahmoud Ould Mohamed (Abdallah), Khatra Ould Abder Kader (Khatra), Maata Ould Mohamed Abeid (Maata), Fatimetou Mint Ahmeda (Soukeyna), Nana Diakitè (Nana), Makanfing Dabo (Makan), Santha Leng (Tchu), Baba Ould Mini (Sidi), Mickaël Onoimweniku (Mickaël), Diallo Ibrahima Sory (Diallo), Cheick Oumar Tembely (Omar)

#### Premis

Festival de Canes (2002): premi FIPRESCI, secció «Un certain regard»  
 Festival Internacional de Cinema de Gijón (2002): premi especial del jurat  
 Biennal de Cinema Àrab de París (2002): gran premi IMA  
 Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (BAFICI) (2003): millor pel·lícula  
 Festival Internacional de Cinema Francòfon de Namur (FIFF) (2003): premi del jurat jove  
 Festival Panafricà de Cinema i Televisió de Ouagadougou (2003): gran premi Étalon de Yennenga i millor escenografia

1. No n'hi ha versió en català. *Heremakono* és un mot inventat per A. Sissako. El títol de la pel·lícula s'ha «traduït» per *Waiting for Happiness*, o altres d'equivalents en altres llengües.



## INTRODUCCIÓ

La llengua està estretament relacionada amb el concepte d'identitat. Si partim de les reflexions del lingüista alemany Klaus Zimmermann, hi ha diversos elements relatius a la dimensió de la llengua pel que fa a la identitat. D'una banda, la capacitat de comunicació que una llengua permet dins del seu àmbit d'ús. És aquesta trama de comunicació, precisament, la que constitueix el grup ètnic. D'altra banda, la funció d'emmagatzemar i transmetre les experiències del grup. I, finalment, el seu caràcter de símbol, que mostra que s'hi pertany.

La llengua és, en gran mesura, l'eix de la identitat. A més de la funció comunicativa, també ofereix a l'individu una visió del món que el defineix i el caracteritza. Conseqüentment, la llengua transfereix a l'individu una cultura i una identitat pròpies que l'identifiquen com a part d'un grup social. Aquesta diversitat cultural i lingüística conforma una riquesa immaterial de la humanitat que cal preservar.

« *la llengua és, en gran mesura, l'eix de la identitat. A més de la funció comunicativa, també ofereix a l'individu una visió del món que el defineix i el caracteritza* »

Tanmateix, la globalització suposa una amenaça seriosa per als ecosistemes lingüístics i culturals més fràgils. Les llengües dominants socialment, políticament i econòmicament tendeixen a desplaçar les minoritàries, de manera que moltes es troben en perill d'extinció sobretot al continent

africà i al continent americà. Cada dues setmanes mor una llengua i amb ella també moren la seva cultura i la identitat que donava als seus parlants. És per aquest motiu que hi ha comunitats que s'expressen en llengües minoritzades que opten per consolidar els seus vincles interns i reforçar la identitat del grup a fi d'evitar que les seves llengües desapareguin. Conservar aquesta diversitat lingüística, cultural i identitària en un context global d'homogeneïtzació és un dels grans reptes als quals ens enfrontem actualment.

## SINOPSI

El jove Abdallah torna a Nouadhibou, una ciutat costanera mauritana situada a prop de la frontera amb el Sàhara Occidental. Vol acomiadar-se de la seva mare abans d'anar-se'n a Europa. Nouadhibou és un lloc de pas per als migrants africans que arriquen la vida per aconseguir el seu somni de prosperitat. Makan, que fa temps que espera el moment oportú per travessar la mar, comparteix el seu anhel. El seu amic Mickaël serà el primer que ho intentarà, però el mar n'arrossegarà el cos sense vida a la riba d'una platja deserta. Aquesta tragèdia farà que Makan es replantegi els seus propòsits.

Abdallah, en canvi, no ha canviat d'opinió. El jove protagonista del film se sent com un estrany a casa de la seva mare. Com que va créixer a Mali amb el seu pare, ha oblidat la llengua hassania i no és capaç de comunicar-se amb els habitants de l'indret. S'expressa en francès i sembla que no se sent gaire vinculat a les seves arrels culturals. Es passa la major part del dia a casa de la seva mare, llegint llibres i observant els seus veïns. El petit Khatra, que fa d'aprenent de Maata, un vell pescador reconvertit en electricista, li ensenyarà algunes paraules de hassania. Durant l'estada a la ciutat, Abdallah coneixerà Nana, una jove prostituta que va perdre la seva filla i que té un record amarg del paradís europeu. Malgrat que se sent atret per ella, ni l'atractiva Nana, ni els costums ancestrals de la seva terra, ni tan sols l'amor de la seva mare podran retenir Abdallah al seu país. Vestit amb roba occidental i amb res més que una maleta, es perdrà entre la sorra del desert perseguint el seu somni. Khatra, després de la sobtada mort del vell Maata, seguirà les ensenyances del seu mentor i intentarà aportar esperança als seus veïns.

## ANÀLISI

En el pla inicial de la pel·lícula [0:10] es veu un arbust sacsejat per les fortes ràfegues de vent d'una tempesta de sorra. Instants després [3:03], Khatra, el noi aprenent d'electricista, observa com l'arbust vola pel cel arrossegat per la ventada. Ha perdut les arrels i vaga sense cap rumb. Com Abdallah, el jove protagonista que viatja a Nouadhibou per visitar la seva mare abans de migrar a Europa. Abdallah és, sens dubte, l'*alter ego* del director, ja que Sissako també es va desplaçar des de l'interior de Mali a Mauritània per acomiadar-se de la seva mare abans d'anar-se'n a l'URSS a estudiar cinematografia. No és pas casual que li dediqués la pel·lícula.

El jove Abdallah, com Sissako en la seva joventut, viu un exili interior a Nouadhibou. La seva alienació i el seu desarrelament són molt evidents. No du el vestit tradicional, es passa el dia llegint a casa i amb prou feines es relaciona amb els habitants del lloc. A través d'una petita finestra situada gairebé arran de terra es limita a contemplar les rutines i els hàbits de la gent. Però aquest segon enquadrament [39:17] només li deixa veure els peus dels seus veïns. No és pas un caprici formal, però. Segons el director, aquestes imatges simbolitzen «les trobades que no s'arriben a produir».

La identitat s'erigeix sobre la capacitat que atresora l'individu de relacionar-se amb els altres i formar part d'una mateixa comunitat. I, en aquest procés, la llengua és un factor essencial. Abdallah és incapaç d'expressar-se en hassania, la llengua local. Això li impedeix, en gran mesura, relacionar-se socialment. Aquesta circumstància se subratlla de manera eloqüent en el pla narratiu del film. Malgrat que Abdallah s'esforça per aprendre la llengua durant les classes que li fa l'enjogassat Khatra [15:56], finalment un grup de noies joves se'n burlen i l'humilien perquè no la domina [59:50]. Una vegada més, els paral·lelismes entre el personatge principal i l'autor resulten evidents. Sissako, tal com va explicar en una entrevista, tampoc no es podia relacionar amb la seva antiga comunitat per motius lingüístics. Per tant, per a Abdallah, el francès es converteix en l'única via de comunicació amb els qui l'envolten. I això restringeix enormement el seu cercle social. No és cap casualitat, doncs, que el vincle més estret el mantingui amb Nana, la prostituta que li roba el cor. En definitiva, la llengua és una part intrínseca de la identitat. D'aquesta manera, la incomprensió de la llengua local és la causa principal que allunya el jove Abdallah de la comunitat.

« Abdallah és incapaç d'expressar-se en hassania, la llengua local. Això li impedeix, en gran mesura, relacionar-se socialment »

La migració també és un altre dels temes fonamentals de la pel·lícula. Abdallah, Mickaël, Makan i molts altres joves somien a migrar a Europa. Aquest somni ha estat modelat pels mitjans de comunicació. En aquest sentit, l'escena en què Abdallah mira la pantalla d'un televisor que emet un concurs de la televisió francesa [25:22] és molt significativa. Les imatges, alienes a la realitat quotidiana de la comunitat africana, sedueixen els seus joves i els empenyen a migrar. Aquest imaginari de la globalització, estretament vinculat al passat colonial francès, es reflecteix també en les fotografies que Mickaël es mira abans d'intentar travessar il·legalment el Mediterrani. Se'l veu al costat dels seus amics i, al darrere, en sobresurt la imatge icònica de la Torre Eiffel [39:44]. El somni de Mickaël, com el de tants altres joves, acabarà a la riba d'una platja deserta [47:02]. Sembla com si el cementiri de vaixells de Nouadhibou presagiés el seu destí fatal. La mort del seu amic, a qui diu no reconèixer en l'interrogatori policial, farà recapacitar Makan, el qual, finalment, renunciarà a perseguir els seus somnis més enllà de les fronteres del seu país.

La posició de Maata, el vell electricista, és el contrapunt als desitjos dels joves migrants. En una escena emotiva, poc abans de morir, l'home que havia estat pescador confessa a Makan, a Oumar i al petit Khatra que no li agraden els viatges [1:06:21]. Ni li agrada partir, ni que la gent se'n vagi. Encara conserva a la memòria la pena que li va fer que el seu millor amic se n'anés: «Encara ara no sé on és l'Ethmane, però sempre el tinc present. Potser és això el que m'oprimeix el cor».

De fet, Sissako, a través del personatge de Maata, expressa que no és necessari migrar per trobar la felicitat. En relació amb això, agafa una rellevància especial la metàfora de la llum. El mateix director africà en revela el significat: «Maata vol aportar llum a la gent. Té la generositat de donar, de compartir: reflecteix la dignitat d'una societat, l'humanisme que encara existeix».

En la preservació de la llengua i la cultura autòctones hi ha la clau per mantenir viva la identitat de la comunitat africana davant els embats ferotges de la globalització i els seus miratges audiovisuals. En aquest sentit, la llum que porta Maata [1:10:47] està estretament lligada a la idea de la transmissió intergeneracional. Així, Khatra, el joveníssim aprenent de Maata, n'hereta el do. El vell electricista transmet els seus coneixements al noi perquè aquest continuï la seva obra, amb l'únic objectiu que la foscor que s'ha apoderat de l'habitació d'Abdallah no s'estengui més enllà. No obstant això, l'exponent més diàfan de la transmissió cultural

i lingüística al·ludida es materialitza en les escenes en què una mare ensenya a la seva jove filla les cançons ancestrals de la seva comunitat en hassania [53:53].

Al final de la pel·lícula, Sissako reprèn la metàfora de l'arbust que irromp en el cel empès pel vent. No és gens fortuït que aquesta imatge reaparegui just abans que Abdallah se'n vagi. Vestit amb roba occidental i amb una maleta, el jove estudiant s'allunya de la llar materna. Però, poc després, quedarà atrapat en una duna, incapaç d'avançar [1:22:50]. I, resignat, observarà com una persona del lloc amb vestimenta tradicional supera l'obstacle i prossegueix el camí. Abdallah continua sol, alienat i desarrelat en la seva pròpia terra. Khatra, malgrat l'intent de colar-se en un tren i migrar, tornarà enrere. En el seu camí de tornada, enmig del desert, es trobarà amb una filera d'arbustos. Les plantes estan fortament arrelades a la terra i el vent les acaricia suaument davant la mirada del noi. És la imatge de la serenitat. Khatra, encara que ha estat a punt de ser desterrat pel vent implacable de l'aculturació, ha tornat als seus orígens. Ha interpretat correctament les lliçons de Maata i és conscient que pertany a una comunitat amb identitat pròpia; una identitat basada en la seva cultura fèrtil i la seva llengua antiquíssima. Maata li ha

« en la preservació de la llengua i la cultura autòctones hi ha la clau per mantenir viva la identitat de la comunitat africana davant dels embats ferotges de la globalització i els seus miratges audiovisuals »

ensenyat a creure en la vida i sap que està destinat a succeir-lo, a mantenir encesa la llum de l'esperança en la comunitat. En aquesta escena, se sent una cançó tradicional. I, a poc a poc, la filera d'arbustos, envoltada de sora i sota un cel blau, s'apropia del pla [1:28:37]. Malgrat la pobresa, el drama de la migració i l'amenaça política

de la globalització, l'esperança és possible a l'Àfrica. Així ho indica la imatge final de la filera d'arbustos. Per a Abdallah, Mickaël i molts altres migrants, Nouadhibou és tan sols el purgatori on esperen la felicitat. Però, tal com afirma Sissako, la felicitat no és arribar a París o a qualsevol altre lloc, sinó que s'aconsegueix quan es té esperança.

## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### La llengua com a identitat

1. La llengua constitueix un factor d'identitat grupal o és, simplement, un sistema de comunicació verbal? Organitzeu-vos en grups i debateu aquesta pregunta aportant arguments i exemples.
2. És possible passar d'una identitat monolingüe a una de plurilingüe i construir així una societat en què prevalgui la diversitat lingüística? Dividiu-vos en dos grups segons si la resposta a la pregunta és afirmativa o negativa, discutiu sobre el tema i proporcioneu arguments que defensin la vostra posició.
3. La globalització afecta la llengua i la identitat de la major part de les comunitats. Examineu les llengües i identitats minoritàries del vostre entorn i indiqueu quins efectes negatius reben de la «llengua franca».
4. A la pel·lícula veiem com Abdallah s'esforça per aprendre la llengua, però com unes noies se'n riuen perquè no la domina. Fins a quin punt l'exigència d'un nivell alt de correcció o d'un accent perfecte es poden convertir en formes d'exclusió i en un fre al plurilingüisme?
5. Diversos estudis sostenen que hi ha un vincle estret entre llengua i identitat. Quina relació s'estableix, però, entre dialecte i identitat? Analitzeu aquesta qüestió prenent com a referència la vostra llengua materna.
6. Busqueu informació sobre les llengües d'Àfrica. Es tracta d'un continent amb un índex elevat de diversitat lingüística? Penseu que el plurilingüisme és habitual entre els habitants d'Àfrica?
7. Quin paper han de tenir les llengües de la immigració en les societats d'acollida? Quines polítiques penseu que s'haurien de desenvolupar en aquestes societats en relació amb aquesta qüestió?



## A fons sobre la pel·lícula

Abderrahmane Sissako és, sens dubte, un dels directors africans contemporanis amb més projecció internacional. Les seves pel·lícules tenen un component social i polític significatiu. Després del reconeixement rebut per *Heremakono*, els films *Bamako* i *Timbuktu* van confirmar el seu talent.

1. Quins són els temes fonamentals que s'aborden a *Bamako* i *Timbuktu*? Busqueu a Internet informació sobre aquestes pel·lícules i escriviu una reflexió breu sobre els seus postulats.
2. La qüestió de l'educació resulta primordial a *Heremakono*. Assenyaleu en quines relacions intergeneracionals s'esdevé la transmissió pedagògica, com es produeix i què l'amenaça.
3. Els rastres de la colonització francesa de Mauritània són molt presents al llarg de la pel·lícula. En quins objectes i situacions es manifesta aquest passat colonial? Investigueu com es va desenvolupar la colonització francesa a Mauritània i quines en van ser les característiques principals.

El tema de la migració, en tots els seus vessants, té una importància essencial en la pel·lícula. Abdallah, el protagonista, pretén aconseguir la felicitat i trobar la seva identitat migrant a Europa.

4. Abdallah es converteix en l'*alter ego* d'Abderrahmane Sissako a la pel·lícula. La seva biografia coincideix en molts aspectes amb la del protagonista. Sobretot, en el fet que va haver d'emigrar quan era jove. Busqueu informació sobre la vida del director africà i assenyaleu les semblances entre tots dos.
5. La mort és una de les conseqüències terribles que pateixen les persones que no tenen papers i intenten travessar el mar per migrar a Europa. Aquest és, precisament, el destí fatal de Mickaël en el film. Segons l'Agència de l'ONU per als Refugiats, més de 3.200 persones van morir o van desaparèixer al Mediterrani i a l'Atlàntic nord-occidental el 2021. Indiqueu en un mapa les rutes principals

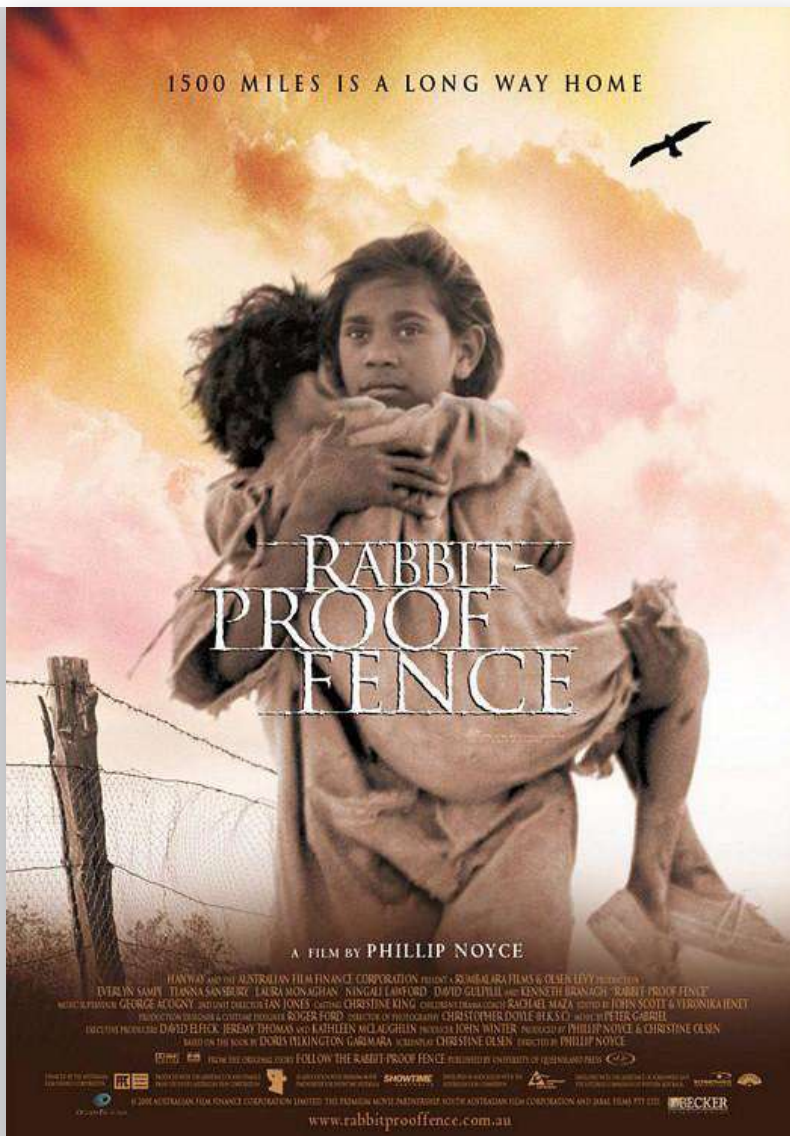
de migració a Europa i analitzeu les problemàtiques a les quals s'han d'enfrontar els migrants durant el seu periple.

6. La ràdio de Makan, la televisió que mira Abdallah i les múltiples antenes que s'observen a les llars de Nouadhibou evidencien la influència que exerceixen els mitjans de comunicació sobre la població. Quina relació hi ha entre els mitjans de comunicació i la migració? Quina imatge d'Europa projecten?
7. Sissako reflecteix l'exili interior que precedeix la partida del migrant a través de les vivències d'Abdallah. Quines són les característiques d'aquest exili interior que experimenta el protagonista de la pel·lícula i determina la seva alienació i la seva incomunicació?
8. La majoria dels personatges de la pel·lícula que opten per migrar a Europa busquen la felicitat més enllà de les fronteres del seu país. Dividiu-vos en grups i analitzeu què els empeny a fer-ho i reflexioneu sobre si els migrants que ho aconsegueixen hi troben realment una vida millor.

# Colonialisme lingüístic i cultural

## LA GENERACIÓ ROBADA

(Phillip Noyce, 2002)



### FITXA TÈCNICA

**Títol**

*La generació robada*<sup>1</sup>

**Títol original**

*Rabbit-Proof Fence*

**Direcció**

Phillip Noyce

**Guió**

Christine Olsen (a partir de *Follow the Rabbit-Proof Fence*, de Doris Pilkington)

**Música**

Peter Gabriel

**Fotografia**

Christopher Doyle

**Muntatge**

Veronika Jenet, John Scott

**País**

Austràlia

**Any**

2002

**Durada**

90 minuts

**Llengües presents a la versió original**

Anglès i martu wangka

**Repertiment**

Everlyn Sampi (Molly Craig), Tianna Sansbury (Daisy Craig Kadibill), Laura Monaghan (Gracie Fields), David Gulpilil (Moodoo), Ningali Lawford (Maud, mare de Molly), Myarn Lawford (àvia de Molly), Deborah Mailman (Mavis), Jason Clarke (Riggs), Kenneth Branagh (A. O. Neville)

**Premis**

Globus d'Or (2002): nominada a la millor banda sonora original

## INTRODUCCIÓ

El DIEC defineix *colonialisme* com la «doctrina i actitud que preconitza la colonització com a font de riquesa i de puixança d'una nació». Els britànics van dur a terme la seva empresa colonial, entre altres indrets, a l'oceà Pacífic sud-occidental, on van conquerir terres i en van explotar les riqueses. Al llarg del segle XIX, milions de colons europeus van ocupar les terres més fèrtils d' Austràlia, i les van destinar a l'agricultura i la ramaderia. Els aborígens, caçadors-recol·lectors nòmades, es van anar quedant sense recursos i morint a causa de les malalties que portaven els conquistadors, o directament perquè els assassinaven. Cap al 1900, la població nativa ja s'havia reduït en un noranta per cent. I les persones que van quedar, privades dels seus mitjans tradicionals de subsistència, van haver de dependre cada vegada més d'aquells que amb prou feines els consideraven éssers humans.

I és que els colons britànics, a més d'arribar a l'illa amb malalties devastadores, ho van fer amb creences a les quals van sotmetre els habitants originaris. Els europeus pensaven que existia més d'una raça humana i que la blanca era la més avançada; els aborígens eren humans d'una classe inferior que calia civilitzar i cristianitzar. El racisme, doncs, va servir per disfressar el colonialisme de missió civilitzadora i justificar la persecució dels indígenes i la seva discriminació legal, política i social.

« el racisme va servir per disfressar el colonialisme de missió civilitzadora i justificar la persecució dels indígenes i la seva discriminació legal, política i social »

Els colons, a més de robar les terres als nadius, també els van robar les llengües i les religions i van imposar les del seu imperi. Perquè tal com havia escrit Antonio de Nebrija a la seva *Gramática de la lengua castellana* (1492): «...la lengua siempre fue compañera del Imperio». I aprendre

una llengua és deixar-se dominar per aquella llengua. Cada llengua és un model determinat de l'univers; una manera de veure, organitzar, interpretar i descriure el món. Les llengües influeixen en el pensament, formen part de la identitat i fan de suport de l'art, els mites, la religió, etc. És per això que el desprestigi de les llengües dels indígenes i la imposició de la de l'imperi van ser unes de les expressions de poder més cruels dels colons: van significar la colonització mental.

## SINOPSI

Molly, Gracie i Daisy són tres nenes que creixen feliçment a la comunitat de Jigalong, a Austràlia Occidental, el 1931. Molly i Daisy són germanes, i Gracie és la seva cosina. Viuen amb les seves mares aborígens perquè els seus pares, blancs, se'n van anar quan van haver acabat la feina que hi havien anat a fer: inspeccionar una tanca de més de tres mil quilòmetres de llarg que servia per protegir l'oest, zona de pastura, dels conills i d'altres plagues agrícoles de l'est.

Per al govern australià, aquelles tres nenes són mestisses i això fa que l'agent local Riggs, per ordre del protector en cap dels aborígens, A. O. Neville, les capturi i se les endugui a Moore River, una reserva per a indígenes a prop de Perth, a uns 1.600 quilòmetres de casa seva. És un lloc on els nois i les noies mig aborígens són educats en anglès perquè serveixin els seus amos blancs. Si en un futur volen casar-se, les dones mestisses hauran de fer-ho amb homes blancs, amb l'objectiu d'haver esborrat, al cap de tres generacions, qualsevol rastre del color de pell indígena.

Però Molly, Gracie i Daisy s'escapen de la reserva i comencen un viatge cap al nord que les durà fins a casa, resseguint la tanca a prova de conills. Serà un periple llarg i perillós, marcat per petits triomfs i grans revessos. Durant nou setmanes, les nenes recorreran a peu 2.400 quilòmetres del dur interior australià sense menjar ni aigua assegurats i intentant despistar el rastrejador que envia Neville, l'indígena Moodoo. Quan el cas es fa mediàtic, Neville fa córrer la veu que la mare de Gracie les està esperant a Wiluna. Les nenes se n'assabenten i Gracie cau a la trampa; se separa de les seves cosines per anar a buscar la seva mare, però acaba en mans de Riggs, que la fa tornar cap a Moore River. Molly i Daisy seguiran un camí dificultós fins a Jigalong i allà es trobaran amb la seva mare i la seva àvia, amb les quals s'amagaran en el desert.

## ANÀLISI

Tot i que el títol original de la pel·lícula fa referència a la tanca a prova de conills, el de la pel·lícula en català, *La generació robada*, al·ludeix a la política d'assimilació australiana que es va proposar «blanquejar» els aborígens mestissos en tres generacions. Així, des de 1910 i fins a 1970, el govern va segrestar uns 150.000 nens i nenes. Les criatures eren «rescatades» contra la seva voluntat, arrabassades a les seves mares i allunyades de les seves comunitats per ser educades com a persones blanques. En aquest procés, els ho prenien tot: les famílies, les comunitats, les llengües, les creences, els valors, els passats i els futurs. Algunes eren donades a pares adoptius i d'altres, a institucions. L'administració preferia les nenes, que ensinistrava per servir en cases de classe mitjana i casava amb blancs. L'objectiu era fer desaparèixer del continent la sang negra, cosa que pràcticament es va aconseguir. Actualment, poc més d'un tres per cent de la població australiana és aborigen, originària del país on viu; són 880.000 persones, la majoria de les quals viuen menys anys i els viuen pitjor que els descendents dels anglesos que van arribar a finals del segle XVIII. Més de dos segles de persecució i maltractaments després, el 2008, Kevin Rudd, que aleshores era el primer ministre, va demanar perdó. Ho va fer per les lleis que s'havien aprovat al Parlament durant aquells anys, per les famílies i les comunitats que s'havien trencat, per «la indignitat i la degradació infligides a un poble i a una cultura orgullosos».

«*les criatures eren “rescatades”  
contra la seva voluntat,  
arrabassades a les seves mares  
i allunyades de les seves  
comunitats per ser educades com  
a persones blanques*»

I és que *La generació robada*, l'obra de la qual el director, l'australià Phillip Noyce, diu que se sent més orgullós, parla d'això, d'orgull i de dignitat. Perquè, si segons Neville i els seus coetanis, les diferències en el color de la pell dels blancs i els aborígens arribaven també a la intel·ligència, la bellesa o la moralitat (els blancs eren intel·ligents, íntegres i diligents i, en canvi, els aborígens eren salvatges, ignorants, immorals i indolents, i per això calia ajudar-los «malgrat ells mateixos» [13:22]), la pel·lícula no hi està gens d'acord; de fet, reflecteix aquestes diferències, però ho fa invertint les assumpcions. D'aquesta manera, vincula els blancs a l'estupidesa, l'estretor de mires, la ineptitud i la baixesa moral; i relaciona els negres amb la perspicàcia, l'amplitud de mires, l'habilitat i la superioritat moral. Perquè tot i que jugaven amb unes regles que no eren les seves, les nenes van guanyar. Tres nenes, caminant soles, van esquivar durant setmanes un cap governamental que les perseguia amb tots els avantatges de la tecnologia, la ciència



i el capitalisme moderns (més els serveis d'un rastrejador indígena a sou). Precisament, el que la pel·lícula ens explica és aquest exemple de resistència, aquesta lluita de David contra Goliat que no és per sobreviure i prou, sinó que és per una manera de viure. Amb aquest objectiu, el film fa tres operacions: representar un món ple de contrastos visualment interessants, transmetre obertament la seva manera de comunicar i organitzar la narració com un conte clàssic.

« el que la pel·lícula ens explica és aquest exemple de resistència, aquesta lluita de David contra Goliat que no és per sobreviure i prou, sinó que és per una manera de viure »

La pel·lícula construeix i representa un univers propi que, en realitat, són dos mons que contrasten: el negre, associat a la natura, i el blanc, associat a la cultura. Però en aquesta ocasió natura vol dir civilització i cultura, barbàrie.

En conseqüència, en el món aborígen l'espai és obert, buit, ampli i orgànic. El temps és temps, temps que passa, temps que vola; els seus habitants hi caminen, hi cacen, hi canten, hi esperen. Les nenes, les seves mares i l'àvia viuen en un exterior espectacular, ple de llum i de tons terrosos que la càmera ens mostra en perspectiva, a vista d'ocell. Els aborígens, connectats a la terra, miren a la llunyania, no hi entenen de fronteres. Plans llargs del cel i de la terra ens parlen d'una natura en harmonia.

En el món blanc, en canvi, l'espai és tancat, bigarrat, reduït i inorgànic. El temps hi són diners: de fet, si es deixa de perseguir les nenes, és per manca de recursos econòmics. Neville treballa en un interior fosc, on gairebé no hi ha llum natural; a la seva oficina, fins i tot la càmera sembla que perdi la perspectiva. Els blancs, desconnectats de la terra, miren a distància curta, aixequen tanques i imposen fronteres que reafirmen el seu aïllament mental. Plans curts de documents escrits [5:28, 5:39 i 5:51], diapositives [11:34, 12:17 i 12:53] i mapes [39:28, 46:38 i 59:41] ens parlen de cultura, però d'una cultura miop i bàrbara, les lleis de la qual han convertit unes persones en esclaves i les altres, en amos.

Tots dos mons es barregen a la reserva per a mestissos Moore River, que és més aviat una presó que una llar, amb exteriors lluminosos i un interior gris, on «blanquegen» les nenes tant en sentit literal com metafòric perquè, a més de rentar-les, pentinar-les i vestir-les de color blanc, els prohibeixen parlar la seva llengua i han d'aprendre a resar al déu dels blancs. En aquests moments, i també quan els habitants d'un món i de l'altre interactuen, la càmera en reflecteix el poder. I si bé al principi de la pel·lícula els aborígens es mostren en picat i els blancs en contrapicat, al final serà a l'inrevés. El millor exemple és el de l'agent Riggs: es presenta a

cavall i, amb un bascular lent de la càmera cap amunt [4:09], se l'acomiaada ensopegant d'esquena davant la mirada en contrapicat de Maud [1:17:53].

En el joc comunicatiu, la pel·lícula també mostra clarament les cartes: de qui prové, a qui s'adreça i quines intencions la motiven. Així, l'autor i l'espectador implícits expressen els seus valors (en línia amb els dels aborígens) i les seves intencions reparadores, en la mateixa constitució de la pel·lícula. I ho fan també en els textos didascàlics que obren i tanquen el film per contextualitzar-lo: «Austràlia Occidental, 1931. Durant cent anys els aborígens han patit la invasió de les seves terres per part dels colons blancs...» [0:33]. No cal continuar llegint per entendre que el projecte comunicatiu, sens dubte compromès amb la causa, es proposa davant un lector més europeu que aborígen, d'aquí que comenci amb un text. Quan s'acaba aquest text, se sent la veu de Molly («Aquesta és una història real...» [1:02]), la nena aborígen que, a més de ser la protagonista, és la narradora fidedigna d'aquesta «història real». Tant la introducció com la conclusió, que transmeten instruccions de lectura importants, les fa ella, de manera que el seu punt de vista, que coincideix amb el de l'autor implícit, travessa tota la pel·lícula. I ho fa d'una manera tan consistent que, sovint, es tracta del seu punt de vista literal, òptic: l'espectador hi veu a través dels seus ulls. La primera vegada que surt ja ens n'adonem: primer la veiem mirant i després veiem què mira: la terra [2:25], l'àliga [2:45]. La imatge tornarà a coincidir amb el que Molly s'imagina al llit de la reserva, quan decideix escapar-se'n [27:08]. Però aquesta mirada subjectiva es repetirà sobretot cada vegada que la nena se senti estranya, quan entri per primera vegada al dormitori de la reserva [16:04], quan conegui Neville [22:10], quan escuti el paisatge en la fugida... De manera que la mirada que comparteixen l'espectador i la protagonista és la mateixa mirada inquisitiva. Quan Riggs la va a buscar, però, no veiem què veu, sinó què fan. De cop i volta, la càmera ens posa al nostre lloc, al d'espectadors impotents que, com les mares i l'àvia, assisteixen horroritzats al segrest de les nenes, que es miren els seus familiars (però també a nosaltres) des del mirall del darrere del cotxe de l'agent [11:05]. Gracie (ens) mirarà de la mateixa manera quan tornin a capturar-la unes quantes setmanes després a l'estació de tren [1:06:55].

El film és, a més a més, una narració forta, la història d'una indígena rebel que fuig de la reserva on l'han traslladat per emprendre un viatge de retorn durant el qual su-

perarà diverses proves que, tot i que la faran millor, més competent i més digna (i més negra) no acabaran de restaurar l'equilibri inicial. El final feliç és, per tant, una mica amarg, atès que l'amenaça del principi, la del dimoni blanc, encara hi és i ens diuen que tornarà.

« els blancs, desconnectats de la terra, miren a distància curta, aixequen tanques i imposen fronteres que reafirmen el seu aïllament mental »

## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### Civilització i barbàrie

Com ja s'ha dit, a *La generació robada* es juga amb aquesta oposició semàntica fonamental, i es dona a cadascun d'aquests conceptes el sentit contrari a l'habitual. L'escriptura i els diners, per exemple, que normalment es relacionen amb la civilització, a la pel·lícula representen la barbàrie. Per poder-hi reflexionar, investigueu a l'entorn de les qüestions següents:

1. Quan i on es van inventar l'escriptura i els diners? Va ser abans o després que els éssers humans iniciéssim la revolució agrícola que va domesticar plantes i animals? Va ser abans o després dels primers imperis? Per a què serveixen? Com hem deixat que dominin les nostres vides? Dividiu-vos en dos grups i debateu si ens han fet millors o pitjors.

Sobre el paper de l'escriptura a la pel·lícula, recordeu les fitxes amb el nom de les nenes al despatx de Neville o els documents amb l'ordre de trasllat que té l'agent Riggs. Com pot ser que la paraula impresa tingui tant de poder? Per entendre la por que desperta entre els aborígens, llegiu el cèlebre article de l'antropòloga Laura Bohannan «Shakespeare a la selva» («Shakespeare in the Bush», *Natural History* 75, pàg. 28-33, 1966) i poseu-lo en relació amb la pel·lícula.

Umberto Eco deia que els grecs ja sabien que hi havia pobles que parlaven altres llengües i que els anomenaven *bárbaroi*, és a dir, «éssers que balbucegen parlant de manera incompreensible».

2. La llengua materna de les nenes s'esmenta dues vegades a la pel·lícula. En tots dos casos en relació amb la seva prohibició [18:38 i 19:40]. Com se'n parla? Us fa pensar en el que deien els grecs dels «bàrbars»?
3. Per què hi ha llengües que s'imposen damunt d'altres? Penseu que hi pot haver algun aspecte de la llengua en si (en la fonologia, la morfologia, la sintaxi o el lèxic) que sigui portador de prestigi? Hi ha llengües millors que altres, o el prestigi es deu a factors extralingüístics? Si fos així, a quins factors extralingüístics?

## A fons sobre la pel·lícula

Penseu en les tres metàfores que veiem al llarg del film.

1. Les petjades apareixen tres cops. La primera és abans del títol, en la seva funció més simbòlica. A partir d'aquí, la pel·lícula es pot llegir com el relat de dues partides de caça, la de les aborígens rere l'enorme llangardaix que anomenen *goanna*, que és un èxit; i la de Neville rere les nenes, que és un fracàs. Quin significat tenen les petjades tant la primera vegada que les veiem com en cadascuna de les sortides de caça?
2. La tanca no és una frontera natural, sinó construïda, i funciona com una metàfora de la segregació. Qui la va construir? Per a què? Qui va crear el problema amb els conills? Van ser els mateixos que van crear el problema amb els mestissos?
3. L'àliga és l'ocell-esperit, l'ocell protector dels aborígens. Quin significat té? En quins moments surt? Conduirà les nenes a casa de la mateixa manera que la tanca dels blancs?

Penseu en els tres personatges més controvertits de la pel·lícula.

4. Neville és un blanc «protector» dels aborígens. Llegiu el famós poema de Rudyard Kipling titulat, eloqüentment, «La càrrega de l'home blanc» («The white man's burden», 1899) i relacioneu-lo amb el personatge. Penseu que els aborígens se senten protegits per Neville? Com l'anomenen?
5. Moodoo és un aborígen que treballa per als blancs. Diríeu que és un traïdor, o que té motius per fer el que fa? Què faríeu vosaltres en el seu lloc?
6. Mavis és una mestissa criada a Moore River. Com és la seva vida? Quina relació té amb qui li dona feina? El seu personatge és una advertència per a les nenes?

La música de Peter Gabriel té un paper important a la pel·lícula.

7. Com actua la música en el pitjor i en el millor moment de l'obra?
8. Quina funció tenen els cants dels aborígens? Es relacionen amb la religió?

# L'accés al llenguatge

## L'INFANT SALVATGE

(François Truffaut, 1970)



### FITXA TÈCNICA

**Títol**

*L'infant salvatge*

**Títol original**

*L'enfant sauvage*

**Direcció**

François Truffaut

**Guió**

François Truffaut, Jean Gruault

**Música**

Antonio Vivaldi

**Fotografia**

Néstor Almendros

**Muntatge**

Agnès Guillemot

**País**

França

**Any**

1970

**Durada**

84 minuts

**Llengües presents a la versió original**

Francès, llengua de signes francesa

**Repertiment**

Jean-Pierre Cargol (Víctor), François Truffaut (Dr. Jean Itard), Françoise Seigner (senyora Guerin), Paul Villé (Rémy), Jean Dasté (professor Philippe Pinel)



## INTRODUCCIÓ

L'adquisició del llenguatge és un procés cognitiu que es desenvolupa durant els cinc primers anys de vida i que consisteix a adherir formes lingüístiques (sons) a continguts (tant objectes del món com abstraccions) per transmetre informació i expressar pensaments i emocions. Les possibles explicacions de com l'ésser humà adquireix la capacitat de parlar són múltiples i, a vegades, contraposades. Sembla que el punt que tenen en comú és que per arribar a bon port el procés depèn de les capacitats intel·lectuals del subjecte i de les seves interaccions amb el medi social. En un primer moment, a partir dels estímuls exteriors, s'aprenen els patrons lingüístics a través de la imitació, però també a través de les correccions i del reforç que neixen de la interacció social.

En els estudis lingüístics, el cas dels infants ferals o salvatges es va convertir en un objecte d'investigació pragmàtica important per determinar com es desenvolupa

« el cas dels infants ferals o salvatges es va convertir en un objecte d'investigació pragmàtica important per determinar com es desenvolupa el procés d'adquisició del llenguatge »

el procés d'adquisició del llenguatge. Aquests nens han crescut sense cap contacte amb éssers humans, ja sigui perquè han viscut aïllats i en solitud ja sigui perquè han conviscut amb alguna espècie animal. Tots els casos documentats reflecteixen problemes de desenvolupament greu en què la incapacitat per comunicar-se és principalment conseqüència de l'absència d'estimulació social. La literatura ens n'ha ofert diversos exemples com Mowgli d'*El llibre de la selva* de Rudyard Kipling o *Tarzan* d'Edgar Rice Burroughs, a més de les aportacions de llegendes fundacionals com la de Ròmul i Rem, els orfes criats per la lloba Capitolina. La vida real també ens ofereix casos que es documenten ja al segle XIV, com és el dels «nens llop» hessians, que arriben fins al 2017, quan es va trobar a Uttar Pradesh (Índia) una nena de vuit anys que s'havia criat en una comunitat de simis.

« François Truffaut és l'encarregat de portar a les pantalles el procés educatiu al qual el doctor Itard va sotmetre Víctor d'Avairon »

« François Truffaut és l'encarregat de portar a les pantalles el procés educatiu al qual el doctor Itard va sotmetre Víctor d'Avairon »

Un dels casos més famosos va ser el de l'infant d'Avairon, que es va trobar en un bosc a finals del segle XVIII. I ho va ser perquè el metge francès Jean Marc Gaspard Itard va relatar de forma molt detallada el procés de reeducació que va dur a terme amb l'infant en dos informes adreçats al Ministeri d'interior gal que poc temps després es van publicar per l'interès que va generar el cas. François Truffaut és l'encarregat de portar a les pantalles el procés educatiu al qual el doctor Itard va sotmetre Víctor d'Avairon en el film *L'infant salvatge*, basant-se en els seus textos.



## SINOPSI

El 1799 es captura un nen feral als boscos d'Avairon, brut i nu. Sembla tenir uns dotze anys, camina de quatre grapes i no és capaç de comunicar-se. La notícia de la seva existència arriba al jove metge Jean Marc Gaspard Itard, que vol saber quines són les idees i el grau d'intel·ligència d'una criatura que ha crescut separada de la seva espècie. El nen és traslladat a l'Institut Nacional de Sordmuts perquè l'estudiïn els metges Philippe Pinel i el mateix Itard. Pinel conclou que el petit és un deficient mental incurable que s'hauria d'internar a l'hospital de Bicêtre. Per contra, Itard sosté que la seva «anormalitat» és conseqüència de l'aïllament i sol·licita endur-se'l a casa perquè el cuidi la seva majordoma, la senyora Guerin. Allà inicia un procés educatiu experimental que comença pel més bàsic: tenir cura de la higiene personal, caminar dret i menjar amb coberts.

El doctor Itard va prenent notes minuciosament sobre tot aquest procés educatiu per redactar un informe amb els avenços del nen. A vegades se l'endú a passeig fins a la granja que tenen al costat de casa i allà li regalen un got de llet i s'ho passa bé passejant damunt d'un carretó. Itard desperta l'oïda del nen perquè pugui reconèixer les freqüències dels sons. Com que té una predilecció pel so de la «o», li acaba posant el nom de Víctor.

Itard sotmet Víctor a exercicis com més va més complexos. Primer, ha d'aprendre a associar un objecte del món real a la seva imatge dibuixada en una pissarra i després buscar aquesta associació amb les paraules que el representen en el món simbòlic. El mètode pedagògic del doctor recompensa els encerts amb un got d'aigua o de llet i castiga els errors tancant el nen en una habitació fosca. Poc després, Víctor començarà a reconèixer les lletres de l'alfabet i arribarà a formar una paraula: *llet*. Itard castiga el nen sense motiu per comprendre si Víctor té interioritzat el sentit de la justícia. L'aprenentatge del nen continua amb exercicis de cal·ligrafia.

Víctor s'escaparà de cal metge per tornar a la vida lliure a la natura. Però el so d'un carruatge li despertarà les ganes de tornar a la casa, on la senyora Guerin el rebrà amb una abraçada maternal.

## ANÀLISI

El film es basa en els informes que Jean Itard va redactar per al Ministeri d'Interior francès per explicar detalladament el procés educatiu de Víctor d'Avairon. Truffaut intenta traduir en imatges l'escriptura asèptica i distanciada del científic. Per aquest motiu, en cap moment busca la identificació de la càmera amb «el salvatge», sinó que, contràriament, l'observa de lluny fent servir plans generals i, en algunes ocasions, plans més propers que intenten acostar-se a un detall tal com ho faria un microscopi. De l'informe sorgeix la veu sobreposada que introdueix i explica el camí cap a la civilització que Víctor emprèn acompanyat de Jean Itard. Aquesta és la idea bàsica del projecte de Truffaut: un film és un acte lingüístic que recorre a mostrar altres actes comunicatius. És per això que es repeteixen tants plans que mostren l'escriptura d'un informe basat en el fracàs del llenguatge. La veu sobreposada d'Itard planteja el contrast entre la subjectivitat amb què transmet una narració en primera persona i la forma visual que reproduïx l'objectivitat del text en què es basa. Amb les paraules, Itard explica el seu procediment i la càmera fa perceptible l'escriptura dels seus informes; a més, aquest procés didàctic es reforça en la diegesi quan Itard explica en diverses ocasions, tant a Víctor com a la senyora Guerin (i, evidentment, a l'espectador), per què fa el que fa. I quan explica al nen el funcionament del món civilitzat, secundat per la criada.

Un dels temes que tracta el film és el de l'adquisició del llenguatge. Per fer-ho, el cineasta francès fa servir alguns dels recursos estètics del cinema mut, és a dir, de quan el llenguatge cinematogràfic també començava a parlar. Així, moltes seqüències obren i tanquen en iris, la càmera es manté fixa o amb escassos moviments de reenquadrament i les seqüències es plantegen com si fossin *tableaux*, imitant (tot i que amb gairebé un segle de distància) els modes narratius dels primers cineastes. La primera seqüència marca les bases de l'estètica escollida. El film obre en iris amb la imatge d'una dona buscant bolets en un bosc amb la càmera fixa, distanciada de l'acció i fent servir la profunditat espacial. Aquesta seqüència inicial, que ens serveix de mostra, acabarà amb un altre iris que ancora el nen «salvatge» en l'espessor d'un bosc. No obstant això, entre un moment

« un dels temes que tracta el film és el de l'adquisició del llenguatge. Per fer-ho, el cineasta francès fa servir alguns dels recursos estètics del cinema mut, és a dir, de quan el llenguatge cinematogràfic també començava a parlar »

i un altre, la càmera de Truffaut utilitzarà tots els moviments que el desenvolupament del llenguatge cinematogràfic ha anat incorporant. Així, seguim el nen corrent pel bosc gràcies a una sèrie de panoràmiques i tràvelings de diversa factura que acaben en un zoom de retrocés amb el qual Truffaut abandona les vel·leïtats modernes per tornar al començament del llenguatge, i enllaça el final d'aquest moviment de càmera òptic i artificial amb el signe de transició més característic del cinema primitiu: l'iris. En aquesta escena es fan servir dos recursos formals contraposats: el moviment dels personatges en profunditat, característic dels primers temps del cinematògraf, i el zoom, que de manera artificial ens acosta a un espai o ens n'allunya.

L'estructura narrativa del film remet a la successió de *tableaux* en què es desenvolupa una unitat narrativa fins que acaba. Això no impedeix al cineasta francès d'utilitzar el muntatge altern per mostrar dues accions que es desenvolupen alhora com, per exemple, quan el nen és perseguit pels pagesos, encara que sempre a l'interior de la mateixa unitat argumental. No obstant això, hi ha moments que els recursos estètics del cinema primitiu es fan servir d'una manera moderna. És el cas de l'iris que arriba a canviar de funció i passa de signe de puntuació a element de reenquadrament. En tenim un exemple, entre altres, quan Itard i la senyora Guerin posen nom al nen. Trobem aquesta mateixa funció de reenquadrament en les múltiples finestres que emmarquen els personatges i ens recorden que l'enquadrament cinematogràfic serveix per aïllar una porció del que és visible i convertir-la en signe.

Com Víctor, el cinema mut era incapaç de modular sons i els actors s'hi expressaven amb gestos. L'escena en què Itard acaricia el rostre del nen fa referència al recorregut del cinematògraf quan sentim la veu extradiegètica del metge que diu «aquesta és la teva manera de parlar, però la paraula és, a més, una música que potser arribaràs a conèixer», anticipant dos recorreguts: el del llenguatge cinematogràfic, el desenvolupament del qual ja coneixem, i un hipotètic moment, en els marges del relat, en què Víctor pugui arribar a parlar.

La intertextualitat és una de les característiques del cinema modern, i la pel·lícula en conté algunes mostres. La referència més clara a una altra obra, atès que el film està dedicat a l'actor Jean-Pierre Leaud, és a *Les quatre cents coups* (1959), la primera obra de l'interpret i del cineasta. Víctor i Antoine Doinel (el protagonista del film esmentat) tenen una edat semblant, han crescut sense afecte, no segueixen les regles i, al final, tots dos s'escapen per ser lliures. Encara que Víctor torna a la mansió d'Itard, el seu final queda tan obert com el de Doinel. Tots dos films s'acaben amb una mirada a càmera que interpel·la els espectadors, els quals han de

resoldre el desenllaç. En el cas de Víctor, el final es reforça amb aquest tancament en iris que ens indica la incapacitat de sortir d'un estadi primitiu de comunicació. Les mans d'Itard escrivint el seu informe són un calc de les del clergue protagonista de *Journal d'un curé de campagne* (1951), de Bresson. I la utilització d'un text de caràcter científic sobre el qual edificar el seu argument repeteix el procediment que va fer servir Dreyer a *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), que s'ajusta a les actes del seu procés condemnatori i que anys després repetiria Bresson a *Procès de Jeanne d'Arc* (1964).

## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### Sobre l'adquisició del llenguatge

1. Busqueu informació sobre les principals teories lingüístiques que intenten explicar com es produeix l'adquisició del llenguatge. Resumiu la posició de cadascuna d'aquestes teories en relació amb la importància del context social en aquest procés. Assenyaleu els punts en què coincideixen i els punts en què no.
2. El doctor Jean Marc Gaspard Itard es considera la primera persona que investiga en el camp de l'educació especial. Indiqueu quines han estat les seves aportacions més importants.
3. Investigueu la relació entre les primeres teories del doctor Itard i la seva continuació a càrrec de la pedagoga italiana Maria Montessori.
4. Busqueu informació sobre Víctor d'Avairon i reconstruiu-ne la biografia. Centreu-vos en especial en els moments de la seva vida que no s'expliquen al film de Truffaut.
5. Víctor d'Avairon no és l'únic cas de nen feral, o nen salvatge. Recopileu informació sobre altres casos.
6. Busqueu informació sobre la nena feral que es va trobar a Utah Pradesh el 2017. Reconstruiu-ne la història a través de les notícies que es van publicar sobre el fet als mitjans de comunicació. Debateu sobre com és possible que al segle XXI hi hagi casos com aquest.
7. Us heu parat mai a pensar que qualsevol nen o nena que es troba en l'edat de desenvolupar el llenguatge i en exposició normal a estímuls lingüístics aprendrà sense dificultat qualsevol llengua a la qual corresponguin aquests estímuls, sigui quina sigui? A partir d'aquest fet, podeu treure alguna conclusió sobre la naturalesa de les llengües?

## A fons sobre la pel·lícula

1. Les ensenyances del doctor Itard segueixen el model del desenvolupament del procés d'adquisició del llenguatge en la infància. Quines són? Expliqueu-les. Podríeu reconèixer les fases d'aquest procés en el film? Es duen a terme totes?
2. Víctor mostra canvis de conducta gràcies als personatges que li mostren afecte, que el consideren un ésser humà. Aquesta constatació també es pot aplicar al sistema educatiu. Responeu raonadament: el nen aprèn més amb l'amor o amb el càstig?
3. El doctor Itard castiga el nen injustament per comprovar les seves hipòtesis d'investigació. Debateu sobre els límits de la investigació i la ciència davant de comportaments que poden perjudicar els subjectes sotmesos a experimentació.
4. Hi ha una escena en què dos nens es comuniquen a l'Institut Nacional de Sordmuts. Quines habilitats comunicatives tenen aquests nens sordmuts? Les acaba tenint Víctor al llarg del film?
5. Al final de la narració, Víctor s'escapa per retrobar-se amb la vida a la natura i en llibertat. Per què acaba tornant a casa del doctor Itard?
6. Per a Víctor l'aigua és una metàfora de la seva vida anterior en llibertat. En quins moments del film l'aigua té aquest significat?

# Llengües en vies de desaparició

# SUEÑO EN OTRO IDIOMA

(Ernesto Contreras, 2017)



## FITXA TÈCNICA

### Títol

Sueño en otro idioma<sup>1</sup>

### Títol original

Sueño en otro idioma

### Direcció

Ernesto Contreras

### Guió

Carlos Contreras

### Música

Demián Gálvez, Andrés Sánchez

### Fotografia

Tonatiuh Martínez Valdés

### Muntatge

Jorge Macaya

### País

Mèxic

### Any

2017

### Durada

143 minuts

### Llengües presents a la versió original

Castellà i zikril (llengua inventada)

### Repartiment

Fernando Álvarez Rebeil (Martín), Fátima Molina (Lluvia), José Manuel Poncelis (Isauro de gran), Eligio Meléndez (Evaristo de gran), Hoze Meléndez (Isauro jove), Juan Pablo de Santiago (Evaristo jove), Nicolasa Ortiz Monasterio (María), Norma Angélica (Flaviana), Mónica Miguel (Jacinta)

### Premis

Ariel d'Or (2018): millor pel·lícula  
Ariel de Plata (2018): millor guió cinematogràfic original, millor fotografia, millor so, millor música composta per a cinema, millor actuació masculina (vuit nominacions)  
Premis Canacine (2018): millor música composta per a cinema (dues nominacions)  
Florida Film Festival (2017): premi del públic  
Sundance Film Festival (2017): premi del públic (nominació a millor director)  
Festival Internacional de Cinema a Guadalajara (FIGG) (2017): millor actor (una nominació)  
Festival de Huelva Cinema Iberoamericà (2017): millor guió (una nominació)  
Minneapolis St. Paul International Film Festival (2017): premi del públic  
Oslo/Fusion International Film Festival (2017): premi del públic



## INTRODUCCIÓ

*Sicarú guyé* és l'única expressió en zapoteca que Ernesto Contreras recorda de la seva àvia, que de petit li parlava en la seva llengua materna. A ell no li agradava que ho fes perquè no entenia què volien dir aquelles paraules i preferia que es comunicés amb ell en espanyol. Ara es penedeix de no haver pogut aprendre el zapoteca, ni la seva cosmogonia, ni la seva cultura. Segons Contreras, la mort d'una llengua indígena és un signe evident de la desaparició de la identitat pròpia i de la implantació com més va més gran de les llengües dominants de la globalització i de les seves visions uniformadores del món. Perquè quan desapareix una llengua, també desapareix la visió genuïna del món creada pels seus parlants, que, amb una mica de sort, estudiarà un antropòleg virtuós que intentarà transcriure'n la memòria en manuscrits que es guardaran en biblioteques públiques d'universitats, museus o instituts de recerca acadèmica. És per això que Contreras, en comptes de fer servir alguna de les diverses llengües indígenes en extinció per a aquesta pel·lícula, va encarregar al lingüista Francisco Javier Félix Valdez que s'inventés el *zikril*, una llengua que els actors van haver d'aprendre per al film. Valdez també va ser el responsable d'escriure la lletra de la dolça cançó que canten les dones, composta per Andrés Sánchez i Damián Gálvez. I, finalment, va crear un univers visual molt bell i salvatge que acull la simbiosi entre l'ésser humà i la natura inherent a la llegenda fundacional i a la cosmogonia *zikril*. Totes les identitats sexuals tenen el seu espai en aquest univers primitiu en què la selva és un personatge més. En definitiva, *Sueño en otro idioma*, com qualsevol altra història de ficció, apunta una mentida a través de la qual posa de manifest una veritat universal: el conflicte entre la identitat original i l'alteritat.

« la mort d'una llengua indígena és un signe evident de la desaparició de la identitat pròpia i de la implantació de les llengües dominants de la globalització i de les seves visions uniformadores del món »

## SINOPSI

Quan Martín, un jove lingüista, va al cor de la selva de Veracruz per enregistrar les converses en *zikril*, una llengua indígena en vies d'extinció, descobreix que no en queden dos parlants, sinó tres: Jacinta i Isauro, que col·laboren amb ell, i Evaristo, que s'hi nega perquè està enemistat amb Isauro. Fa cinquanta anys que no es parlen perquè tots dos volien la mateixa dona, María. Quan mor Jacinta, Martín intenta convèncer Evaristo perquè parli amb Isauro, que només es comunica en *zikril*. Gràcies a la seva neta Lluvia ho aconseguirà. A mesura que els dos homes tornen a parlar, la seva amistat es va recuperant, però es trenca de manera abrupta i violenta quan Isauro intenta reactivar

« a mesura que els dos homes tornen a parlar, la seva amistat es va recuperant, però es trenca de manera abrupta i violenta quan Isauro intenta reactivar la relació homosexual que mantenia amb Evaristo »

la relació homosexual que mantenia amb Evaristo durant la seva joventut; relació de la qual aquest darrer va renegar per casar-se amb María i viure d'acord amb la moral catòlica. Evaristo es pensava que el *zikril* garantia que aquesta relació fos un secret, però la seva neta i Martín ja la coneixien. Dolgut, l'«indi boig» crema les fotos del vell, que, al seu torn, incendia la casa d'Isauro. Incapaç de reconèixer què sent de veritat per por que els altres el descobreixin, Evaristo es nega a acomiadar-se del seu amant, que mor de pena després de l'incendi. La relació amorosa incipient entre Lluvia i Martín també es trenca. Ella viatjarà als Estats Units i el *zikril* s'extingirà. Abans de marxar, el jove s'acomiada d'Evaristo reproduint les frases en *zikril* dites per Isauro abans de «desaparèixer». El missatge empeny el vell a confessar el seu amor cap a Isauro i a endinsar-se a l'Encanto, la cova que estatja els esperits dels *zikrils* després de la mort, per viure eternament amb ell.

## ANÀLISI

La hipòtesi de *Sueño en otro idioma* és que la desaparició de les llengües indígenes respon a un conflicte passional i profundament humà, el de la no acceptació i posterior rebuig visceral de la identitat; un conflicte que fa que l'individu visqui en l'alteritat i en pateixi les conseqüències. És per això que el *zikril* no s'extingeix perquè moren les últimes persones que el parlen, Jacinta i Isauro, sinó perquè Evaristo renega de la seva identitat cultural, de la seva llengua i de la cosmogonia en què el seu amor homosexual amb Isauro és part de la simbiosi amb la natura. I ho fa per abraçar la llengua i la religió de la civilització dominant i viure d'acord amb el model monolític d'amor heterosexual amb María. La història del *zikril* és una història de desamor que es repeteix i afecta Martín i Lluvia en el present. Ell és un lingüista de la capital que ha estudiat les poques paraules que ha trobat d'aquesta llengua per poder-la fer servir amb els seus parlants i preservar-ne la memòria patrimonial. Lluvia és la neta d'Evaristo, ni sap *zikril*, ni en vol aprendre. Només li interessa l'anglès,

que va aprendre de la seva mare i que vol transmetre als seus perquè tinguin un futur millor als Estats Units.

« la desaparició de les llengües indígenes respon a un conflicte passional i profundament humà, el de la no acceptació i posterior rebuig visceral de la identitat »

Al principi de la pel·lícula aquesta oposició irreconciliable es materialitza amb les imatges de l'arribada de Martín acompanyades per la veu en off del

programa de ràdio en què Lluvia ensenya anglès als seus veïns [1:40]. I anuncia la funció que la ràdio, nexa d'unió de la comunitat, tindrà com a fil conductor de la història. Un cop morta Jacinta, Martín intenta localitzar algun altre parlant de *zikril* entre els oients de la comunitat a través de l'entrevista radiofònica en què explica la importància del seu projecte i en què, de nou, topa amb el desdeny de Lluvia i el seu programa d'anglès [16:13]. Però la ràdio és, sobretot, l'espai de retrobada i de memòria on Evaristo i Isauro es tornen a parlar després de cinquanta anys de no fer-ho, i ho fan en *zikril*, cosa que permet que la comunitat senti per primera vegada la pròpia llengua en directe a través de les ones [35:00]. Aquesta conversa no té subtítols perquè, excepte en l'escena final, no calen per entendre el significat de les paraules que intercanvien els dos amics. Passa el mateix quan Martín enregistra Evaristo amb la seva gravadora explicant a Isauro com va descobrir l'aventura de la seva neta amb el lingüista [1:03:00].

El film tampoc subtitula l'únic vestigi viu de *zikril*, la cançó que Flaviana ha memoritzat i après de la seva mare, el significat de la qual desconeix [1:07], ni tampoc

la benvinguda de Jacinta a Martín [3:57], ni la conversa entre Isauro i Evaristo en què aquest rebutja de nou la proposta amorosa de l'amic, que comporta la ruptura definitiva entre ells. I no hi ha subtítols perquè el llenguatge de les emocions humanes és universal, tot i que María s'entesti a negar-ho quan recrimina a Isauro: «Com vols dir-me paraules d'amor si no parles espanyol?» [40:50]. Aquesta universalitat ratifica la relació d'amistat de Martín amb l'«indi boig» al llarg del film. Tot i que l'ancià no sap espanyol i el lingüista sap molt poc *zikril*, Isauro veu que Martín s'esforça per recuperar el seu patrimoni identitari, la seva llengua ancestral, la seva cosmogonia i que, per sobre de tot, intenta entendre la seva naturalesa humana. Una amistat sincera a la qual Isauro posa nom en la seva llengua materna quan anomena Martín, *pupide* ('amic') [40:50].

No debades el jove lingüista emprèn un viatge d'immersió identitària des de l'univers del coneixement acadèmic racionalista, que el situa a l'elit intel·lectual de la civilització, fins a les profunditats de la selva a la recerca dels últims parlants d'una llengua primitiva, la cosmogonia de la qual manté una relació simbiòtica amb la naturalesa salvatge. Tal com recull el mite fundacional *zikril* que Jacinta explica a Martín [7:47] i que ell experimenta quan el desperten els sons de la selva per avisar-lo que els seus amics, Jacinta i Isauro, han desaparegut ([10:29] i [1:21:00]): un *zikril* no mor, «desapareix», perquè la resta de *zikrils* van a buscar-lo i el porten a l'Encanto, on passen tota l'eternitat celebrant la vida.

Abans d'anar-se'n, Isauro s'acomiada de Martín en *zikril* amb una frase intel·ligible per a ell [1:24:12] que cal que tradueixi Evaristo. Aquest últim missatge és guaridor i allibera les emocions reprimides de l'ancià, que es permet plorar amargament la pèrdua de l'amant mentre abraça Martín [1:31:15]. Penedit, Evaristo torna a l'entrada de l'Encanto per demanar perdó a Isauro, confessar-li el seu amor i deixar el món dels vius per gaudir eternament de la seva homosexualitat sense complexos. El film subtitula la reconciliació dels amants en *zikril*, conversa que il·lustra el viatge de tornada a la naturalesa primigènica en què Evaristo accepta la seva identitat, la seva llengua, la seva cosmogonia i la seva sexualitat i hi viu en harmonia [1:34:49]. I que, paradoxalment, suposa la desaparició definitiva de la cultura *zikril* de la terra i el fracàs personal i professional de Martín, que aprèn les conseqüències de trencar la regla d'or del lingüista: no s'ha d'obligar mai els parlants a fer alguna cosa que no vulguin. Encara que també s'emporta el coneixement de la llengua i de la manera de veure el món que els seus amics li han transmès de cor i que conservarà tant per a la seva memòria personal com per a la memòria col·lectiva.

## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### Llengües en perill d'extinció

1. Què és una llengua en perill d'extinció? Definiu-ne les característiques i busqueu-ne un exemple. Especifiqueu l'origen i l'antiguitat de la llengua, la ubicació geogràfica, el nombre de parlants i el seu nivell de desenvolupament i de benestar.
2. L'*Atles de les Llengües del món en perill* que va publicar la UNESCO el 2010 indica que de les set mil llengües que es parlen aproximadament al món, 2.500 es troben en risc de desaparició. Separeu-vos en grups i feu un mapa que mostri les llengües en vies d'extinció de cada continent. En quins continents n'hi ha més? Per què penseu que passa?
3. Quantes llengües indígenes en vies d'extinció hi ha a Mèxic, el país en què transcorre la pel·lícula? Ajudeu-vos de l'obra citada de la UNESCO per saber quantes llengües s'hi han extingit durant els darrers anys i quantes estan en alguna d'aquestes situacions: situació crítica, seriosament en perill, en perill i en situació vulnerable.
4. Segons la UNESCO, les llengües indígenes són les que tenen més riscos d'extingir-se del món. Què és una llengua indígena? Definiu-ne les característiques distintives i indiqueu-ne la ubicació geogràfica. Quines són les condicions de vida de les comunitats indígenes? Quin nivell de desenvolupament i de benestar tenen? Penseu que tots aquests factors influeixen en la desaparició d'aquestes llengües? Per què?
5. Davant d'aquesta situació, la UNESCO ha posat en marxa el Decenni Internacional de les Llengües Indígenes (2022-2032). Quins són els objectius d'aquesta iniciativa? Quines mesures s'implementaran? Penseu que seran eficaces per solucionar el problema de les llengües en perill d'extinció de Mèxic?
6. En els processos de revitalització lingüística no és infreqüent que un lingüista aliè a la comunitat documenti la llengua i intenti revertir les dinàmiques d'extinció. Quines accions penseu que es poden dur a terme en aquestes situacions? A quins principis ètics s'haurien d'ajustar els lingüistes en les seves

intervencions revitalitzadores? Us agradaria dur a terme tasques de revitalització d'una llengua amenaçada?

7. Internet ens permet conèixer millor la tràgica realitat dels individus que són els últims parlants de la seva llengua. Busqueu a YouTube vídeos que mostrin el testimoni d'últims parlants. Què senten les persones que ja no poden utilitzar la seva llengua amb ningú?

### A fons sobre la pel·lícula

1. A què fa referència el títol de la pel·lícula? Què passa quan somiem en una llengua que no és la nostra? Què expressa aquest fet respecte al nostre coneixement i la nostra relació emocional amb aquest idioma?
2. Amb la finalitat de recuperar el *zikril*, Martín obliga Evaristo i Isauro a treballar junts trencant la prometença que havia fet a l'«indi boig» i la regla d'or dels lingüistes. Si l'única possibilitat per salvar una llengua és obligar els seus parlants a utilitzar-la, creieu que així es recuperarà? Per què?
3. El lingüista Francisco Javier Félix Valdez va inventar el *zikril*. Investigueu quins recursos va utilitzar i com ho va fer. Quina sensació us han causat les paraules en *zikril*? Resulta creïble? Heu estat capaços de comprendre el significat de les converses? Per què? I de la cançó? Esbrineu-ne el significat per comprovar-ho.
4. A més del *zikril*, el film construeix un univers màgic i una cosmogonia que materialitzen la visió del món inherent a aquesta llengua. Quina és la llegenda fundacional *zikril*? En aquesta visió del món, quina relació té l'ésser humà amb la natura? I quin paper té el *zikril* en aquest sentit?
5. Identifiqueu els moments en què a la pel·lícula es mostra la manera com la natura es comunica amb Martín o amb els *zikrils*. Com es representa aquest instant màgic a les imatges de la selva? Quin paper hi fa la boira, per exemple? I quins són els sons principals? Penseu que és certa la hipòtesi de Martín que els *zikrils* es comuniquen amb la natura? Per què?

6. Cada llengua defineix una visió determinada del món lligada a una cosmogonia o religió. Com s'entén la sexualitat en la cosmogonia *zikril*? Per què? Per què no s'enterren els *zikrils*? Com és la vida després de la mort? Quina diferència hi ha entre «morir» i «desaparèixer»? Són sinònims en el cas del *zikril*? I en el cas de l'espanyol, tal com es reflecteix en el film, com s'ha entès tradicionalment la sexualitat en la cristiandat? Quin paper hi tenen l'home i la dona? Es considera natural l'homosexualitat? Per què s'enterren els difunts? Què passa després de la mort? Estan canviant algunes de les concepcions que apareixen a la pel·lícula? La llengua acabarà reflectint aquests canvis?
  
7. Identifiqueu en quins moments veiem Evaristo carregar una cadira a l'esquena al llarg de la pel·lícula? Què en fa al final? Què penseu que simbolitza aquesta cadira?



# Les llengües de signes

## SOUND OF METAL (Darius Marder, 2019)



### FITXA TÈCNICA

**Títol**  
*Sound of Metal*<sup>1</sup>

**Títol original**  
*Sound of Metal*

**Direcció**  
Darius Marder

**Guió**  
Darius Marder, Abraham Marder

**Música**  
Nicolas Becker, Abraham Marder

**Fotografia**  
Daniel Bouquet

**Muntatge**  
Mikkel E. G. Nielsen

**País**  
Estats Units

**Any**  
2019

**Durada**  
120 minuts

**Llengües presents a la versió original**  
Anglès, llengua de signes americana

### Repartiment

Riz Ahmed (Ruben Stone), Olivia Cooke (Lou), Paul Raci (Joe), Lauren Ridloff (Diane), Mathieu Amalric (Richard Berger), Chelsea Lee (Jenn)

### Premis

Oscar (2020): millor muntatge i so (sis nominacions, inclosa la de millor pel·lícula i guió original)  
Premis BAFTA (2020): millor muntatge i so  
Critics Choice Awards (2020): millor edició (cinc nominacions, inclosa la de millor pel·lícula i guió)  
Independent Spirit Awards (2020): millor pel·lícula debut, millor actor i millor actor de repartiment

## INTRODUCCIÓ

La llengua oral, íntimament relacionada amb la cultura i la formació de la identitat cultural de cada territori, ha estat, des dels seus orígens, el mitjà de comunicació preferent de l'ésser humà, la seva principal eina per a la transferència del coneixement i de la informació. Les més de deu mil llengües i dialectes existents demostren la capacitat dels éssers humans de comunicar-se amb codis lingüístics de diversos tipus i la importància de protegir aquest llegat que s'ha anat transmetent de generació en generació.

Tot i que la diversitat lingüística faculta l'accés universal a la informació, suposa també una barrera per a la comunicació entre aquells individus que parlen llengües diferents. Aquesta distància es fa encara més gran entre les persones que no comparteixen el mateix sistema de comunicació. Parlem de les persones amb discapacitat auditiva que es comuniquen amb llengua de signes. Per a les persones signants, la llengua de signes es converteix no tan sols en el seu mitjà de

«*per a les persones signants, la llengua de signes es converteix no tan sols en el seu mitjà de comunicació, sinó també en la seva forma de vida, la seva visió del món i la seva cultura. I, alhora, és un motiu d'exclusió social*»

comunicació, sinó també en la seva forma de vida, la seva visió del món i la seva cultura. I, alhora, és un motiu d'exclusió social.

En les llengües de signes el gest substitueix la paraula, la lletra creada a partir de l'alfabet dactilològic substitueix la lletra de les llengües orals i el silenci substitueix els sons. No obstant això, molt sovint, com que gran part de la societat no coneix les llengües de signes, el col·lectiu sord o sordmut es veu obligat a valer-se d'altres mitjans per fer-se entendre.

La història de què parlem a continuació no és de superació personal, sinó més aviat una història en què es presenta l'aprenentatge i l'autorealització del protagonista, el camí cap a l'autoacceptació en què ha d'adaptar-se al món silenciós que substitueix una vida en la qual el so era el gran protagonista i, la música, el seu mitjà d'expressió.

## SINOPSI

El món de Ruben s'ensorra quan pateix una pèrdua d'audició sobtada durant un dels seus concerts com a bateria del grup Blackgammon, del qual també forma part la seva xicota, Lou. L'otorrinolaringòleg li comunica que pateix una sordesa irreversible i ja avançada, i que només té una solució: sotmetre's a una intervenció quirúrgica costosa per introduir-li un implant coclear. Lou proposa a Ruben entrar a formar part d'una comunitat d'exadictes que pateixen, com ell, pèrdua d'audició. Aquesta comunitat –liderada per Joe, un exalcohòlic i veterà de la Guerra del Vietnam– és una espècie de refugi aïllat enmig d'un bosc que es fonamenta sobre la idea de rebutjar la sordesa com a deficiència física i d'ensenyar els seus integrants a aprendre a viure amb aquesta «pèrdua». Durant la seva estada, amb l'ajuda de Diane, mestra en un col·legi d'infants amb sordesa, i de la resta de la comunitat, Ruben aprendrà llengua de signes i a adaptar-se a la seva nova condició.

No obstant això, el moment en què descobreix un vídeo de la seva xicota a París continuant la seva carrera musical serà el detonant que l'empenyerà a vendre totes les seves coses, inclosa la caravana que comparteix amb Lou, per poder-se pagar la pròtesi auditiva amb la qual espera recuperar la seva antiga vida. L'implant, però, no respon a les seves expectatives i és llavors quan entén que mai més no tornarà a sentir els sons com abans, que ho sentirà tot amb aquell so metal·litzat tan molest. Al final, Ruben entén el que li volia ensenyar Joe, és a dir, que ha d'assimilar i valorar la seva nova realitat, la quietud i el reconfortant «so del silenci».

## ANÀLISI

L'objectiu del director Darius Marder en la seva òpera prima *Sound of Metal* és posar els espectadors a la pell del protagonista des del primer moment. El «so del metal», fent referència al gènere musical, se subratlla des del començament, i es presenta fins i tot abans que el protagonista. Precisament, el film obre amb una imatge en negre [0:23] on, per uns segons, aquest so té la màxima importància. Ens trobem en un dels concerts del grup Blackgammon, en què Ruben toca la bateria. És un lleuger *zoom in* el que ens acostava al rostre del protagonista i el connecta amb la música i, alhora, amb la seva professió. Es tracta d'un so subjectiu, que sent pels auriculars, monitors *in-ear* que li permeten amplificar els sons del grup i aïllar, al mateix temps, el soroll exterior. El so anirà in crescendo fins que es contraposarà a la quietud de l'escena següent, l'endemà del concert, a l'interior de la casa rodant que comparteix amb la seva xicota Lou.

La gran exposició als sons d'alta freqüència és, justament, el que incrementa el risc de Ruben de perdre del tot l'oïda. El terrabastall dels seus concerts no trigarà a deixar de formar part de la vida del bateria per donar pas a l'eixordador i més pur so del silenci.

« el terrabastall dels seus concerts no trigarà a deixar de formar part de la vida del bateria per donar pas a l'eixordador i més pur so del silenci »

La pel·lícula juga contínuament amb aquests contrastos, contraposant els sons de cada escena a la percepció que en té ara el protagonista, convertits en murmuris i ecos llunyans. Objectivitat i subjectivitat s'oposen sovint, i no només per mitjà del pla sonor, sinó també del visual. És el cas de l'escena en què, després que Ruben s'adoni de cop i volta del problema auditiu que pateix, va a una farmàcia a buscar una solució. S'hi escull un pla lateral que no només posa el focus en l'oïda del protagonista, sinó que també ens presenta els sons de l'escena tal com ells els sent, és a dir, com uns simples murmuris o sons esmorteïts [12:39]. En el moment que deixem de sentir els sons subjectius del protagonista, es modifica també el tipus de pla, que passa d'un primer pla a un de més obert, un pla general [12:54], amb el qual s'emfatitza el distanciament cada vegada més palpable entre el so i Ruben. Veiem aquesta mateixa idea en una altra escena de l'equador de la pel·lícula. És un pla mitjà curt en què es mostra Ruben tocant la bateria i, al mateix temps, el so distant que ell sent [1:13:08]. Aquesta imatge es contraposa tot seguit amb el soroll que hauria de sentir per mitjà d'un pla general de l'exterior de la caravana [1:13:30]. No obstant això, a diferència de l'escena a la farmàcia mencionada anteriorment, aquest so es

mostra més distant també per als espectadors que, com Ruben, comencen a entendre què suposa la seva nova condició.

És la comunitat capitanejada per Joe el que permetrà a Ruben (i alhora als espectadors) entendre millor què vol dir formar part d'aquest col·lectiu. El cercle serà l'element integrador que representarà no només la unió d'aquesta comunitat, sinó també el procés d'aprenentatge que hi fa el protagonista. La inclusió de Ruben a la comunitat se simbolitza per mitjà de l'organització circular que sovint fan servir els membres a les reunions [44:14], i el seu desenvolupament personal, per mitjà de la taula rodona que li proporciona Joe perquè reflexioni [57:39]. No és, per tant, insignificant que el nom que li dona Joe a l'inici de la seva estada, com a símbol de bateig dins de la comunitat, sigui «Mussol», representat en la llengua de signes amb un semicercle, és a dir, un cercle que encara no està complet del tot [47:52]. En aquest retir, Ruben aprendrà la llengua de signes, la llengua que inicialment el mantenia allunyat de la resta de membres de la comunitat.

El moment culminant, en què el protagonista aconsegueix per fi integrar-se en aquest cercle que forma la comunitat, és l'escena en què comparteix protagonisme amb un nen amb sordesa [1:00:35]. El nen i l'adult se situen cadascun en un dels extrems d'un tobogan, una superfície metàl·lica que els uneix; el protagonista, que vol «aprendre a ser sord» i el nen, que vol aprendre el contrari. És una escena íntima en què predominen plans curts de tots dos personatges i el so distant que tots dos senten. La subtil, però apreciable reverberació dels tocs repetits que fa el nen en el tobogan metàl·lic es propaguen fins a arribar a Ruben, que aconsegueix compassar el ritme iniciat pel petit. Tots dos personatges són capaços aquí de comunicar-se sense parlar, tan sols amb el ritme del so que els ha estat silenciats. És una idea similar a la que veiem al principi del film, quan Ruben, sense arribar a sentir cap so, és capaç de seguir el compàs marcat per la seva xicoteta, Lou, enmig del concert [18:50]. No obstant això, és la trobada que té amb el nen del tobogan el que li serveix d'inspiració per ensenyar altres nens de l'escola a comunicar-se mitjançant la música i a fer-ho, precisament, amb la bateria, el que va ser el seu instrument de treball [1:06:44].

No obstant això, com qualsevol addicte en procés de «desintoxicació», Ruben té una recaiguda. En aquest cas, s'ha de desintoxicar d'una societat de la qual se sent exclòs per la necessitat imperiosa de comunicar-se amb la llengua oral. La dependència de la seva vida antiga es veu reflectida en la urgència amb què

Ruben busca com finançar l'operació quirúrgica que creu que corregirà la seva sordesa. D'aquesta manera, el protagonista trenca el cercle que simbolitzava la comunitat de Joe. No només traeix la seva confiança, sinó que també trenca amb la idea fonamental en què es basa el grup. Per a Ruben, la pèrdua auditiva és una sotragada de la vida, un obstacle temporal que es pot solucionar. Però després de l'operació, el silenci desapareix de la seva vida i el substitueix un soroll metal·litzat molest que reproduceix l'implant que porta a l'orella. De la mateixa manera que a l'inici del film el protagonista s'ha d'acostumar al silenci com a nou estil de vida, ara s'ha d'acostumar al so artificial amb què percep el món. A la festa d'aniversari del pare de Lou, Richard, la nova realitat amb la qual Ruben ha de bregar s'intensifica quan Lou interpreta la cançó «Cet amour me tue» acompanyada d'una suau melodia de piano que a les orelles de Ruben i dels espectadors es converteix en una veu sintètica, gairebé robòtica [1:46:37]. Els espectadors que han seguit fidelment el punt de vista i la història de Ruben entenen com ell que, tot i que la

« el film acaba ara en silenci;  
en el món silent que experimenta  
i del qual gaudeix, per fi, el  
protagonista »

pròtesi auditiva li permet sentir sons, aquests sons no s'assemblaran mai als de veritat. L'intent fallit de Ruben de reprendre la seva vida també el subratlla la distància que el separa ara de la seva xicota, de qui s'acabarà allunyant sigil·losament l'endemà de

la festa, de la mateixa manera que ho farà de l'implant. El film, que començava amb molt de xivarri i un pla negre acompanyat de l'eixordador soroll del metal, acaba ara en silenci; en el món silent que experimenta i del qual gaudeix, per fi, el protagonista.

## ACTIVITATS DIDÀCTIQUES

### Més enllà de la parla: la diversitat de llengües de signes

Segons les estimacions de la Confederació Estatal de Persones Sordes, a l'Estat espanyol hi ha més d'un milió de persones amb discapacitat auditiva, que constitueixen una minoria que es comunica per mitjà de llengües de signes. En l'àmbit estatal, la Llei 27/2007 reconeix la llengua de signes espanyola i la llengua de signes catalana.

Pel que fa a la llengua de signes catalana (LSC), utilitzada per més de 25.000 persones a Catalunya, el Parlament va aprovar el 1994 una proposta no de llei per promoure-la i difondre'n el coneixement. L'any 2006, d'altra banda, l'Estatut d'Autonomia en va fer un reconeixement: «Els poders públics han de garantir l'ús de la llengua de signes catalana i les condicions que permetin d'assolir la igualtat de les persones amb sordesa que optin per aquesta llengua, que ha d'ésser objecte d'ensenyament, protecció i respecte» (article 50.6). L'any 2010, d'altra banda, el Parlament va aprovar per unanimitat la Llei 17/2010, de la llengua de signes catalana, que en regula, entre altres aspectes, el dret d'ús, l'aprenentatge, la docència, la recerca i la interpretació, i n'estableix l'autoritat normativa i estipula la creació d'un òrgan estable de participació social en les polítiques lingüístiques relacionades amb aquesta llengua.

1. Consulteu la Llei 17/2010, de la llengua de signes catalana, i destaqueu-ne alguns aspectes que us semblin rellevants.
2. Tot i que cada vegada hi ha més recursos i més consciència en aquest àmbit, penseu que actualment la nostra societat ha aconseguit adaptar-se a les necessitats de les persones sordes? Investigueu quines són les iniciatives principals que s'han engegat a través de diversos organismes per fomentar la integració d'aquestes persones.

A la pel·lícula *Sound of Metal*, la comunitat de Joe es comunica principalment a través de la llengua de signes americana. Segons les dades de la World Federation of Deaf, la federació mundial de persones sordes, hi ha unes tres-centes llengües de signes al món.



3. Reflexioneu sobre els termes «idioma», «llengua» i «llenguatge», conceptes que a vegades generen confusió, i definiu-los.
4. De quina manera es podrien comunicar dues persones que no compartissin la mateixa llengua de signes? Tindrien les mateixes dificultats que les persones que no comparteixen la mateixa llengua oral i proven de comunicar-se oralment?
5. L'esperanto és una llengua que pretén convertir-se en una llengua universal. Diríeu que el Sistema de Signes Internacional (SSI) podria ser considerat un anàleg d'aquesta llengua per al cas de les llengües de signes?
6. Pel que fa a la inclusió educativa, què haurien de fer les escoles i la societat per integrar les persones sordes? Considereu necessari que s'imparteixin cursos dedicats a l'ensenyança de la llengua de signes? Hi hauria la possibilitat d'incorporar aquesta llengua en les assignatures ja existents amb l'ajuda, per exemple, d'un intèrpret?

### **A fons sobre la pel·lícula: el soroll (eixordador) del «metal»**

Tal com ja s'ha dit, *Sound of Metal* presenta el procés d'aprenentatge del protagonista quan s'enfronta a una pèrdua quasi total de l'audició i, en paraules de Joe, «ha d'aprendre a ser sord» i a comunicar-se sense fer servir la veu.

1. La primera escena de la pel·lícula situa els espectadors en ple concert del grup Blackgammon, molt a prop del bateria i alhora protagonista. En un primer moment, el títol *Sound of Metal* podria semblar que fa referència al gènere musical del grup, que és el suport econòmic i vital de Ruben. Però a mesura que avança el film, el «metal» va agafant altres significats. Reflexioneu sobre el títol de la pel·lícula i escolliu com a mínim dues escenes que mostrin aquests significats.
2. A més dels fragments mencionats en què s'alterna el punt de vista objectiu de l'escena amb el del protagonista, així com diversos plans laterals de Ruben per fer al·lusió a la pèrdua del sistema auditiu, quins altres mecanismes es fan ser-

vir a la pel·lícula per posar-nos a la pell del protagonista? Considereu que són efectius per empatitzar amb el personatge i els obstacles amb els quals s'ha d'enfrontar al llarg del relat?

3. Durant el film es presenten diversos moments en què la comunitat, i en especial Joe, busquen la manera de comunicar-se amb Ruben, abans i després que aprengui la llengua de signes. Ja sigui llegint els llavis, tal com fa Joe amb Ruben en diverses ocasions [29:43], o Ruben amb la seva xicoteta [39:51]; ja sigui fent servir el llenguatge escrit a través d'una aplicació que permet la transcripció automàtica de la veu, utilitzada a l'entrevista inicial entre Ruben i Joe [29:05] o en una trucada telefònica que fa Ruben a la clínica d'audiologia [1:16:57]. Quins mitjans fan servir els altres personatges del film per comunicar-se amb Ruben? I els membres de la comunitat entre ells?
4. Tenint en compte la pregunta anterior, diríeu que la tecnologia té un paper vital per facilitar la comunicació entre els membres d'aquest col·lectiu? I en el cas particular de Ruben?
5. Minuts abans de la intervenció quirúrgica de Ruben, es mostra una escena en què el protagonista intenta arreglar un dels alerons de la teulada del refugi [54:41]. Torneu a veure aquesta escena i reflexioneu sobre la metàfora que s'hi fa servir i sobre com s'hi sintetitza la filosofia de la comunitat creada per Joe. Hi esteu d'acord?



#### **Procedència de les imatges**

BABEL (Alejandro González Iñárritu, 2006)  
UNA PEL·LÍCULA PARLADA (Manoel de Oliveira, 2003)  
ARRIVAL (Denis Villeneuve, 2016)  
CANÍ (Yorgos Lanthimos, 2009)  
ROMA (Alfonso Cuarón, 2018)  
HEREMAKONO (Abderrahmane Sissako, 2002)  
LA GENERACIÓ ROBADA (Phillip Noyce, 2002)  
L'INFANT SALVATGE (François Truffaut, 1970)  
SUEÑO EN OTRO IDIOMA (Ernesto Contreras, 2017)  
SOUND OF METAL (Darius Marder, 2019)

[www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)  
[www.sensacine.com](http://www.sensacine.com)  
[www.sensacine.com](http://www.sensacine.com)  
[www.sensacine.com](http://www.sensacine.com)  
[www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)  
[www.hautetcourt.com](http://www.hautetcourt.com)  
[www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)  
[www.sensacine.com](http://www.sensacine.com)  
[www.hautetcourt.com](http://www.hautetcourt.com)  
[www.cinevistablog.com](http://www.cinevistablog.com)

# Cinema i diversitat lingüística

Deu pel·lícules per al debat a l'aula



Editat per:

**L i n**  
**g u a**  
**P a x**

Amb la col·laboració de:

 Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura