

linguapax
review 10

2022

Cinema and
Language Revitalisation

*Cinema i
Revitalització lingüística*

L i n
g u a
P a x

Linguapax Review 2022

Cinema and Language Revitalisation

Cinema i Revitalització lingüística

Editat per:



Amb el suport de:



Coordinació editorial:

Disseny i maquetació:

Traduccions:

Josep Cru

Grafia, serveis gràfics

Roxana Gavrila, Sarah Blackshire i Judith Raigal



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

CONTENTS

CONTINGUTS

• Prólogo	5
• Pròleg	11
• Introduction	17
JOSÉ A. FLORES FARFÁN	
JOSEP CRU	
• (Re)aprendizajes de las lenguas que somos.	23
Del cine y la posibilidad con los idiomas originarios	
• (Re)aprenentatges de les llengües que ens fan ser qui som: el cinema i les llengües originàries	31
• (Re)learning the languages that make us who we are.	39
Films and native languages	
AÍDA NAXHIELLY	
• Weaving the voices of speakers of endangered languages into an ethnographic.	47
documentary film: “The Future of Miyaakufutsu (Miyakoan language): Vanishing Voices, Emerging Voices”	
• Entreteixint les veus dels parlants de llengües amenaçades en un documental etnogràfic. El futur de la llengua miyako: veus que desapareixen, veus que afloren	59
SACHIYO FUJITA-ROUND	
• L’”streaming” va matar les llengües sense estat?	71
• Did streaming kill stateless languages?	81
MARC GARRIGA	
• “O Nnapulitano, lengua scarpesata: dô cinnema â ficscionna”	91
Neapolitan: a crushed language, from movies to the fiction	
• “O Nnapulitano, lengua scarpesata: dô cinnema â ficscionna”..	103
El Napolità, una llengua trepitjada: del cinema a la ficció	
MASSIMILIANO VERDE	
• Kelluwün taiñ fillke folildungu Ficwallmapu,	115
un aporte a la visibilización de lenguas originarias	
• Kelluwün taiñ fillke folildungu Ficwallmapu,	125
una aportació a la visibilització de llengües originàries	
• Kelluwün taiñ fillke folildungu Ficwallmapu,	135
giving visibility to native languages	
ANGE CAYUMAN	
JAQUELINE CANIGUAN	
• Epilogue	145
• Epíleg.	149
GENNER DE LLANES ORTIZ	

PRÓLOGO

José A. Flores Farfán¹

CIESAS DF, Mexico

Josep Cru²

Newcastle University, UK

Desde hace ya algunos años la revista Linguapax ha explorado el campo de la revitalización lingüística desde diferentes ámbitos de actuación con el objetivo de dar a conocer iniciativas originales de buenas prácticas a un público amplio, más allá de las publicaciones estrictamente académicas. Las contribuciones de esta edición presentan ejemplos de la relación entre la revitalización lingüística y las producciones audiovisuales, con ilustraciones de diversas partes del mundo. Los medios audiovisuales se han convertido en herramientas muy poderosas para los procesos de reivindicación lingüística y cultural vinculados a sus hablantes, destacando su agentividad, multimodalidad, versatilidad, así como la incitación de procesos de base que permiten desatar acciones a favor de la diversidad lingüística. De la misma manera, el uso de esta tecnología produce una serie de desafíos para cerrar brechas entre distintas capas de la compleja realidad multilingüe, incluyendo las interrelaciones entre la política institucional y los esfuerzos de base social. Un ejemplo es el interés creciente de corporaciones como Netflix y el cine en general, que han incorporado elementos que resaltan la diversidad lingüística, si bien a menudo limitadas a la creación de nuevas lenguas con propósitos cinematográficos, tales como las series *Juego de Tronos* o *Star Trek*, o en el contexto latinoamericano, el exitoso largometraje mexicano *Sueño en otro idioma*. Si bien las lenguas le dan un sello distintivo a estas producciones, mostrando realidades enigmáticas y exotizantes a las audiencias, al crear nuevas lenguas y/o códigos que proveen de originalidad a los filmes, nosotros nos preguntamos por qué, como en el caso de *Sueño en otro idioma*, que fue inspirada en la existencia de los supuestos últimos dos hablantes del ixcatéco (una lengua oaxaqueña en México), no se retoman las lenguas amenazadas, lo cual podría haber tenido un efecto de visibilización y empoderamiento para lenguas que pueden despertar, en lugar de convertirse en objetos fetichizados que son vistas como lenguas muertas o moribundas. Existen, asimismo, diversas iniciativas de cine y documental originario que crean espacios para abrir muy ricas posibilidades de afirmación y recreación de voces originarias. Estas iniciativas a su vez permiten identificar varias líneas y ramificaciones que impactan positivamente en la dignificación de las lenguas y de sus hablantes en el mundo global, o mejor glocal, incluyendo:

1. La profesionalización en diversas habilidades como la producción de voz, la escritura, la actuación, etc.
2. La posibilidad de suscitar nuevos géneros, en una ecología de desarrollo sociolingüístico, que permite ampliar y diversificar los repertorios, una cuestión

1.- xosen@hotmail.com

2.- josep.cru@newcastle.ac.uk

crucial para la expansión de nuevos ámbitos de usos de las lenguas minorizadas.

3. La visibilización y desestigmatización de lenguas que han sido a menudo asociadas injustamente con el pasado y que no son aptas para uso en la tecnología.
4. La contemporaneización de los géneros habituales del arte verbal originario, así como su desarrollo, ampliación y modernización.
5. El desarrollo de iniciativas de activismo político y creativo, con la formación de grupos de trabajo colaborativos.
6. El desarrollo de propuestas de autodocumentación lingüística, lo que permite la reafirmación y empoderamiento de autores originarios en la práctica, ofreciendo alternativas a una documentación pasiva de corte extractivista.
7. La posibilidad de generar un mercado laboral en lenguas originarias, precisamente vinculado al arte cinematográfico y una visibilización y consume entre la sociedad mayoritaria.

Estas líneas de reflexión nos permiten afirmar el alto valor alternativo que los medios audiovisuales ofrecen a las políticas lingüísticas de lógica descendente vinculadas a instituciones como la escuela o en general de las políticas de los estados, con los que, bien entendido, también deberían dialogar y retroalimentarse.

Por otra parte, un punto fundamental que no hay que perder de vista es el impacto democratizador que los medios audiovisuales, en especial a través de su diseminación a través de las redes sociales, ofrecen a los individuos y grupos, no solo originarios, para la afirmación y recreación de sus identidades. El acceso abierto, la gratuidad y la diversidad de los medios digitales plantean una serie de paradojas, ya que a la vez que permiten semejante democratización, multiplican al mismo tiempo las posibilidades de quedar perdidos, ocultos en un apabullante mar de contenidos digitales regidos por algoritmos que quedan fuera del control de los usuarios.

En este número se ofrecen una serie de experiencias muy poderosas para reflexiones de este tipo, con ejemplos de activismo audiovisual en la práctica en diferentes continentes. Así, en la primera contribución, titulada *(Re)aprendizajes de las lenguas que somos. Del cine y la posibilidad con los idiomas originarios*, Aída Naxhielly despliega paradojas, búsquedas y nostalgia por la lengua y se plantea varias cuestiones de capital importancia para la comprensión de un legado lingüístico que parece dormido, pero en su ensoñación despierta luminosa, con destellos emocionales que desata el cine como parte de sus incitaciones e incluso utopías, como el recuperar la lengua a plenitud. Más allá de compartimentos estancos, como los impuestos por la investigación académica, reseña entre otras la película de Ángeles Cruz, quien quisiera hablar Da'an davi, lengua uniformadoramente llamada por la sociedad mayor "mixteco". Reivindicarse con ella, como la misma Aída, reencontrándose y reconciliándose, es no solo un deseo que se plantea en el horizonte, sino una práctica que facilita este tipo de producciones. La potencia de visibilizar las lenguas y el carácter único que confiere el hablar "otras" lenguas, que en realidad son las primeras lenguas, le provee a los personajes un carácter especial, una unicidad fuera de toda duda, y que algunos talentosos realizadores, como Alfonso Cuarón en Roma, han sabido capitalizar en el cine

orientado a las masas. Por otra parte, la película *Meli* es una travesía por la identidad originaria del mapudungun y muestra complejos procesos de migración que unen y desunen, ensoñaciones que recuerdan el olvido o los olvidos de las lenguas que despiertan anhelos que migran y claman por el retorno a la comunidad, siempre soñado, aunque al mismo tiempo bloqueado por la necesidad. *Meli*, en su renacimiento como ‘machi’, curadora sabia mapuche, tendría que superar todo ello. El cine nos deja entrever la posibilidad de recuperar y reivindicar la lengua, dejando atrás la negación, superando la violencia simbólica, subvirtiendo al sujeto escindido, curando sus heridas coloniales, en una espiral de reconciliación consigo mismo y sus comunidades. En otras palabras, estas relaciones especulares de la autora con otras autoras nos han revelado la polifonía a la que remite la búsqueda de la reivindicación y resiliencia lingüísticas, con todas sus contradicciones y conflictos por resolver. Para ella parece que el cine puede abrir las heridas, para que la sangre corra, y así, en la sangría, ir cerrándolas, superando y curando los traumas históricos a los que se ha sometido el hecho de hablar una lengua originaria.

En *Weaving the voices of speakers of endangered languages into an ethnographic documentary film: “The Future of Miyaakufutsu (Miyakoan language): Vanishing Voices, Emerging Voices”* Sachiyo Fujita-Round nos recuerda la potencia del cine, en este caso en el contexto de Japón, perfilando, de nuevo, la posibilidad de ir más allá de las versiones recibidas de la investigación, logrando acercarnos a la expresión multimodal plena de los hablantes en toda su complejidad. Más aún, nos permite acercarnos de muy diversas maneras para compartir, cantar juntas, fusionarnos en una persona sin dejar de ser quienes somos. La producción de video participativo juega un papel muy importante en todo ello. Posibilita la apropiación de un medio muy poderoso para desarrollar no solo otras políticas de la representación, sino también tipos de relaciones mucho más horizontales y humanas, invitando al desarrollo de nuevos formatos de comunicación y reivindicación lingüística y cultural, que es desde luego política, y con ello de una relación distinta entre la academia y las comunidades. Estas colaboraciones se alejan de las imposiciones de los estados nacionales, que no son pocas, como la negación de la existencia de diversidad lingüística en un Japón con ideologías monoglosicas tan arraigadas. Es importante destacar el enfoque etnográfico y colaborativo de esta contribución, o si se quiere, aunque la autora no denomine como tal, de una etnografía colaborativa. Este trabajo en las islas Miyako (Ryukyu) plantea este desafío, ¿cómo dejar en manos de los hablantes el control de los medios de documentación con la mira puesta en la revitalización, dejando atrás la idea muy pasiva e incluso denigrante del “entrenamiento de los hablantes” en técnicas del “mainstream” de la documentación lingüística? ¿Cómo podemos pasar a un enfoque más activo, más congruente con las agencias y la agenda de prioridades de las propias comunidades? La documentación lingüística es con frecuencia en efecto un enfoque reduccionista que subrepticamente tecnifica las relaciones con los hablantes, llegando incluso a cosificarlos y considerarlos recipientes portadores de datos, negando su propia agencia y prioridades con respecto a sus lenguas. Por el contrario, como suscita el trabajo de Fujita-Round, el desarrollo del video participativo constituye un proceso de apropiación activo, que se vale de la documentación fílmica como un ejercicio de empoderamiento y visibilización comunitaria desarrollada por individuos comprometidos con el futuro de su lengua y cultura, de lo cual esperamos ver más en el futuro no tan lejano perfilado por la Década de las Lenguas Indígenas 2022-2032 proclamada por las Naciones Unidas y que la academia comprometida puede y debe acompañar, a nuestro modo de ver.

En el trabajo *L'“streaming” va matar les llengües sense estat?*, Marc Garriga explora la viabilidad de las lenguas llamadas amenazadas en el ámbito audiovisual, en este caso referido al catalán. La vitalidad de esta lengua es una cuestión de grado, en efecto, y depende de dónde estemos hablando de su situación - no es lo mismo las ciudades de Perpiñan, Barcelona o Alicante que en otras zonas del dominio lingüístico donde su uso y transmisión es aún bastante alta. El hecho que no coincida con un estado nacional que defienda su integridad, efectivamente pesa mucho, pero afortunadamente no se limita necesariamente a ello. Con todo, destaca cómo la televisión y los medios en general han jugado un papel decisivo en su estabilización en Cataluña. Este hecho es a su vez una denuncia y un llamado para volver a producir material audiovisual en catalán, el cual habría que fortalecer, y potenciar mucho todavía, en un contexto grandes cambios en el mundo audiovisual digital. Por ejemplo, si bien existe una presencia importante en el streaming de esta lengua, el castellano gana terreno creciente constante y permanentemente, por no hablar del inglés u otras lenguas dominantes globales. Esto nos lleva de nuevo al terreno de la responsabilidad del estado en su tensión con las movilizaciones espontáneas o más conscientes de la sociedad civil, ¿cómo legislar a favor de las lenguas y que estas políticas de inclusión lingüística se implementen en la práctica? La Unión Europea (UE) ha hecho explícito este compromiso, y esperaríamos por tanto que lo impulse de manera decidida en esta Década de las Lenguas Indígenas que comienza, no solo en los medios digitales, que en realidad presentan la bondad de estar en mayor o menor medida al alcance de todos. Sin embargo, hay signos de discriminación que habrá que seguir combatiendo activamente. Las directivas de la UE dejan en manos de los gobiernos nacionales la implementación de estas tenues leyes, favoreciendo con ello no solo la transferencia de esta responsabilidad social para con las lenguas, sino también desestimando y neutralizando así su uso en la práctica. Con todo, el autor apunta a cambios esperanzadores, con un aumento de los doblajes y las subtítulos al catalán, y con éxitos cinematográficos internacionales como la película ‘Alcarràs’. Esto nos muestra efectivamente que el streaming en lengua catalana, tiene y seguirá teniendo posibilidades en el futuro cercano, y lo potente que esto resulta en la vitalización lingüística continua del catalán.

Massimiliano Verde en su artículo ‘*O Nnapulitano, lengua scarpesata: dô cinnema â ficcionna*’, nos hace pensar en la ficción de la lengua o la lengua de la ficción, y cómo el cine puede (o no) reproducir y/o subvertir estas representaciones. Nápoles es un lugar fascinación cinematográfica, y es precisamente su ecología total, expresada en su cultura verbal, una cultura popular en su máxima expresión que le da sentido y asidero. Lugar de lanzamiento del cinematógrafo, el de los hermanos Lumière, ni más ni menos, remontándose a los albores del siglo XX. Verde presenta una notable sistematización de la historia del cine napolitano, que incluye obras universales muy conocidas, y otras de carácter local, recordándonos la naturaleza glocal de estas producciones, y sobre todo la gran diversidad de las lenguas que le proveen de una identidad particular no ajena a la cultura popular más profunda, como hemos comentado, lejos de las ideas reduccionistas que someten a las lenguas a una mortífera operación de desmembramiento de sus contextos socioculturales. Igualmente, denuncia las políticas de representación mistificadoras y exotizantes a las que se someten las lenguas, en este caso la estigmatización del mal llamado “dialecto” napolitano, en las que los directores italianos han jugado un destacado papel. La diversidad codificada y nunca alcanzada del napolitano nos habla también de la fascinación por la diversidad lingüística, una estética verbal que resuena más allá de las palabras, y que conlleva toda una epistemología propia, difícil de

comprender en su complejidad o por su complejidad no solo sonora sino expresiva y polivalente. Estos recursos semióticos de los que se vale el cine para generar verdaderas obras de arte tienen su asidero en diferencias lingüísticas locales, que son diversidad cultural, portadoras del vocalismo griego, el buen vivir napolitano, el respeto la diversidad humana, etc., es decir, una cosmovisión propia, si se quiere, sin duda, un verdadero tesoro lingüístico-cultural, que incluyen diversos géneros cómo la sátira política y las reivindicaciones contra el fascismo.

Por último, en una interesante revisión de casi una década del Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas Ficwallmapu, en el artículo *Kelluwün taiñ fillke folildungu* Ange Cayuman y Jaqueline Caniguan nos conducen por sus historias de visibilización que contribuyen al fortalecimiento de lenguas originarias a través del cine, planteándonos un panorama muy rico de su producción, no solo en Latinoamérica, acuerpando más de 60 lenguas originarias. Especialmente importante es el planteamiento del desafío de la utilización de las lenguas minorizadas y sus diversos usos. El Ficwallmapu no solo es un festival de cine aislado, sino más bien un evento que permite concertar un espacio de intercambio entre realizadoras y realizadores del orbe para compartir experiencias, además de ser itinerante y desplegar varias actividades a lo largo del año. Más allá de visiones catastrofistas de la diversidad lingüística, este artículo constituye un recordatorio de que en el cielo hay espacio para todas las estrellas, una metáfora de la inclusión de la diversidad, a la que recurren. Igualmente, importante es el haber instaurado en el Festival, una categoría de 'revitalización', un reconocimiento a las aportaciones del cine en esta dirección, que no son pocas, como el abrir la posibilidad de hacer cine originario exclusivamente en la lengua propia, emancipándose de la lengua colonial.

En su conjunto, la pléyade de contribuciones que conforman este número constituye muestras elocuentes de la capacidad multimodal de lo que la agencia humana puede echar mano para reivindicar lo más profundo de nosotros. Estos textos nos recuerdan que las lenguas son territorios arraigados en todos los sentidos. Son territorios cognoscitivos, políticos y socioculturales, pero también territorios subjetivos, poderosos instrumentos holísticos que nos recuerdan la unicidad de la especie y sus lenguajes, siempre dinámicos y cambiantes, de los que no podemos prescindir para ser lo que somos, diversidad encarnada.

PRÒLEG

José A. Flores Farfán¹

CIESAS DF, Mexico

Josep Cru²

Newcastle University, UK

Ja fa uns quants anys que la revista Linguapax explora el camp de la revitalització lingüística des de diferents àmbits d'actuació amb l'objectiu de donar a conèixer iniciatives originals de bones pràctiques a un públic ampli, més enllà de les publicacions estrictament acadèmiques. Les contribucions d'aquesta edició presenten exemples de la relació entre la revitalització lingüística i les produccions audiovisuals, amb il·lustracions de diverses parts del món. Els mitjans audiovisuals s'han convertit en eines molt poderoses per als processos de reivindicació lingüística i cultural vinculats als seus parlants, destacant la seva agentivitat, multimodalitat, versatilitat, així com la incitació de processos de base que permeten desencadenar accions a favor de la diversitat lingüística. De la mateixa manera, l'ús d'aquesta tecnologia comporta una seguit de reptes per a tancar bretxes entre diferents capes de la complexa realitat multilingüe, incloent-hi les interrelacions entre la política institucional i els esforços de base social. Un exemple és l'interès creixent de corporacions com Netflix i el cinema en general, que han incorporat elements que ressalten la diversitat lingüística, sovint, però, limitats a la creació de noves llengües amb propòsits cinematogràfics, com ara les sèries *Joc de Trons* o *Star Trek*, o en el context llatinoamericà, el llargmetratge d'èxit mexicà *Sueño en otro idioma*. Si bé les llengües donen un segell distintiu a aquestes produccions, mostrant realitats enigmàtiques i exòtiques a les audiències, en crear noves llengües i/o codis que donen originalitat a les pel·lícules, nosaltres ens preguntem per què, com en el cas de *Sueño en otro idioma*, que va ser inspirada en l'existència dels que es consideren els últims dos parlants del ixcateco (una llengua d'Oaxaca, Mèxic), no es reprenen les llengües amenaçades, cosa que podria haver tingut un efecte de visibilització i empoderament per a llengües que poden despertar, en lloc de convertir-se en objectes fetitxitzats que són vists com a llengües mortes o moribundes. Existeixen, igualment, diverses iniciatives de cinema i documental originari que creen espais per a obrir molt bones possibilitats d'afirmació i recreació de veus originàries. Aquestes iniciatives al seu torn permeten identificar diverses línies i ramificacions que impacten positivament en la dignificació de les llengües i dels seus parlants en el món global, o millor, glocal, incloent:

1. La professionalització en diverses habilitats com la producció de veu, l'escriptura, l'actuació, etc.
2. La possibilitat de suscitar nous gèneres, en una ecologia de desenvolupament sociolingüístic, que permet ampliar i diversificar els repertoris, una qüestió crucial per a l'expansió de nous àmbits d'usos de les llengües minoritzades.
3. La visibilització i desestigmatització de llengües que sovint han estat injustament associades amb el passat i que no són aptes per a ús en la tecnologia.

1.- xosen@hotmail.com

2.- josep.cru@newcastle.ac.uk

4. La contemporaneització dels gèneres habituals de l'art verbal originari, així com el seu desenvolupament, ampliació i modernització.
5. El desenvolupament d'iniciatives d'activisme polític i creatiu, amb la formació de grups de treball col·laboratius.
6. El desenvolupament de propostes d'autodocumentació lingüística, cosa que permet la reafirmació i empoderament d'autors originaris a la pràctica, oferint alternatives a una documentació passiva de naturalesa extractivista.
7. La possibilitat de generar un mercat laboral en llengües originàries, precisament vinculat a l'art cinematogràfic i una visibilització i consum entre la societat majoritària.

Aquestes línies de reflexió ens permeten afirmar el gran valor alternatiu que els mitjans audiovisuals ofereixen a les polítiques lingüístiques de lògica descendent vinculades a institucions com l'escola o en general de les polítiques dels estats, amb els quals, ben entès, també haurien de dialogar i retroalimentar-se.

D'altra banda, un punt fonamental que no cal perdre de vista és l'impacte democratitzador que els mitjans audiovisuals, especialment a través de la seva disseminació a través de les xarxes socials, ofereixen als individus i grups—no només als originaris—per a l'afirmació i recreació de les seves identitats. L'accés obert, la gratuïtat i la diversitat dels mitjans digitals plantegen una sèrie de paradoxes, ja que mentre que permeten aquesta democratització, multipliquen les possibilitats de quedar perduts, ocults en un aclaparador mar de continguts digitals regits per algorismes fora del control dels usuaris.

En aquest número s'ofereixen una sèrie d'experiències de pes per a reflexions d'aquest tipus, amb exemples d'activisme audiovisual en la pràctica en diferents continents. Així, en la primera contribució, titulada *(Re)aprendizajes de las lenguas que somos. Del cine y la posibilidad con los idiomas originarios*, Aída Naxhielly desplega paradoxes, cerques i nostàlgia per la llengua i es planteja diverses qüestions de notòria importància per a comprendre un llegat lingüístic que sembla adormit, però que, en el seu ensomni desperta lluminós, amb centellejos emocionals que deslliga el cinema com a part de les seves incitacions i fins i tot utopies, com el recuperar la llengua a plenitud. Més enllà de compartiments estancs, com els impostos per la recerca acadèmica, ressenya entre altres la pel·lícula d'Ángeles Cruz, qui voldria parlar donant nom a la llengua uniformadorament anomenada «mixteco» per la major part de la societat. Reivindicar-se amb ella, com la mateixa Aída, trobant-se i reconciliant-se, és no només un desig que es planteja en l'horitzó, sinó una pràctica que facilita aquest tipus de produccions. La potència de visibilitzar les llengües i el caràcter únic que confereix el parlar "altres" llengües, que en realitat són les primeres llengües, dona als personatges un caràcter especial, una unitat fora de tot dubte, i que alguns talentosos realitzadors, com Alfonso Cuarón a Roma, han sabut capitalitzar al cinema orientat a les masses. D'altra banda, la pel·lícula Meli és una travessia per la identitat originària del mapudungun i mostra complexos processos de migració que uneixen i desuneixen, somnis que recorden l'oblit o els oblits de les llengües que desperten anhels que migren i clamen pel retorn a la comunitat, sempre somiat, encara que al mateix temps bloquejat per la necessitat. Meli, en el seu renaixement com a 'machi', curadora sàvia maputxe, haurà de superar tot això. El cinema ens deixa entreveure la possibilitat de recuperar i reivindicar la llengua, deixant enrere la negació, superant la violència simbòlica, subvertint al subjecte escindit, curant les seves ferides colonials, en una espiral

de reconciliació amb si mateix i les seves comunitats. En altres paraules, aquestes relacions especulars de l'autora amb altres autores ens han revelat la polifonia a la qual remet la cerca de la reivindicació i resiliència lingüístiques, amb totes les seves contradiccions i conflictes per resoldre. Per a ella sembla que el cinema pot obrir les ferides, perquè la sang corri, i així, en la sagnia, anar-les tancant, superant i curant els traumes històrics als quals s'ha sotmès el fet de parlar una llengua originària.

En *Weaving the voices of speakers of endangered languages into an ethnographic documentary film: "The Future of Miyaakufutsu (Miyakoan language): Vanishing Voices, Emerging Voices"* Sachiyo Fujita-Round ens recorda la potència del cinema, en aquest cas en el context del Japó, perfilant, de nou, la possibilitat d'anar més enllà de les versions rebudes de la recerca, aconseguint apropar-nos a l'expressió multimodal plena dels parlants en tota la seva complexitat. Més encara, ens permet acostar-nos de maneres molt diverses per a compartir, cantar juntes, fusionar-nos en una persona sense deixar de ser qui som. La producció de vídeo participatiu juga un paper molt important en tot això. Possibilita l'apropiació d'un mitjà molt poderós per a desenvolupar no només altres polítiques de la representació, sinó també un tipus de relacions molt més horitzontals i humanes, convidant al desenvolupament de nous formats de comunicació i reivindicació lingüística i cultural, que és per descomptat política, i amb això d'una relació diferent entre l'acadèmia i les comunitats. Aquestes col·laboracions s'allunyen de les imposicions dels estats nacionals, que no són poques, com la negació de l'existència de diversitat lingüística en un Japó amb ideologies monoglòssiques tan arrelades. És important destacar l'enfocament etnogràfic i col·laboratiu d'aquesta contribució, o si es vol, encara que l'autora no ho denomini com a tal, d'una etnografia col·laborativa. Aquest treball a les illes Miyako (Ryukyu) planteja aquest desafiament: com deixar en mans dels parlants el control dels mitjans de documentació amb la mira posada en la revitalització, deixant enrere la idea molt passiva i fins i tot denigrant de l'«entrenament dels parlants» en tècniques del "mainstream" de la documentació lingüística? Com podem passar a un enfocament més actiu, més congruent amb les agències i l'agenda de prioritats de les pròpies comunitats? La documentació lingüística sovint és, en efecte, un enfocament reduccionista que subrepticiàment tecnifica les relacions amb els parlants, arribant fins i tot a cosificar-los i considerar-los recipients portadors de dades, negant la seva pròpia agència i prioritats respecte a les seves llengües. Per contra, com suscita el treball de Fujita-Round, el desenvolupament del vídeo participatiu constitueix un procés d'apropiació actiu, que es val de la documentació fílmica com un exercici d'empoderament i visibilització comunitària desenvolupada per individus compromesos amb el futur de la seva llengua i cultura, de la qual cosa esperem veure més en el futur no tan llunyà perfilat per la Dècada de les Llengües Indígenes 2022-2032 proclamada per les Nacions Unides i que l'acadèmia compromesa pot i ha d'acompanyar, al nostre entendre.

En el treball *L'"streaming" va matar els llengües sense estat?*, Marc Garriga explora la viabilitat de les llengües anomenades amenaçades en l'àmbit audiovisual, en aquest cas referit al català. La vitalitat d'aquesta llengua és una qüestió de grau, en efecte, i depèn d'on estiguem parlant de la seva situació—no és el mateix en les ciutats de Perpinyà, Barcelona o Alacant que en altres zones del domini lingüístic on el seu ús i transmissió encara tenen nivells bastant alts. El fet que no coincideixi amb un estat nacional que defensi la seva integritat, efectivament pesa molt, però afortunadament no es limita necessàriament a això.

Amb tot, destaca com la televisió i els mitjans en general han jugat un paper decisiu en la seva estabilització a Catalunya. Aquest fet és al seu torn una denúncia i una crida a tornar a produir material audiovisual en català, el qual caldria enfortir, i potenciar molt encara, en un context de grans canvis en el món audiovisual digital. Per exemple, si bé existeix una presència important d'aquesta llengua en el *streaming*, el castellà guanya terreny creixent constant i permanentment, per no parlar de l'anglès o altres llengües dominants globals. Això ens porta de nou al terreny de la responsabilitat de l'estat en la seva tensió amb les mobilitzacions espontànies o més conscients de la societat civil. Com legislar a favor de les llengües i que aquestes polítiques d'inclusió lingüística s'implementin en la pràctica? La Unió Europea (UE) ha fet explícit aquest compromís, i esperem, per tant, que l'impulsi de manera decidida en aquesta Dècada de les Llengües Indígenes que comença, no només en els mitjans digitals, que en realitat presenten l'avantatge d'estar en major o menor mesura a l'abast de tothom. No obstant això, hi ha signes de discriminació contra els quals s'haurà de seguir combatent activament. Les directives de la UE deixen en mans dels governs nacionals la implementació d'aquestes tènues lleis, afavorint amb això no només la transferència d'aquesta responsabilitat social envers les llengües, sinó també desestimant i neutralitzant així el seu ús en la pràctica. Amb tot, l'autor apunta a canvis esperançadors, amb un augment dels doblatges i les subtítulacions al català i amb èxits cinematogràfics internacionals, com la pel·lícula *Alcarràs*. Això ens mostra efectivament que el *streaming* en llengua catalana, té i continuarà tenint possibilitats en el futur pròxim, i el gran efecte que això té en la vitalització lingüística contínua del català.

Massimiliano Verde en el seu article '*O Napolitano, llengua scarpesata: dô cinnema â ficcionna*', ens fa pensar en la ficció de la llengua o la llengua de la ficció, i en com el cinema pot (o no) reproduir i/o subvertir aquestes representacions. Nàpols és un lloc de fascinació cinematogràfica, i és precisament la seva ecologia total, expressada en la seva cultura verbal, una cultura popular en la seva màxima expressió que li dona sentit i arrels. Lloc de llançament del cinematògraf, el dels germans Lumière, ni més ni menys, remuntant-se a les albors del segle XX. Verde presenta una notable sistematització de la història del cinema napolità, que inclou obres universals molt conegudes, i altres de caràcter local, recordant-nos la naturalesa glocal d'aquestes produccions, i sobretot la gran diversitat de les llengües que li donen una identitat particular no aliena a la cultura popular més profunda, com hem comentat, lluny de les idees reduccionistes que sotmeten a les llengües a una mortífera operació de desmembrament dels seus contextos socioculturals. De la mateixa manera, denuncia les polítiques de representació mistificadores i exotizants a les quals se sotmeten les llengües, en aquest cas l'estigmatització de l'incorrectament anomenat «dialecte» napolità, en les quals els directors italians han jugat un paper destacat. La diversitat codificada i mai aconseguida del napolità ens parla també de la fascinació per la diversitat lingüística, una estètica verbal que ressona més enllà de les paraules i que comporta tota una epistemologia pròpia, difícil de comprendre en la seva complexitat o per la seva complexitat no sols sonora sinó expressiva i polivalent. Aquests recursos semiòtics dels quals es val el cinema per a generar veritables obres d'art es basen en diferències lingüístiques locals, que són diversitat cultural, portadores del vocalisme grec, el bon viure napolità, el respecte a la diversitat humana, etc., és a dir, una cosmovisió pròpia, si es vol, sens dubte, un veritable tresor lingüístic-cultural, que inclouen diversos gèneres com la sàtira política i les reivindicacions contra el feixisme.

Per acabar, en una interessant revisió de gairebé una dècada del Festival Internacional de Cinema i les Arts Indígenes Ficwallmapu, en l'article *Kelluwün taiñ fillke folildungu* Ange Cayuman i Jaqueline Caniguan ens condueixen per les seves històries de visibilització que contribueixen a l'enfortiment de llengües originàries a través del cinema, plantejant-nos un panorama molt ric de la seva producció, no només a Llatinoamèrica, i que inclou més de 60 llengües originàries. El plantejament del repte de la utilització de les llengües minoritzades i els seus diversos usos és especialment important. El Ficwallmapu no és només un festival de cinema aïllat, sinó més aviat un esdeveniment que permet concertar un espai d'intercanvi entre realitzadores i realitzadors d'arreu del món per a compartir experiències, a més de ser itinerant i desplegar diverses activitats al llarg de l'any. Més enllà de visions catastrofistes de la diversitat lingüística, aquest article constitueix un recordatori que en el cel hi ha espai per a totes les estrelles, una metàfora de la inclusió de la diversitat, a la qual recorren. És igual d'important el haver instaurat en el Festival una categoria de 'revitalització', un reconeixement a les aportacions del cinema en aquesta direcció, que no són poques, com obrir la possibilitat de fer cinema originari exclusivament en la llengua pròpia, emancipant-se de la llengua colonial.

En el seu conjunt, la plèiade de contribucions que conformen aquest número constitueix mostres eloqüents de la capacitat multimodal que l'agència humana pot utilitzar per a reivindicar el més profund de nosaltres. Aquests textos ens recorden que les llengües són territoris arrelats en tots els sentits. Son territoris cognoscitius, polítics i socioculturals, però també territoris subjectius, poderosos instruments holístics que ens recorden la unitat de l'espècie i els seus llenguatges, sempre dinàmics i canviants, dels que no podem prescindir per a ser el que som, diversitat encarnada.

INTRODUCTION

José A. Flores Farfán¹

CIESAS DF, Mexico

Josep Cru²

Newcastle University, UK

For some years now, Linguapax Review has been exploring the field of linguistic revitalisation from different areas of activity to disseminate original best-practice initiatives to a wider audience, beyond academia. This issue's contributions deal with examples of the connection between linguistic revitalisation and audiovisual productions from around the world. Audiovisual media has become a very powerful tool for linguistic and cultural recognition processes linked to their speakers, highlighting their agency, multimodality, versatility, as well as the promotion of core processes that trigger actions supporting linguistic diversity. Similarly, the use of this tool generates a series of challenges when it comes to bridging gaps between the different layers of the complex multilingual reality, including the interrelations between institutional policies and bottom-up efforts. One example is the growing interest of corporations such as Netflix, and cinema in general, which have incorporated elements that highlight linguistic diversity. However, these are often limited to the creation of new languages for film purposes, such as the series *Games of Thrones* or *Star Trek*, or in the Latin American context, the successful full-length film *Sueño en otro idioma* (Dream in another language). These languages give a hallmark to these productions. They portray enigmatic and exotic realities to audiences by creating new languages and/or codes that give films great originality. But we wonder why this is so. This is the case of *Sueño en otro idioma*, for instance. This film was inspired by the two supposedly last speakers of Ixcateco (an Oaxacan language in Mexico), but this language is not used in the film. This is a missed opportunity to give visibility and an empowering effect to languages that could be awakened. Instead they become fetishised objects perceived as dead or dying languages.

There are also several native film and documentary initiatives that create spaces to open up opportunities for affirming and recreating native voices. These initiatives make it possible for us to identify multiple avenues that have a positive impact on the dignity of languages and their speakers in the global, or rather "glocal", world. These are:

1. Professionalisation in various skills such as voice production, writing, acting etc.
2. Opportunities to spark new genres, in an ecology of sociolinguistic development, which makes it possible to expand and diversify repertoires, a crucial issue for the expansion of new areas of language use.
3. Visibility and destigmatisation of languages that have often been unfairly associated with the past and that are not suitable for technology use.

1.- xosen@hotmail.com

2.- josep.cru@newcastle.ac.uk

4. Upgrading of the traditional genres of the native verbal art, as well as their development, expansion, and modernisation.
5. Development of political and creative activism initiatives, establishing collaborative working groups.
6. Development of proposals for linguistic self-documentation, which allows the reinforcement and empowerment of native authors in practice, offering alternatives to passive and extractivist documentation methods.
7. Opportunities to generate jobs in native languages, actually linked to the cinematographic art, as well as its mainstream visibility and consumption.

These avenues enable us to acknowledge that the audiovisual media offers a powerful alternative value to top-down linguistic policies linked to institutions such as schools or state policies in general with which they should obviously discuss and give feedback.

Moreover, a key point to bear in mind is the democratising impact that audiovisual media, especially through their dissemination via social networks, offers to individuals and groups to assert and recreate their identities. And not only to native individuals and groups. The open and free access to digital media as well as its diversity raises several paradoxes: while allowing such democratisation, they multiply the possibilities of getting lost, hidden in an overwhelming sea of digital content ruled by algorithms that are beyond the users' control.

This issue offers a series of very powerful experiences. They provide food for thought with examples of audiovisual activism in different continents. Thus, the first contribution “(Re)aprendizajes de las lenguas que somos. Del cine y la posibilidad con los idiomas originarios” (“(Re)learning the languages that make us who we are. Films and native languages”), by Aída Naxhielly, presents paradoxes, pursuits and nostalgia for languages while raising several questions of the utmost importance for the understanding of a linguistic heritage that seems asleep. It also shows the emotional sparks that films can unleash as part of its inspirations and even utopias, such as the full recovery of the language. Beyond established standards, such as those imposed by academic research, the author reviews, among others, the film by Ángeles Cruz, who would like to speak Da'an davi, usually known as “Mixteco”. This type of production makes it easier to make oneself present with a language, as well as to claim and reconcile oneself with it, which is something that Aída does. The power of giving languages visibility and the individuality granted by speaking “other” languages, which actually are the first languages, gives the characters a special trait. This unquestionable uniqueness is something that some talented filmmakers, such as Alfonso Cuarón in *Roma*, have been able to capitalise in mass-oriented cinema. Then we have the film *Meli*, a journey through the original Mapudungun identity. It shows complex uniting and dividing migration processes, reveries that recall forgetting the languages, that awake a longing that migrates and cries out for the return to the community, always yearned, yet blocked by necessity. *Meli*, reborn as *machi* (wise Mapudungun healer) will have to overcome all of it. Cinema gives us a glimpse of the possibility of recovering and reclaiming the language, leaving denial behind, overcoming symbolic violence, subverting the split subject, healing its colonial wounds, in a spiral of reconciliation with themselves and their communities. In other words, the mirroring relationships of the author with other authors has revealed the polyphony to which the search for linguistic vindication and resilience refers, with all its contradictions and unsolved conflicts. It seems that, for

her, films can reopen wounds, so that the blood can drain. And it is through this bleeding that these wounds start closing, overcoming and healing the historical traumas to which speaking an original language has been subjected.

In “Weaving the voices of speakers of endangered languages into an ethnographic documentary film: The Future of Miyaakufutsu (Miyakoan language): Vanishing Voices, Emerging Voices” Sachiyo Fujita-Round reminds us of the power of films. In her case the context is Japan and she outlines, once again, the possibility of going beyond the versions provided by research, bringing us closer to the full multimodal expression of speakers in all its complexity. Moreover, it helps us getting closer to each other in many ways in order to share, to sing together, to merge into one person without ceasing to be who we are. Participatory video making plays a very important role in all of this. It enables the incorporation of a very powerful medium to develop alternative politics of representation and much more horizontal and humane relationships. This encourages the development of new communication, linguistic and cultural activism formats, which are of course political, and thereby offer a different relationship between academia and communities. These collaborations shift away from the impositions of nation states, which are not few (e.g., the denial of linguistic diversity in a country like Japan, which has very deep-rooted monoglossic ideologies). We must highlight the ethnographic and collaborative approach of this contribution. We can even call it a “collaborative ethnography”, although the author does not say it. This work in the Miyako (Ryukyu) Islands poses the following challenge: How can we give to speakers the control of documentation means aimed at the revitalisation the language, moving away from the very passive and even denigrating idea of “speaker training” found in mainstream language documentation techniques? How can we shift to a more active and consistent approach with agencies and the priorities of the communities at stake? Language documentation often follows a reductionist approach that surreptitiously technicalises relationships with speakers, even objectifying them as data carriers and denying their own agency and priorities when it comes to their languages. On the contrary, as Fujita-Round’s work suggests, the development of participatory video constitutes a process of active appropriation. Documenting by filming becomes an act of empowerment and community visibility developed by individuals committed to the future of their language and culture. We hope to see more examples of this in the not-so-distant future outlined by the United Nations’ Decade of Indigenous Languages 2022-2032. In our opinion, this is an endeavour the committed academia can and should support.

In “*L’streaming* va matar les llengües sense estat?” (“Did streaming kill stateless languages”), Marc Garriga explores the feasibility of the so-called endangered languages in the audiovisual field, in this case focusing on the Catalan language. The vitality of Catalan is a matter of degree, indeed, and its situation depends on the location—it is not the same in the cities of Perpignan, Barcelona, or Alicante as in other Catalan-speaking territories where its use and transmission is still quite high. The fact that it does not coincide with a national state to defend its integrity does indeed weigh heavily, but luckily it is not necessarily limited to that. All in all, it highlights the way in which television and the media in general have been instrumental in its stabilisation in Catalonia. This fact itself is a demand and a call to start producing audiovisual material in Catalan again because it still needs to be enhanced and boosted, in a context of great changes in the digital audiovisual world. For instance, although this language has a significant presence in streaming, Spanish is steadily and permanently gaining ground, not

to mention English or other dominant global languages. This brings us back to the state's responsibility in its tension with the spontaneous or more conscious mobilisations of civil society: how can we legislate in favour of languages and make sure that these linguistic inclusion policies are implemented? The European Union (EU) has made its commitment explicit and we would therefore expect them to give it a big push in the Decade of Indigenous Languages. And not only in the digital media, which actually has the advantage of being more or less available to everyone. However, there are signs of discrimination that we will have to keep facing. The EU leaves the implementation of these loose laws to the national governments. With that, they are not only favouring the transfer of this social responsibility for languages, but also discouraging and neutralising their use on the ground. Nevertheless, the author foresees hopeful changes, with an increase in dubbing and subtitling into Catalan and with international cinematic successes, like the film *Alcarràs*. This, sure enough, tells us that streaming in Catalan has and will continue to have opportunities in the near future, and its importance in the ongoing linguistic vitalisation of Catalan.

Massimiliano Verde in his article “‘O Nnapulitano, lengua scarpesata: dô cinnema â ficscionna” (“Neapolitan: a crushed language, from movies to the fiction”) leads us to think about language's fiction or fiction's language, and how cinema does (or does not) reproduce and/or subvert these representations. Naples is a place of cinematographic fascination, and it is its total ecology, expressed in its verbal culture, a popular culture at its best, that gives it meaning and basis. It is known for being the birthplace of the cinematograph, the one made by the Lumière brothers, going back to the dawn of the 20th century. Verde presents a remarkable systematisation of Neapolitan cinema's history that includes well-known universal works, but also local ones. With this he reminds us of the glocal nature of these productions and, specially, of the great language diversity, giving it its own identity without being alien to the deepest popular culture, as we have stated. This is nowhere near the reductionist ideas that subject languages to a deadly operation resulting in the break-up of their socio-cultural contexts. Likewise, it also criticises the mystifying and exoticising representation policies to which languages are subjected: in this case, the stigmatisation of the ill-named Neapolitan “dialect”, to which Italian directors have played a prominent role. The encoded and never achieved diversity of Neapolitan also shows the fascination for linguistic diversity. This is a fascination to a verbal aesthetic that goes beyond words and entails an epistemology of its own, hard to understand in its complexity —or because of its complexity—, not only in terms of sound but also expressive and polyvalent. These semiotic resources that cinema uses to generate true masterpieces are based on local linguistic differences, which are cultural diversity, bearers of the Greek vocal system, the Neapolitan *bon vivre*, the respect for human diversity, etc., that is, without any doubt, a worldview of its own, a true linguistic-cultural treasure, that includes various genres such as political satire and anti-fascist claims.

Lastly, presenting an interesting review of almost a decade of the *Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas Ficwallmapu*, in the article “Ficwallmapu, un aporte a la visibilización de lenguas originarias” (“Ficwallmapu, giving visibility to native languages”) Ange Cayuman and Jaqueline Caniguan take us through their stories of visibilisation that help the strengthening of native languages through film. They give us a very rich panorama of their production, which is not limited to Latin America, and includes more than 60 native languages. The approach to the challenge of employing minority languages and their different uses is particularly

important. Ficwallmapu is not only a film festival, but rather a space of exchange between filmmakers from around the world to share experiences, besides taking place in several venues and carrying out different activities throughout the year. Beyond the catastrophic visions of linguistic diversity, this article is a reminder that in the sky there is room for all the stars, a metaphor about the inclusion of diversity, to which they appeal. The fact that this Festival has established a category dedicated to revitalisation is equally important. This is a recognition to film contributions in this direction, which are not few. It opens up the possibility of making native cinema exclusively in one's own language, emancipating from the colonial language.

Overall, the distinguished contributions that make up this issue stand as eloquent samples of the multimodal capacity that people can use to assert their deepest self. This remind us that languages are rooted territories in all the senses: cognitive, political and sociocultural territories. But they are also subjective, powerful holistic instruments that claim the uniqueness of the species and its languages, always dynamic and changing, which we cannot do without in order to be ourselves, embodied diversity.

(RE)APRENDIZAJES DE LAS LENGUAS QUE SOMOS. DEL CINE Y LA POSIBILIDAD CON LOS IDIOMAS ORIGINARIOS

Aída Naxhielly¹

Colectivo Juvenil Intercultural Nuestras Voces- Ciudad de México

Creo en las películas como vehículo para transmitir ideas, pensamientos, visiones de mundo. En el cine como medio para afianzar narrativas impuestas o, mejor aún, para contradecirlas, cuestionarlas, reconstruirlas. ¿Cuántas veces podemos mirarnos a nosotras mismas en las historias que vemos en diferentes pantallas? ¿Y cuántas más podemos escuchar otros idiomas, los no hegemónicos, los originarios de diversos territorios?

Las producciones audiovisuales son, estoy segura, no sólo una ventana para conocer otros mundos o soñar con nuevos, sino una forma de recordarnos los que ya estamos habitando, de ponernos de frente y decirnos: esto es lo que somos, ¿y ahora qué hacemos?

En el cine de Ángeles Cruz, originaria de Villa Guadalupe Victoria (Oaxaca, México) que elije narrarse y narrar las circunstancias de su comunidad con mucha dignidad, hay un aspecto que siempre me ha llamado la atención por sentirlo cercano a mi propia experiencia y la del pueblo con el que me reconozco: la lengua originaria del territorio aparece en ocasiones concretas y contadas, como una sombra que está presente sin estarlo plenamente. Esto nunca me ha parecido gratuito.

Habiendo crecido como parte de una comunidad que ha migrado dispersándose a lo largo y ancho de diferentes territorios, las problemáticas referentes a la preservación de la lengua están muy presentes. Una realidad

que enfrentamos de manera inminente es la pérdida progresiva del idioma originario, ese que hablaban nuestros y nuestras abuelas pero que, dados los procesos histórico-sociales vividos por el pueblo y sus habitantes –como muchos otros–, dejó de transmitirse activamente entre generaciones posteriores. Esto nos deja hoy con un panorama complejo y, ciertamente, desalentador.

En este contexto, el encuentro con la lengua mixteca, mejor dicho, *da'an davi*, se ha visto restringido. No ocurre, como en otros espacios, que el idioma se utilice en el cotidiano comunitario, que se escuche en todos los espacios públicos del pueblo, que se oiga en los anuncios y se hable en las asambleas. No es la regla sino la excepción poder escuchar a personas, mayoritariamente adultas mayores, expresarse en esa lengua... y, sin embargo, o justamente por ello, es un rasgo que se queda grabado en la memoria.

Por eso es que cuando veo las historias que Ángeles Cruz narra en el cine, me siento reflejada en ese aspecto al que muchas personas no suelen prestarle atención: en esas pequeñas frases que aparecen de repente en una conversación, como pequeñas luces que iluminan y se hacen presentes a través de alguna persona, rompiendo así con la idea tan arraigada y aceptada entre alguna gente –aunque cueste reconocer que así se piensa–, de que en las comunidades *por supuesto* que a estas alturas todas las personas deberían comunicarse cotidianamente en castellano. Recordándonos entonces, con

1.- aidanaxhielly@gmail.com

esos destellos, que esos otros idiomas están presentes aquí y ahora. Porque aún con toda la historia auestas, con los esfuerzos externos y continuos por eliminarlas, muchas lenguas originarias siguen existiendo.

Estoy convencida de que el cine hecho por personas pertenecientes a comunidades denominadas indígenas puede decirnos mucho sobre el estado de las lenguas originarias de sus pueblos y, más aún, reflejar la relación que cada una sostiene con el idioma que le fue heredado o negado estructuralmente. Y ese es un tema que vale la pena observar.

Las maneras en que las historias contadas a través del cine nos invitan a reflexionar sobre las lenguas originarias pueden ser tan diversas como los idiomas mismos. En ocasiones nos encontraremos, si todo el sistema de creación cinematográfica conspira a nuestro favor, con producciones hechas desde las miradas y vivencias de personas que son parte de los mismos grupos, que son hablantes de esas lenguas. Pero también hay que reconocer que un buen número de cortos y largometrajes que utilizan algún idioma originario como parte de su historia, ya sea como un elemento vital para la historia o como recurso que acompaña, no son hechos por quienes forman parte de las comunidades. Ahí, de entrada, hay otra cosa que podemos saber sobre los accesos a la formación en producción, guion, edición, sonido y mil cosas más detrás de cada audiovisual.

Además, dentro de las distintas maneras en que las historias son contadas, también hay de dónde elegir: a veces las producciones ocupan formatos documentales para retratar de manera directa la vivencia de un pueblo, sus habitantes, su idioma y demás aspectos que le conforman; pero en otras –las menos si me preguntan–, es posible ver ficciones construidas que utilizan como marco el contexto comunitario.

Si hiciéramos un listado de todas las películas que se producen anualmente y sumáramos el origen de las personas que las dirigen, sin duda veríamos que las pertenecientes a comunidades originarias siguen ocupando menos espacios. Pero, además, si pudiéramos en perspectiva el número de producciones que son completamente en algún idioma indígena, el porcentaje sería apabullantemente más bajo. Esto también es un recordatorio de lo que enfrentamos actualmente no sólo quienes estamos movidas por la urgencia de contribuir a la revitalización de algún idioma, sino también quienes creemos en el cine como una herramienta con potencial, un derecho a ocupar.

A pesar de que diversas iniciativas y personas se han tomado en serio el uso de diferentes lenguas en el medio cinematográfico, la realidad es que las estructuras desiguales siguen existiendo e imposibilitan no sólo el acceso a crear historias propias, sino también a otro paso que suele ignorarse o darse por hecho: la distribución de lo realizado, el derecho de ser compartido en tantos lugares como sea posible, empezando, claro está, por los territorios en los que se –o sobre los que se– trabajó.

No menos importante es que, a todo lo anterior, se suman las discusiones que las diferentes maneras de abordar el tema de las lenguas y pueblos indígenas despiertan tras una proyección. Las críticas a las miradas, a las narrativas que reproducen o no estereotipos históricos, son un aspecto que también considero fundamental. Muchas de esas tensiones que pueden surgir, y que a veces nos dejan con opiniones radicalmente opuestas, me parece que nacen del deseo sincero y urgente que tenemos algunas personas de contribuir al fortalecimiento de las lenguas que hoy día están al borde del abismo memorial. Y sobre las que sabemos que también se cierran intenciones no siempre benevolentes.



Fotograma de la película **Tu'un Savi** de Uriel López

«Tu'un Savi» (2020), metraje documental dirigido por Uriel López España o Nute Kuijin, narra una historia con relación a ese idioma que resuena en mi vida. Pero antes de continuar hablando sobre lo que dicho trabajo refleja de la lengua, el desplazamiento y la posibilidad del reaprendizaje, es necesario decir que este texto no ignora el hecho de que su ya mencionado director cuenta con una denuncia anónima por violación², y que esta lectura sólo recupera aspectos que son valiosos por tratarse de procesos más largos en relación con la lengua tu'un savi y sus diferentes variantes. Es decir, asuntos que superan a López como creador individual por tratarse de aspectos comunitarios y que por ello no apelan, de ninguna manera, a que no se responsabilice del señalamiento en su contra.

Así pues, la producción recupera parte de la memoria de organización colectiva en torno a la lengua materna que resulta angular para

los procesos de revitalización y resistencia. Para quienes no lo sabían previamente y para quienes ya conocíamos algo de su historia, resulta valioso ver y escuchar a personas dialogar alrededor de Ve'le Tu'un Savi, la Academia de la Lengua Mixteca. Esta organización ha trabajado continuamente desde los años 90 reuniendo a hablantes de diversas comunidades que discuten y construyen caminos para evitar la desaparición de las diversas variantes.

Mi abuelo, antes de fallecer, también acudió a varios de esos congresos. A través de sus apuntes que dejó para la posteridad nosotras podemos tener una idea de lo que hablaba, compartía y aprendía. Tener acceso a esas notas, me ha dejado mucho más clara la importancia que tuvo en su vida el poder encontrarse con otros, otras, que como él estuvieran interesadas en la preservación de su primer idioma. Porque las lenguas,

2.- En marzo del año 2021 la colectiva *Las Landetas*, conformada por mujeres de la industria cinematográfica mexicana, publicó un tendadero virtual con denuncias a diferentes personas que puede ser consultada en el siguiente enlace: <https://tendederoccc2021.weebly.com/tendadero-ccc-45-antildeos.html>. En dicho espacio se encuentra la denuncia contra Nute Kuijin.

después de todo, existen en colectividad. Y el documental en cuestión logra muy bien el cometido de recordárnoslo, de hacernos sentir que es posible –y necesario– ese reencontro con aquello que, a muchas, nos fue arrebatado de distintas maneras.

«Yo no soy profesora, no tengo un título, pero me preocupa lo que pasa porque yo fui una de las que arrancaron el mixteco [...] Porque yo dejé de hablar el mixteco durante 35 años», se puede escuchar a la señora Lidia decir en alguno de los momentos grabados. Con su testimonio nos pone de frente y sin tapujos una realidad: que la preservación de los idiomas originarios no sólo tiene que ver con la posibilidad de enseñanza a la niñez –que durante mucho tiempo fue castigada física y mentalmente al usar su idioma–, sino también con el hecho mismo de que las personas adultas que ya los hablan puedan usarlos libre y plenamente. Al nombrar cómo ella dejó de utilizar durante muchos años ese idioma, nos recuerda nuevamente que la violencia ejercida contra las personas hablantes es sistemática e histórica.

La historia de «Tu'un Savi» es una de remembranza, un reflejo del camino que el propio director hizo para aprender esa lengua con la que se comunica su familia pero que a él le fue negada por cuestiones estructurales. Así, de alguna manera podemos sentir que se honran los esfuerzos de los y las que estuvieron antes, y se renueva la posibilidad de continuación de toda una estructura de pensamiento y vida.

Ver en pantalla una historia que en muchos aspectos me recuerda a la mía, la de mi familia y comunidad, es algo que me parece muy potente. Me recuerda, además, que hay características compartidas entre diferentes pueblos, en este caso pertenecientes a la nación Nuu Savi. Esto nos habla sobre las consecuencias históricas del colonialismo como estructura que ha permeado profundamente en

la vida de las comunidades, donde la lengua sin duda ha jugado un papel importantísimo para los intentos –y, desgraciadamente, muchas veces éxitos– de blanqueamiento, amestizamiento, desindigenización: porque después de todo, las lenguas construyen mundos. No por nada, pienso, la estructura estatal sigue apelando discursivamente a la importancia de los idiomas originarios, aunque en la realidad concreta no haga nada: sabe, en el fondo, que no podría permitirse que las lenguas se revitalizaran, con todo lo que ello implica, pues su propia existencia en tanto mecanismo de sujeción identitaria y política se vendría abajo.

En medio de toda la incertidumbre y desazón que se heredan con la pérdida progresiva de nuestros idiomas como resultado de este sistema que nos niega y nos ahoga, recordarnos que hay resistencia y futuro en la organización, es un respiro colectivo. «Tu'un Savi» es una prueba del camino de la revitalización posible.

«Tote_Abuelo» (2019) es el segundo documental y primer largometraje de la cineasta tsotsil María Sojob. La premisa de este trabajo es la pregunta que se hace la directora sobre cómo se entiende el amor en esa lengua: una duda que quizá para muchas personas externas pudiera ser relevante sólo en términos de traducción entre diferentes idiomas, pero en realidad, como se puede apreciar en el documental, tiene todo que ver con la construcción misma de un mundo y de las relaciones que ahí habitan.

Ese es uno de los aspectos que me parecen más relevantes pues a lo largo de esta historia personal de María y su familia –especialmente ligada a su abuelo–, podemos ver de manera íntima cómo es que el conocimiento de diferentes lenguas y el ejercicio de prácticas asociadas a determinadas palabras derivan en cuestionamientos sobre las tradiciones, la herencia y la familia.



Fotograma de la película **Tote Abuelo** de María Sojob

Las preguntas sobre las traducciones no son, entonces, menores. Cuando vemos circular por internet mensajes que rezan algo similar a: «en zapoteco no se tiene forma de nombrar este elemento, sino que se dice de esta otra manera mucho más metafórica», se está reconociendo que las construcciones lingüísticas nunca son exactamente iguales entre idiomas diferentes y que, cada uno, encuentra palabras propias y modos de vivirlas.

Quizá lo único que me gustaría anotar, antes de continuar, sobre esa fórmula utilizada para que la gente externa conozca más cosas sobre otros idiomas, es que de alguna manera también puede alimentar la idea de que las lenguas indígenas son siempre poéticas, siempre más bellas o misteriosas que el castellano, encerrándolas –sin querer queriendo– en un molde. Y esto no me parece menor pues si bien es cierto, como ya se dijo, que los idiomas construyen los mundos que habitamos, resulta un estereotipo dañino el seguir viendo a los pueblos originarios sólo como entes casi místicos, mágicos y más inocentes, por medio de romantizar también este aspecto tan humano que es la creación de un idioma, sólo porque su construcción difiere a la del castellano que hablamos.

Lo anterior no significa, claro, que las lenguas no tengan algo de poesía, candencia y suavidad en su ser y su habla. Pero esas son características que podríamos considerarles a todas las otras lenguas que tampoco son las nuestras de nacimiento: porque después de todo, cada una erige significados y significantes que no tienen por qué ser idénticos entre sí. Y en esa posibilidad infinita de nombrar las cosas que existen, es que está la belleza de lo que somos y la incertidumbre de lo que comunicamos.

Eso es algo que María refleja muy bien en su documental hablado mayoritariamente en tsotsil. En él nos invita a mirar y sentir de cerca ese resquicio que se forma cuando una habita dos mundos contruidos por idiomas distintos que no se encuentran del todo: ese deseo por reconocer palabras, significados y acciones contruidas, nombradas, por el habla. Y, asimismo, ver el puente que puede contruirse –o no– entre ambos, esa potencia que habita en quienes encarnan la realidad del ser bilingüe y migrante en este país.

«¿Cómo se traduce el amor en tsotsil?», se pregunta María, y con esa pregunta inicial hila todo un camino sobre la herencia, las prác-

ticas tradicionales, la memoria, el ejercicio y la enseñanza del idioma... un reencuentro con su propio origen que vemos en pantalla de forma honesta. A partir de ser una madre cariñosa con sus hijas y de no poder recordar que su propia mamá hiciera lo mismo con ella, ni tener imágenes de sus papás o hermanos abrazándose, es que se pregunta si hay una palabra para nombrar ese sentimiento, y por lo tanto para reconocer prácticas asociadas al mismo, dentro de esa cultura que es suya y no al mismo tiempo. En algún momento, ella misma nos dice claramente: «pero yo creo que sí nos queremos y hay cariño... claro, no hay palabras.»

Así, podemos ver cómo la lengua es vital para la vida misma de las personas que conocemos a través de la pantalla y nos recuerdan que mucho de lo que se vive actualmente en términos de desplazamiento lingüístico, de desplazamiento territorial, es parte de procesos de más larga data que han tenido consecuencias en las vidas de muchas personas y comunidades. No sólo es posible hilar la historia del abuelo y los papás de María, que también vivieron episodios asociados al sistema racista, con las historias reales de «Tu'un Savi» y las ficcionadas pero construidas sobre elementos concretos por Ángeles Cruz, sino también encontrarnos en la narración de María y las preocupaciones que habita como alguien que desde pequeña dejó de habitar la comunidad que le vio nacer.

Los cuestionamientos que la directora tiene entonces sobre una palabra, pero más aún, sobre las dinámicas colectivas y cotidianas que de ella se desprenden al ser adulta y madre, en el fondo son cuestionamientos sobre sí misma, lo que es y lo que no, el espacio al que pertenece y con el que se identifica más allá de la lengua materna. A su abuelo podemos pensarlo, así, como la figura que la confronta con esa realidad. «Creo que vivo

constantemente en un conflicto, en un conflicto interno entre quién soy, de dónde soy y cómo he crecido como mujer», nos comparte también María que puede comunicarse en tsotsil aunque no por herencia familiar pero, aun así, reconstruir a partir de ese idioma un puente con su abuelo que le permitió conocerlo un poco más.

«¿Y en tsotsil pues cómo se dice amor?», le pregunta la cineasta a su mamá con quien dialoga para finalmente llegar a una posible traducción al castellano. «¿Y en tsotsil pues cómo se dice amor?», recuerdo en el final y pienso que quizá no todas las palabras deberían tener una traducción exacta a otros idiomas para ser y existir en su propio espacio, con sus dinámicas y críticas necesarias. «¿Y en tsotsil pues cómo se dice amor?», me quedo reflexionando y concluyo que quizá se vive en el acto de compartirse, de entretener la palma junto con un abuelo usando una técnica casi extinta que enseñó a pesar de su negativa inicial, de platicar con una madre sobre su vivencia como mujer en un territorio que también es patriarcal, de dialogar con ambos para tratar de entenderles sin que ello signifique renunciar a lo que ahora una piensa ni a la posibilidad de transformar. En esa búsqueda de respuestas personales y colectivas María nos responde, quizá sin saberlo, cómo es el amor en tsotsil con su propia vida por delante.

«Meli» (2020), cortometraje dirigido por Ayelén Lonconao es una historia conmovedora y poderosa que nos traslada hasta Chile con el pueblo mapuche. Construida desde la certeza del origen que es tensada por la migración necesaria, es una producción basada en una historia real que también se conecta, a pesar de la distancia física, con vivencias que podemos escuchar en otras partes e incluso con la propia. Poder escribir sobre ella es sin duda un gran privilegio dado que no es –todavía– tan conocida.

«Esto no es ficción, no es fantasía, es algo que está sucediendo en nuestro territorio», comentó Ayelén en una entrevista donde le preguntaron sobre cómo surgió la historia que narra, en unos cuantos minutos, el re-nacimiento de Meli como machi. La llegada a ese destino suyo le es anunciado en sueños y visiones con cantos en mapudungun que, como espectadoras no hablantes, no logramos entender en un principio en un acto que nos recuerda que hay mensajes, códigos, que no son nuestros para conocer. Como resultado de esa primera barrera lingüística y de la construcción narrativa que vemos desplegada, pudiera creerse por un segundo que Meli está enferma, que se trata de un conjuro o algo negativo. Porque en gran medida los aspectos ceremoniales, rituales y espirituales de los pueblos, esos que también se construyen y replican a través de las lenguas, han sido incomprendidos durante mucho tiempo pensándolos en un aspecto negativo, “demoníaco”, y utilizados como justificante para buscar el exterminio de todo lo que conforma la vida comunitaria.

El anuncio de su papel como machi, que va acompañado de un llamado a volver a su comunidad, es resistido inicialmente; después de todo, ahí en la ciudad, en la migración, ha construido vida desde hace tiempo y se ha esforzado por estudiar. Algo que resulta muy importante es que su negativa la vemos y escuchamos ser pronunciada en esa lengua que, hasta antes de ese momento, no sabíamos si ella conocía en realidad pues la comunicación familiar se sostenía en castellano. Escucharla, entonces, nos confirma por un momento que a pesar de haber salido de su territorio ancestral siendo una niña –como María Sojob y tantas otras personas de tantos otros pueblos–, ha logrado aprender la lengua originaria del mismo, lo que nos hace sentir esperanza en la posibilidad que es sí poder aprender los idiomas indígenas en contextos de migración –como la misma



Cartel de la película **Meli** de Ayelén Lonconao

María Sojob y como esas tantas otras personas de esos tantos otros pueblos–.

Pero, en un giro inesperado y demoledor, escuchamos posteriormente un diálogo con su padre. «¿Qué le dijiste?», pregunta el señor. «Le dije que sí», responde ella. «¿En mapudungun?». «No padre, no hablo mapudungun», sentencia Meli.

¿Qué pasa cuando una persona originaria, hablante o no hablante, migra a las ciudades? ¿Qué incertidumbres y tristezas podemos encarnar al salir de los pueblos que queremos? ¿Qué ocurre con los vínculos afectivos, lingüísticos y comunitarios que se entretejen íntimamente y que han construido nuestra vida y el entendimiento de esta? ¿Cómo recuperar, reconstruir lo que somos y que nos ha sido arrebatado, de aquí a la Patagonia? ¿Cómo enfrentamos colectivamente esas realidades que nos atraviesan? «Meli» es, sin duda, una historia que refleja todos estos cuestionamientos y nos invita a

pensar –especialmente a quienes hemos salido y a quienes no sabemos del todo las lenguas de nuestro origen–, en el regreso a ese ombligo, a esa raíz, por muy difícil que podamos creer que es. En medio de una narrativa histórica que sistemáticamente ha tratado de borrar las lenguas y los mundos que somos, en medio de todo el desasosiego y duda que eso genera, nos recuerda que no hay nada como volver sobre nuestros pasos a los brazos del ente comunitario que nos vio crecer.

Habitar el cine para compartir historias en y que hablen de otras lenguas es convertirlo en posibilidad de intercambio, de encuentro y resistencia para los pueblos que, desde nuestra propia mirada, queremos encontrar respuestas también a través de ese medio. Reclamar ese territorio audiovisual para compartir narraciones más allá de la documentación lingüística con fines académicos y de investigación es manifestar la capacidad creativa, política y transformadora que tantas veces se nos ha querido negar. A pesar de las dificultades estructurales que todavía se enfrentan en ese ámbito, personas de diferentes pueblos se apropian de dichas herramientas para convertirse en productoras, directoras, guionistas de sus propias historias.

Y como decía muy al principio de este texto, estoy convencida de que la forma en que cada cineasta perteneciente a un pueblo originario elige narrar el aspecto lingüístico en el cine, nos dice mucho sobre el estado de esa lengua y la relación que sostiene con la misma: desde quienes eligen contar toda la historia en sus idiomas, hasta quienes nos comparten apenas pequeños fragmentos.

Pero, además, estoy segura de que las lecturas pos-visualización que se derivan de esas producciones también nos hablan de ello. Que nuestra memoria guarde con especial afecto ciertos trabajos audiovisuales por encima de otros, no sólo tiene que ver

–pienso– con la “calidad” en términos artísticos, cinematográficos, sino también con el impacto que las narrativas desplegadas tienen en nuestra vida. Elegir hablar de las producciones anteriores no es entonces algo gratuito.

Entre todas las distancias territoriales y las diferencias culturales de cada uno de los pueblos que he conocido a través del cine, sin duda puedo rastrear un hilo, trazar un camino, que une a las diferentes narraciones que más me han quedado grabadas: el aspecto lingüístico atravesado por la migración, las dudas, el desplazamiento y la esperanza del reaprendizaje y revitalización siempre me queda grabado.

Encontrar en las historias cinematográficas fragmentos de la nuestra y de las comunidades a las que pertenecemos es recordarnos que no estamos solas pues los procesos históricos nos acercan de muchas maneras, y la pérdida lingüística es una de las que más se repite entre tantos pueblos. Usar el cine para hablar más ampliamente sobre los idiomas indígenas por encima de los estereotipos y la folclorización se convierte también en un acto contra la desmemoria que han querido imponernos.

Como una de las tantas herederas del olvido forzado de las lenguas originarias, de la imposición sistemática, encuentro en las historias elegidas un centelleo que me habla sobre la posibilidad de lo común y me pregunto cómo lograr sanar las heridas que el racismo y la violencia nos han dejado, para reconstruir lo que nos mueve antes de que nos sea, ahora sí, muy tarde. «Tendríamos que hacer una gran asamblea de dolores», dijo mi primo el otro día. Quizá esa inicie, algún día, en una proyección colectiva de estos y otros relatos, donde nos miremos y nos preguntemos hacia dónde queremos seguir andando.

(RE)APRENTATGES DE LES LLENGÜES QUE ENS FAN SER QUI SOM: EL CINEMA I LES LLENGÜES ORIGINÀRIES

Aída Naxhielly¹

Colectivo Juvenil Intercultural Nuestras Voces- Ciudad de México

Penso que les pel·lícules són un vehicle que ens permet transmetre idees, pensaments i visions del món. Que el cinema és un mitjà que ens ajuda a consolidar narratives imposades o, millor encara, a contradir-les, qüestionar-les i reconstruir-les. Quantes vegades podem veure'ns reflectides en les històries que veiem a les pel·lícules? I quantes vegades podem escoltar altres llengües, les no hegemòniques, les llengües originàries de diversos territoris?

Tinc la certesa que les produccions audiovisuals no són només una finestra que ens permet conèixer altres mons o somiar-ne de nous, sinó una manera de fer-nos recordar els mons que ja estem habitant, de posar-nos aquests mons al davant i dir-nos: això és el que som, i ara què en fem?

Ángeles Cruz, originària de Vila Guadalupe Victoria (Mèxic), a les seves pel·lícules tria narrar-se a ella mateixa i a les circumstàncies de la seva comunitat amb molta dignitat. Hi ha un aspecte del seu cinema que sempre m'ha cridat l'atenció perquè el sento proper a la meua pròpia experiència i a la del poble amb què m'identifico: la llengua originària del territori apareix en ocasions concretes i comptades; com una ombra que hi és, però sense acabar-hi de ser del tot. I això no m'ha semblat mai gratuït.

He crescut com a part d'una comunitat que ha hagut de migrar i dispersar-se cap a diferents territoris. Per aquest motiu tinc molt presents les problemàtiques relacionades

amb la preservació de la llengua. Ens enfrontem a la realitat imminent de la pèrdua progressiva de la nostra llengua originària, la llengua que parlaven les nostres àvies i els nostres avis. Una llengua que a causa dels processos històric i socials viscuts pel poble i els seus habitants —tal com ha passat en molts altres casos— va deixar de transmetre's activament entre generacions posteriors. Això ens deixa avui amb un panorama complex i, certament, descoratjador.

En aquest context, el contacte amb la llengua mixteca o, millor dit, *da'an davi*, s'ha vist restringit. A diferència del que passa en altres espais, aquesta llengua no s'utilitza en la vida quotidiana de la comunitat, als espais públics del poble, als anuncis que es fan ni a les assemblees. No és la regla, sinó l'excepció poder escoltar persones, majoritàriament persones adultes i d'edat avançada, expressar-se en aquesta llengua. No obstant això, o justament per això, és un tret que es queda gravat en la memòria.

És per això que quan veig les històries que Ángeles Cruz narra a les seves pel·lícules, m'identifico amb un aspecte que sovint passa desapercebut: en les intervencions breus que apareixen de sobte en una conversa com si fossin petites llums que il·luminen i es fan presents a través d'alguna persona. Aquestes intervencions desmenteixen la idea tan arrelada i acceptada entre alguns, encara que costi de reconèixer, que *per descomptat* a les comunitats tothom s'hauria de comunicar quotidianament en castellà. Aquestes

1.- aidanaxhielly@gmail.com

petites espurnes ens recorden que aquestes altres llengües encara hi són. Perquè malgrat tot el que ha passat i els esforços externs i constants per eliminar-les, moltes llengües originàries encara continuen existint.

Estic convençuda que el cinema fet per persones que formen part de comunitats denominades «indígenes» pot parlar molt sobre l'estat de les llengües originàries dels seus pobles. I no només això, a més a més, aquest cinema també pot reflectir la relació que cadascuna d'aquestes llengües té amb la llengua heretada o negada estructuralment. I aquest és un tema que val la pena observar.

Les possibilitats que les històries explicades a través del cinema ens ofereixen per convidar-nos a reflexionar sobre les llengües originàries són tan diverses com les llengües. A vegades ens trobarem, si tot el sistema de creació cinematogràfica conspira a favor nostre, amb produccions fetes des dels punts de vista i les vivències de persones que formen part dels mateixos grups, és a dir, fetes per parlants d'aquestes llengües. Però també cal reconèixer que en un bon nombre de curts i llargmetratges, s'utilitzen llengües originàries com a part de la seva història, ja sigui com a element vital per a la història o com a recurs que l'acompanya; i cal indicar que en aquests casos els autors no formen part de les comunitats en què es parlen aquestes llengües. Aquesta dada ens dona informació sobre qui té accés a la formació en producció, guió, edició, so i les moltes altres professions que calen per produir material audiovisual.

A més a més, les històries també s'expliquen de formes molt diverses: a vegades les produccions adopten formats documentals per retratar directament la vivència d'un poble, els seus habitants, la seva llengua i altres aspectes que en formen part; però d'altres ve-

gades —en menys ocasions, al meu parer—, és possible veure-hi ficcions construïdes utilitzant com a marc el context comunitari.

Si féssim un llistat de totes les pel·lícules que es produeixen anualment i suméssim l'origen de les persones que les dirigeixen, sens dubte veuríem que les persones de comunitats originàries encara són les que ocupen menys espai. Però, a més a més, si poséssim en perspectiva el nombre de produccions fetes completament en alguna llengua indígena, el percentatge seria encara molt més baix. Això també és un recordatori de què actualment no només ens hi enfrontem les persones que estem mogudes per la urgència de contribuir a la revitalització d'una llengua en concret, sinó també les que veiem el cinema com una eina amb potencial, un dret a ocupar.

Tot i que existeixen diverses iniciatives i persones que es prenen seriosament l'ús de diferents llengües en el mitjà cinematogràfic, la realitat és que encara existeixen estructures desiguals que impossibiliten no només l'accés a crear històries pròpies, sinó també a distribuir-les, que és un pas que acostuma a ignorar-se o a donar-se per fet. Això fa referència al dret a compartir aquestes creacions en tants llocs com sigui possible començant, és clar, pels territoris on s'ha treballat o sobre el qual s'ha treballat.

Així mateix, a les circumstàncies anteriors també se sumen les discussions que les diferents maneres d'abordar el tema de les llengües i els pobles indígenes desperten després d'una projecció. Les crítiques als punts de vista i a les narratives que reproduïxen o no estereotips històrics són un aspecte que també considero fonamental. Em sembla que moltes de les tensions que poden sorgir en aquest context, i que a vegades generen opinions radicalment oposades, neixen del desig sincer i urgent que tenim algunes persones de contribuir a l'enfortiment de les



Fotograma de la pel·lícula **Tu'un Savi** de Uriel López

llengües que avui dia se situen a la vora de l'abisme de la memòria i a sobre de les quals plana l'amenaça d'unes intencions que no sempre són benèvols.

Tu'un Savi (2020), documental dirigit per Uriel López España o Nute Kuijin, narra una història relacionada amb una llengua que ressona a la meua vida. Però abans de continuar parlant de les reflexions que ofereix sobre la llengua, el desplaçament i la possibilitat de reaprenentatge, cal dir que en aquest article no s'ignora el fet que el director ha estat denunciat de forma anònima per violació², i que aquesta lectura només recupera aspectes que són valuosos per tractar-se de processos més llargs en relació amb la llengua tu'un savi i les seves diferents variants. És a dir, assumptes que superen a López com a creador individual per tractar-se d'aspectes comunitaris i que per això no apel·len, de cap manera, que no se'l responsabilitzi d'aquesta acusació.

Així doncs, la producció recupera part de la memòria d'organització col·lectiva al voltant de la llengua materna que resulta angular per als processos de revitalització i resistència. Per als qui no ho sabien prèviament i per als qui ja coneixíem alguna cosa sobre la seva història, és important veure i sentir persones dialogar al voltant de Ve'le Tu'un Savi, l'Acadèmia de la Llengua Mixteca. Aquesta organització ha treballat sense parar des dels anys noranta reunint parlants de diverses comunitats que discuteixen i construeixen camins per evitar la desaparició de les diverses varietats lingüístiques.

El meu avi, abans de morir, també va assistir a alguns d'aquests congressos. Gràcies a les notes que va deixar per a la posteritat, podem fer-nos una idea de què s'hi parlava, compartia i aprenia. Tenir accés a aquestes notes, m'ha deixat molt més clara la importància que va tenir en la seva vida el fet de poder trobar-se amb altres persones que com ell estaven inte-

2.- Al març de l'any 2021 el col·lectiu Las Landetas, format per dones de la indústria cinematogràfica mexicana, va publicar un espai virtual amb denúncies dirigides a diferents persones que es pot consultar mitjançant l'enllaç següent: <https://tendederoccc2021.weebly.com/tendedero-ccc-45-antildeos.html>. Aquí es pot consultar la denúncia contra Nute Kuijin.

ressades en la preservació de la seva llengua. Perquè les llengües, al cap i a la fi, existeixen en col·lectivitat. I el documental en qüestió aconsegueix recordar-nos-ho i fer-nos sentir que és possible, i necessari, aquest retrobament amb allò que, a moltes de nosaltres, se'ns va arrabassar de diferents maneres.

«Jo no soc professora, no tinc cap títol, però em preocupa el que passa perquè vaig ser una de les que va abandonar el mixteca [...] Perquè vaig deixar de parlar mixteca durant trenta-cinc anys», comenta la Lidia en algun dels moments gravats. Amb el seu testimoni ens posa al davant i sense cap mena d'embut una realitat: la preservació de les llengües originàries no té a veure només amb la possibilitat d'ensenyar-la als infants —a qui durant molt de temps es va castigar físicament i mentalment per utilitzar el seu idioma— sinó també amb el fet que les persones adultes que ja les parlen puguin utilitzar-les lliurement i plenament. Quan admet que va deixar d'utilitzar durant molts anys aquesta llengua, ens recorda novament que la violència exercida contra les persones parlants de llengües originàries és sistemàtica i històrica.

La història que s'explica a *Tu'un Savi* ens parla d'un record. És un mirall del camí que el director va fer per a aprendre la llengua amb la qual es comunica la seva família, però que a ell se li va negar per qüestions estructurals. Així, d'alguna manera podem sentir que s'honoren els esforços de les persones que hi van passar abans i es renova la possibilitat de continuació de tota una estructura de pensament i vida.

Veure en pantalla una història que en molts aspectes em recorda a la meua, a la de la meua família i comunitat, em sembla una cosa molt poderosa. Em recorda, a més a més, que hi ha característiques compartides entre diferents pobles, en aquest cas entre pobles que formen part de la nació Nuu Savi.

Això ens parla sobre les conseqüències històriques del colonialisme com a estructura que ha penetrat profundament en la vida de les comunitats, on la llengua sens dubte ha jugat un paper importantíssim per als intents, desgraciadament, moltes vegades exitosos, d'emblanquiment, amestissatge, desindigenització; perquè al capdavant les llengües construeixen mons. Considero que l'estructura estatal continua apel·lant discursivament a la importància de les llengües originàries sense fer res concret de veritat. Saben en el fons, que no es podria permetre que les llengües es revitalitzessin, amb tot el que això implica, perquè la seva pròpia existència com a mecanisme de subjecció identitària i política s'ensorraria.

Enmig de tota aquesta incertesa i el neguit que s'hereten amb la pèrdua progressiva de les nostres llengües, com a resultat d'aquest sistema que ens nega i ens ofega, cal recordar que hi ha resistència i futur en l'organització, que és un respir col·lectiu. *Tu'un Savi* és la prova que ens demostra que el camí de la revitalització és possible.

Tote Abuelo (2019) és el segon documental i primer llargmetratge de la cineasta tzotzil María Sojob. La premissa d'aquest treball és la pregunta que es fa la directora sobre com s'entén l'amor en aquesta llengua: un dubte que potser per a moltes persones externes podria ser rellevant només en termes de traducció entre diferents llengües, però en realitat, com es pot veure en el documental, tot té a veure amb la mateixa construcció d'un món i de les relacions que l'habiten.

Aquest és un dels aspectes que em semblen més rellevants perquè al llarg d'aquesta història personal de la María i la seva família, especialment la història lligada al seu avi, podem veure de manera íntima com és que el coneixement de diferents llengües i l'exercici de pràctiques associades a determinades



Fotograma de la pel·lícula **Tote Abuelo** de María Sojob

paraules deriven en preguntes que qüestionen les tradicions, l'herència i la família.

Les preguntes sobre les traduccions, però, no són menors. Quan veiem circular per Internet missatges que ens diuen coses com «en zapoteca no hi ha cap paraula per anomenar aquest element, sinó que es diu d'aquesta altra manera molt més metafòrica», s'està reconeixent que les construccions lingüístiques no són mai exactament iguals entre idiomes diferents i que, cadascun, troba paraules i maneres pròpies de viure-les.

Potser l'única cosa que m'agradaria assenyalar, abans de continuar, sobre aquesta fórmula que s'utilitza perquè la gent de fora conegui més coses sobre altres idiomes, és que d'algun manera també pot alimentar la idea que les llengües indígenes són sempre poètiques, boniques o misterioses que el castellà, empresonant-les, sense voler, en un motlle. I això no em sembla menor perquè si bé és cert, com ja s'ha comentat, que les llengües construeixen els mons que habitem, resulta un estereotip nociu continuar veient als pobles originaris només com a entitats gairebé místiques, màgiques i més innocents i idealitzant també aquest aspecte tan humà que és la creació d'una llen-

gua només perquè la seva construcció no és com la del castellà que parlem.

Això no significa, és clar, que les llengües no tinguin una mica de poesia, escalfor i suavitat en el seu ser i la seva parla. Però aquestes són característiques que podríem aplicar a totes les altres llengües que tampoc són les nostres de naixement; perquè al cap i a la fi totes les llengües tenen els seus significats i significants que no han de ser necessàriament idèntics entre si. I en aquesta possibilitat infinita d'anomenar les coses que existeixen, hi trobem la bellesa del que som i la incertesa del que comuniquem.

La María reflecteix molt bé aquesta idea en el seu documental, on es parla majoritàriament en tzotzil. Ens convida a mirar i sentir de prop aquesta escletxa que es forma quan una persona viu entre dos mons construïts per llengües diferents que no s'acaben de trobar del tot. Ens apropa a aquest desig per reconèixer paraules, els significats i les accions construïdes, anomenades, per la parla. I, així mateix, ens ajuda a veure el pont que es pot construir, o no, entre tots dos mons, aquesta potència que habita en les persones que encarnen la realitat de l'individu bilingüe i migrant en aquest país.

«I en tzotzil com es tradueix l'amor?», es pregunta la María, i amb aquest dubte inicial construeix tot un camí sobre l'herència, les pràctiques tradicionals, la memòria, l'exercici i l'ensenyament de l'idioma... un retrobament amb el seu propi origen que veiem en pantalla de manera honesta. A força de ser una mare afectuosa amb les seves filles i de no poder recordar que la seva pròpia mare fes el mateix amb ella, ni tenir imatges dels seus pares o germans abraçant-se, és que es pregunta si hi ha una paraula per anomenar aquest sentiment i, per tant, per reconèixer pràctiques que hi estiguin associades, dins d'aquesta cultura que és seva i, a la vegada, no ho és. En algun moment, ella mateixa ens diu clarament: «però jo crec que sí que ens estimem i hi ha afecte... és clar, no hi ha paraules».

Així, podem veure com la llengua és vital per a la vida mateixa de les persones que coneixem a través de la pantalla i ens recorden que molta part del que es viu actualment en termes de desplaçament lingüístic i de desplaçament territorial forma part de processos més llargs que han tingut conseqüències en les vides de moltes persones i comunitats. No només és possible filar la història de l'avi i els pares de la María —que també van viure episodis associats a un sistema racista—, amb les històries reals de *Tu un Savi* i les fictícies, però construïdes sobre elements concrets per Ángeles Cruz; sinó també trobar-nos en la narració de la María i les preocupacions que habita tractant-se d'algú que des de petita va deixar enrere la comunitat on va néixer.

Les preguntes que la directora es fa sobre una paraula o, més ben dit, sobre les dinàmiques col·lectives i quotidianes que d'ella es desprenen en ser adulta i mare, en el fons són preguntes sobre ella mateixa, sobre qui és i sobre l'espai al qual pertany i amb el qual s'identifica més enllà de la llengua materna.

Podem considerar que la figura del seu avi fa que s'enfronti amb aquesta realitat. «Crec que visc constantment en un conflicte, en un conflicte intern entre qui soc, d'on soc i com he crescut com a dona», comenta també la María, que pot comunicar-se en tzotzil encara que no per herència familiar. Mitjançant aquesta llengua va reconstruir un pont amb el seu avi que li va permetre conèixer-lo una mica més.

«I en tzotzil com es tradueix l'amor?», li pregunta la cineasta a la seva mare amb qui parla per arribar finalment a una possible traducció cap al castellà. «I en tzotzil com es tradueix l'amor?», recordo finalment i penso que potser no totes les paraules han de tenir una traducció exacta cap a altres llengües per ser i existir en el seu propi espai, amb les seves dinàmiques i crítiques necessàries. «I en tzotzil com es tradueix l'amor?», em quedo reflexionant i arribo a la conclusió que potser l'amor es viu en l'acte de compartir-se, de teixir palma amb l'avi fent servir una tècnica gairebé extinta que et va ensenyar malgrat la seva negativa inicial, d'enraonar amb una mare sobre la seva vivència com a dona en un territori que també és patriarcal, de parlar amb tots dos per intentar entendre'ls, sense que això signifiqui renunciar a les teves idees d'ara ni a la possibilitat de transformar. En aquesta cerca de respostes personals i col·lectives, la María ens respon, potser sense saber-ho, com és l'amor en tzotzil mostrant-nos la seva pròpia vida.

Meli (2020), curtmetratge dirigit per Ayelén Lonconao, és una història commovedora i poderosa que ens trasllada fins a Xile amb el poble maputxe. Construïda des de la certesa de l'origen, tibada per la migració necessària, és una producció basada en una història real que també es connecta, malgrat la distància física, amb vivències que podem escoltar en altres llocs i fins i tot amb la pròpia. Poder escriure sobre ella és sense cap mena

de dubte un gran privilegi atès que encara no és gaire coneguda.

«Això no és ficció, no és fantasia, està passant al nostre territori», va comentar l'Ayelén en una entrevista on li van preguntar sobre com va sorgir la història que narra en uns pocs minuts el renaixement de la Meli com a *machi*. Aquest renaixement li arriba a través dels somnis i les visions amb cants en mapudungun que, com a espectadors no parlants d'aquesta llengua, al principi no podem entendre. Ens recorda que hi ha missatges, codis, que no són aquí perquè nosaltres els entenguem.

Com a resultat d'aquesta primera barrera lingüística i de la construcció narrativa que veiem desplegada, podríem pensar per un segon que la Meli està malalta, que es tracta d'un encanteri o d'alguna cosa negativa. Perquè sovint tot allò que té a veure amb les cerimònies, els rituals i els esperits dels pobles, aquells que també es construeixen i repliquen a través de les llengües, han estat incompresos durant molt de temps i percebuts de manera negativa, «demoníaca», i utilitzats com a justificants per buscar l'extermini de tot el que conforma la vida comunitària.

La Meli inicialment es resisteix a la crida que li demana que es transformi en *machi* i torni a la seva comunitat. Al capdavant, a la ciutat, com a persona migrada, fa temps que s'esforça per construir la seva vida i per estudiar. Una cosa molt important és que la seva negativa la veiem i sentim pronunciada en aquesta llengua que, abans d'aquest moment, no sabíem si ella realment coneixia, perquè la comunicació familiar era en castellà. Escoltar-la, llavors, ens confirma per un moment que malgrat haver marxat del seu territori ancestral quan era una nena —com la María Sojob i moltes altres persones de molts altres pobles— ha aconseguit aprendre la seva llengua originària. Això ens fa te-



Cartel de la pel·lícula **Meli** de Ayelén Lonconao

nir esperances en la possibilitat d'aprendre llengües indígenes en contextos de migració.

Però, en un gir inesperat i demolidor, després sentim una conversa amb el seu pare: «Què li vas dir?», li pregunta el pare. «Li vaig dir que sí», respon ella. «En mapudungun?». «No pare, jo no parlo mapudungun», contesta la Meli.

Què passa quan una persona originària, parlant o no parlant, migra a les ciutats? Quines incerteses i tristeses podem encarnar en sortir dels pobles que estimem? Què passa amb els vincles afectius, lingüístics i comunitaris que s'entreteixeixen íntimament i que han construït la nostra vida i la manera que tenim d'entendre-la? Com recuperar, reconstruir el que som i el que ens ha estat arrabassat, d'aquí a la Patagònia? Com enfrontem col·lectivament aquestes realitats que se'ns claven?

Meli és, sens cap mena de dubte, una història que reflecteix totes aquestes preguntes i

ens convida a pensar, sobretot als que hem marxat i als que no dominem del tot les nostres llengües d'origen, en el retorn a aquest melic, a aquesta arrel, per molt difícil que ens pugui semblar. Enmig d'una narrativa històrica que sistemàticament ha intentat esborrar les llengües i els mons que som, enmig de tot el desassossec i dubtes que genera aquesta situació, ens recorda que no hi ha res que es pugui comparar a refer els passos per tornar als braços de la comunitat que ens ha vist créixer.

Habilitar el cinema per compartir històries en altres llengües o que parlin d'altres llengües, és convertir-lo en una possibilitat d'intercanvi, de trobada i resistència per als pobles que, des del nostre propi punt de vista, volem trobar respostes també a través d'aquest mitjà. Reclamar aquest territori audiovisual per compartir narracions més enllà de la documentació lingüística amb finalitats acadèmiques i de recerca és manifestar la capacitat creativa, política i transformadora que tantes vegades se'ns ha volgut negar. Malgrat les dificultats estructurals amb què encara ens trobem en aquest àmbit, persones de diferents pobles aprofiten aquestes eines per a convertir-se en productores, directores i guionistes de les seves pròpies històries.

I com deia molt al principi d'aquest article, estic convençuda que la forma en què cada cineasta pertanyent a un poble originari tria narrar l'aspecte lingüístic al cinema ens diu molt sobre l'estat d'aquesta llengua i la relació que hi té: des dels qui trien explicar tota la història en les seves llengües, fins als qui amb prou feines ens en comparteixen petits fragments.

Però, a més a més, estic segura que les lectures postvisualització que es deriven d'aquestes produccions també ens parlen d'això. Penso que el fet que la nostra memò-

ria guardi amb especial afecte determinats treballs audiovisuals per sobre d'uns altres no només té a veure amb la «qualitat» en termes artístics o cinematogràfics, sinó també amb l'impacte que les narratives desplega- des tenen en la nostra vida. Haver escollit parlar de les produccions anteriors no és llavors una casualitat.

Entre totes les distàncies territorials i les diferències culturals de cadascun dels pobles que he conegut a través del cinema, puc seguir-ne un fil, traçar un camí, que uneix les diferents narracions que més m'han impactat: l'aspecte lingüístic creuat per la migració, els dubtes, el desplaçament i l'esperança del reaprenentatge i revitalització. Aquestes qüestions sempre em queden gravades.

Trobar en les històries cinematogràfiques fragments de la nostra història i de les comunitats de les quals formem part és recordar-nos que no estem soles, perquè els processos històrics ens apropen de moltes maneres, i la pèrdua lingüística es repeteix entre molts pobles. Fer servir el cinema per parlar més obertament sobre les llengües indígenes per sobre dels estereotips i la folklorització es converteix també en un acte contra l'oblit que han volgut imposar-nos.

Atès que soc una de les moltes hereves de l'oblit forçat en què s'han abocat les llengües originàries, de la imposició sistemàtica, veig en les històries que he escollit una espurna que em parla sobre la possibilitat d'allò comú i em pregunto com podrem curar les ferides que el racisme i la violència ens han deixat per reconstruir el que ens mou abans que sigui, ara sí, massa tard. «Hauríem de celebrar una gran assemblea dedicada al dolor», va dir el meu cosí l'altre dia. Potser començarà tot de sobte un dia durant una projecció col·lectiva d'aquests i altres relats on ens mirem i ens preguntem cap a on volem continuar caminant.

(RE)LEARNING THE LANGUAGES THAT MAKE US WHO WE ARE. FILMS AND NATIVE LANGUAGES

Aída Naxhielly¹

Colectivo Juvenil Intercultural Nuestras Voces- Ciudad de México

I believe films can communicate ideas, thoughts or worldviews. I believe in cinema as a tool that can be used to consolidate enforced narratives or, even better, to contest them, to challenge them, to recreate them. How often can we see ourselves in the stories we watch on films? And how often can we hear other languages, the non-hegemonic ones, the native languages of different territories?

I am sure that audiovisual productions are not only an open window allowing us to discover other worlds or dreaming of new ones, but also a way of reminding ourselves of the worlds we are already living in, a way of facing reality and telling ourselves: this is who we are, and now what do we do with it?

Ángeles Cruz, from Villa de Guadalupe Victoria (Mexico), chooses to narrate herself and the situation of her community with great dignity. There is a particular feature of her films that has always caught my attention because I feel it is similar to my own experience and to the experience of the people with whom I recognise myself. The native language of the region is present on specific and rare occasions. It is like the glimpse of a shadow which is not totally present. I have never thought this was unwarranted in her film.

Having grown up as part of a community that has migrated and spread throughout different territories, I am a witness of how the problems concerning the preservation of languages are highly present. The pro-

gressive loss of indigenous languages —languages spoken by our grandparents— is a reality that we are about to face. These are languages that given the social and historical processes experienced by the territories and their inhabitants —like many others— stopped being actively transmitted among next generations. This leaves us today with a complex and rather discouraging scenario.

In this context, the encounter with the Mixtec language, more precisely, Da'an davi, has been reduced. Da'an davi's case is different from others, as this language is not used in everyday community life and it is not heard nor spoken in public spaces of the community, announcements or gatherings. It is not the rule but the exception to hear people, mostly elderly people, using this language. And yet, or maybe because of this, it is something that remains in your memory.

That is why, when I see the stories that Ángeles Cruz narrates in her films, I find myself in something that most people do not even see. I find myself in those brief lines that suddenly pop up during a conversation. These are like little sparks that glow and become visible through a character. This cuts against the idea, so deeply rooted and accepted among certain people— although it is hard to admit so—, that *clearly* by now in communities everyone should communicate on a daily basis in Spanish. And those sparks remind us that these other languages are present here and now. They are a reminder that despite all the history and the continuous external ef-

1.- aidanaxhielly@gmail.com

forts to erase them, many native languages are still there.

I am convinced that films made by people that belong to indigenous communities have a lot to teach us about the situation of their peoples' native languages. Furthermore, these films show the relationship that each one has with their inherited or structurally denied. And this is a topic worth exploring.

The stories told through films call on us to reflect on native languages in ways that can be as diverse as languages themselves. If the whole film-making system plays in our favour, sometimes we might come across productions made from the viewpoints and experiences of people who are part of indigenous groups and speak their languages. However, we must admit that many short and full-length films that use a native language as part of their story, either as a vital element or as a support resource, are not made by members of those communities. Taking this into account, we can make assumptions about who might have access to training in production, scriptwriting, editing, sound and many other jobs behind each audiovisual production.

Besides, there are plenty of options within the different ways in which stories can be told. Sometimes productions use the format of a documentary to directly portray the experience of a territory, its inhabitants, its language and other aspects that shape it. But in other cases —the least frequent, in my opinion— what you see are constructed fictions that use the community context as a framework.

If we were to list all the films produced every year and focus on where the directors are from, we would most definitely see that there are less directors from indigenous communities. Furthermore, if we were to put into

perspective the number of productions that are entirely in an indigenous language, the percentage would be disarmingly lower. This is also a reminder of what we are currently facing; and not only those of us driven by the urgent need to contribute to the revitalization of a language, but also those of us who believe that films are a powerful tool, a right to be occupied.

Even though there are many initiatives and individuals that have taken the use of different languages in films seriously, the truth is that unequal power structures still exist. This makes it impossible to create your own stories, but also to share them as distribution is often ignored or taken for granted. This is the right for it to be shared in as many places as possible, starting, of course, from the territories where you have worked or the territories you talk about.

At the same time, and in addition to all the above-mentioned, there are the debates that a projection triggers regarding the different approaches to the subject of indigenous languages and indigenous peoples. The criticism of the different points of view, narratives or historical stereotypes recreation is essential. A lot of the tensions that can emerge, and which sometimes leave us with radically opposed opinions, seem to me to be born out of the honest and urgent desire that some of us must contribute to the strengthening of such languages. Languages that today are on the verge of the memorial abyss and threatened by non-benevolent intentions.

Tulun Savi (2020), a documentary film directed by Uriel López España or Nute Kuijin, tells a story about the language that reverberates in my life. However, before we continue talking about what it says about language, displacement and the possibility of relearning, it is necessary to note that this paper does



Frame of the film **Tu'un Savi** by Uriel López

not ignore the fact that its director has been anonymously accused of rape². In this paper we are only focusing on some elements of his work that are valuable regarding the Tu'un Savi language and its different forms. I am referring to community aspects that go beyond López as an individual creator. Under no circumstances this implies him not taking responsibility for the accusation against him.

The documentary retrieves part of the memory of collective organization around mother tongues, which is essential to the processes of revitalization and resistance. For those who did not know it previously and for those of us who already knew something of its history, it is enriching to see and hear people talking in Ve'e Tu'un Savi, the Academy of the Mixtec Language. This organization has worked non-stop since the 1990s bringing together speakers from different communities who discuss and build paths to prevent the loss of the different languages.

My grandfather also attended several of these congresses before he passed away. Thanks to his notes we can now have an idea of what he talked about, shared, and learned there. Through his notes I have found out how important it was to him to be able to meet people who were interested in the preservation of their first language. Because languages, after all, exist collectively. And this documentary reminds this to us. It makes us feel that it is possible —and necessary— to reunite with something that was taken away from many of us in different ways.

"I am not a teacher, I don't have a degree, but I am concerned about what is happening because I was one of those who erased Mixtec [...] Because I stopped speaking Mixtec for 35 years", says Lidia in the documentary. Her words confront us with a reality: preserving a native language goes beyond teaching it to children —who for a long time were physically and mentally punished

2.- In March 2021, Las Landetas, a group of women that work in the Mexican film industry, published a virtual space with complaints against different people, which you can find here <https://tendederoccc2021.weebly.com/tendedero-ccc-45-antildeos.html>. There you can find the complaint against Nute Kuijin.

for using their language—. It is also necessary that the adults who already speak that language have the opportunity to use it freely and fully. By admitting that she stopped using that language for years, she reminds us once again that the violence against native languages speakers is both a systematic and historical issue.

In *Tu'un Savi* we find a remembrance story where the director himself mirrors the path that he took to learn his family language, which was denied to him for structural reasons. Therefore, in a way, it feels like the past efforts are being honoured, and the possibility of the continuation of a whole structure of thought and life is renewed.

It is very powerful to watch a film that reminds me in many ways of my own story, the story of my family and community. It also reminds me that different peoples shared some traits, in this case belonging to the Nuu Savi nation. This shows us the historical consequences of colonialism as a structure that has deeply impregnated the life of the communities, where language has undoubtedly played a very important role in the attempts—unfortunately, often successful—of whitening, miscegenation, deindigenization: because, after all, languages build worlds. I think that the state structure has a reason to keep discursively appealing to the importance of native languages, but actually doing nothing. And knowing ultimately that revitalization languages, along with everything it implies, cannot be allowed because its very existence as a mechanism of identity and political subjection would collapse.

Among all the uncertainty and uneasiness that comes with the progressive loss of our languages because of this system that denies and suffocates us, there is a collective relief at the thought of resilience and future in the organization. *Tu'un Savi* proves that the path towards revitalization is possible.

Tote Abuelo (2019) is the second documentary and first full-length film by Tzotzil filmmaker María Sojob. The premise of this work is the director's own question about how love is understood in that language. This is a question that perhaps for many external people could only be relevant in terms of translation between different languages, but, as we can see in the documentary, it is all about building a world and its relationships.

This is one of the most relevant points to me because throughout María and her family's personal story—especially his grandfather's—, we can see in an intimate way how the knowledge of different languages and the practices associated with certain words lead to questions about traditions, heritage and family.

And questions about translations are not minor. When we see messages on the internet that say something like “in Zapotec there is not a way to name this element, instead, they refer to it in this other much more metaphorical way”, we are acknowledging that linguistic constructions are never exactly the same in different languages and that each language has its own words and ways of experiencing them.

Perhaps, before continuing, the only thing I would like to point out about this formula used to make outsiders learn more about other languages is that somehow it can also encourage the idea that indigenous languages are always more poetic, beautiful or mysterious than Spanish. And this might lock them—without meaning it—in a mould. And this does not seem minor to me because, although it is true and it has already been said that languages build the worlds we inhabit, it is a harmful stereotype to keep perceiving native peoples as almost mystical, magical, and more innocent, by romanticizing this very human aspect which is the creation of a lan-



Frame of the film **Tote_Abuelo** by María Sojob

guage. And only because it is different from the Spanish we speak.

Of course, this does not mean that languages do not have some poetry, candour and softness in their being and speech. But these are features that we could apply to all the other languages that are not our mother tongue. Because after all, each language conceives meanings and signifiers that do not have to be identical to each other. And in that endless possibility of naming the things that exist, lies the beauty of who we are and the uncertainty of what we communicate.

María portrays this very well in her documentary, which is mostly in Tzotzil. With it she invites us to take a closer look at the gap that opens when one lives in two worlds built by different languages that do not quite meet: that urge to recognize words, meanings and actions built, and named by speech. And also, to see the bridge that can be built—or not—between the two languages, that power that dwells within those who embody the reality of being bilingual and migrant in this country.

“How do you say *love* in Tzotzil?”, asks María. And with that initial question she look

at heritage, traditional practices, memory, exercise, and language learning... She meets with her own origin, truthfully represented onscreen. She is a loving mother with her daughters. She does not remember having a loving mother and does not have any memories of her parents or siblings hugging. This is what makes her wonder if there is a word to name that feeling, and therefore to recognize practices associated with it, within that culture that is both her own and not her own at same time. At some point, she tells us clearly: “but I think we do love each other and there is affection... of course, there are no words.”

So, we can see how language is essential to the lives of the people we meet in these films, and we are reminded that most of what is currently being experienced in terms of linguistic displacement or territorial displacement is part of long-term processes that have affected the lives of many people and communities. It is possible to connect the story of María’s grandfather and parents, who also lived episodes of systemic racism, with the real stories of *Tu’un Savi* and the ones that are made up by Ángeles Cruz. And it is also possible to see ourselves in María’s

voice and her concerns about having left as a child the community where she was born.

Then, the questions that the director has about a word, but even more about her collective and daily dynamics as an adult and a mother, are basically questions about herself. What is she? What is she not? What space does she belong to? What space does she identify with? What is she beyond the mother tongue? We can think of her grandfather as the figure who made her confront this reality. “I think I live permanently in a conflict, in an internal conflict over who I am, where I am from and how I have grown as a woman”, says María, who can communicate in Tzotzil, although not by family heritage. Even so, thanks to that language, she was able to rebuild a bond with her grandfather, which allowed her to get to know him a little better.

“And then how do you say *love* in Tzotzil?”, the filmmaker asks her mother, with whom she talks to finally come up with a possible translation for the term into Spanish. “And then how do you say *love* in Tzotzil?”. Perhaps not all words should have an exact translation into other languages so they can be and exist in their own space, with their own dynamics and necessary criticism. “And then how do you say *love* in Tzotzil?”, I continue to wonder. And I decide that perhaps you experience it in the act of sharing it, of weaving palm branches with your grandfather using an almost extinct technique that he taught you despite his initial refusal, of talking with your mother about her experience as a woman in a territory that is also patriarchal, of engaging in conversations with both of them to try to understand them without giving up your current thoughts or the possibility of transforming them. In this pursuit of personal and collective answers, María tells us, perhaps without being aware of it, how she says *love* in Tzotzil.

Meli (2020), a short film directed by Ayelén Lonconao, is a moving and powerful story that takes us to Chile with the Mapuche people. This is a production built from the certainty of origin that is strained by the necessary migration and based on a true story that also connects, despite the physical distance, with other experiences and even with our own. It is surely a great privilege to write about it given that it is not —for the moment— so well known.

“This is not fiction nor fantasy; it is something that is happening in our territory”. This is what Ayelén stated in an interview when she was asked about the origin of the story that she tells in only a few minutes about the rebirth of Meli as a *machi*, a traditional healer and religious leader in the Mapuche culture. This rebirth is announced to her in dreams and visions in which she hears chants in Mapudungun. As non-speaking audience, at first, we cannot understand it. This intends to remind us that there are messages and codes that are not for us to understand.

As a result of that first linguistic barrier and the narrative construction unfolding, one might think for a second that Meli is sick, that it is a spell or something negative. Because the ceremonial, ritual and spiritual elements, those that are also built and replicated through languages, have been misunderstood for a long time. They have been perceived as negative, “devilish” and used as justification for seeking the extermination of everything that makes up community life.

The announcement of her role as *machi*, which comes along with a call to return to her community, is initially resisted. After all, she has been building a life for a long time there in the city as a migrant and has tried to study. It is very important that we see her refusing this in a language that until that moment we

had no idea she could speak, since the language she uses with her family is Spanish. When we hear her we know that despite having abandoned her ancestral territory as a child —like María Sojob and many other people from many other communities—, she has managed to learn its native language. This gives us hope about the possibility of learning indigenous languages in contexts of migration—again like María Sojob herself and those many other people from many other communities.

But later, in an unexpected and shattering twist, we hear a dialogue with her father. “What did you tell him?” he asks her. “I told him yes”, she replies. “In Mapudungun?”. “No father, I don’t speak Mapudungun”, says Meli.

What happens when a native person, who speaks or not her native language, migrates to a city? What are the uncertainties and regrets we experience when we leave the people we love? What happens to the affective, linguistic and community bonds that have built in our life and that shape our understanding of it? How do we reconstruct and get back what we are and what has been taken away from us, from here to Patagonia? How do we collectively face these realities that pass through us?

Meli is, undoubtedly, a story that echoes all these questions and invites us to think—especially those of us who have left our communities and who cannot fluently speak our native languages—, about returning to our roots no matter how difficult we may think it is. In the middle of a historical narrative that has systematically tried to erase our languages and our worlds, through all the uneasiness and doubts that this causes, it reminds us that there is nothing like retracing our steps back to the arms of the community that saw us grow up.



Poster of the movie **Meli** by Ayelén Lonconao

Using the cinema to share stories in and about other languages is to turn it into a possibility of exchange, encounter, and resilience for those of us who want to find answers through this medium from our own point of view. To claim this audiovisual territory so we can share narratives that go beyond linguistic documentation for academic and research purposes is to manifest the creative, political, and transformative capacity that has been denied to us on many occasions. Despite the structural difficulties that are still faced in this field, people from different communities are using these tools to become producers, directors, and scriptwriters of their own stories.

And as I said at the very beginning of this text, I am convinced that the way in which each filmmaker belonging to a native community chooses to narrate the linguistic aspect in films says a lot about the state of that language and the relationship they have with it: from those who choose to tell the whole

story in their languages to those who barely share small bits of it.

But also, I am sure that the post-visualization readings that emerge from these productions speak about that as well. The fact that our memory treasures certain audiovisual works over others, I think is not only related to the “quality” in cinematographic terms, but also to the impact that the unfolded narratives have on our lives. Choosing to talk about the previous productions, then, is not something to do without a reason.

Among all the territorial distances and cultural differences between the peoples I have met through films, I can definitely trace a thread, a path, that brings together the narrations that have struck me most. This is the linguistic aspect along with migration, doubts, displacement and the hope of re-learning and revitalization always sticks with me.

Finding fragments of ourselves and of the communities we belong to in films reminds us that we are not alone. Historical processes bring us together in many ways, and linguistic loss affects many peoples. Using films to speak louder about indigenous languages beyond stereotypes and folklorization also becomes an act against the oblivion that has been imposed on us.

As one of the many affected by the forced oblivion of native languages, of systematic imposition, I find in the chosen stories a sparkle that speaks to me about the possibility of sharing our communities. And I wonder how can we heal the wounds that racism and violence have left on us to rebuild what moves us before it is too late. “We should have a great assembly of pain”, my cousin said the other day. Maybe one day such an assembly will start with people watching these films and other similar stories that help us look at each other and ask ourselves where we do want to go.

WEAVING THE VOICES OF SPEAKERS OF ENDANGERED LANGUAGES INTO AN ETHNOGRAPHIC DOCUMENTARY FILM: “THE FUTURE OF MIYAAKUFUTSU (MIYAKOAN LANGUAGE): VANISHING VOICES, EMERGING VOICES”

Sachiyo Fujita-Round¹

Yokohama City University

民族誌のドキュメンタリー映画として、消滅危機言語話者たちの想いを織りあげる：『みゃーくふつ（宮古語）の未来：消えゆく声、生まれる声』

藤田ラウンド幸世（横浜国立大学）

概要： 本論文では、沖縄県宮古島市の「今」を撮影することで「過去」を振り返り、「未来」に想いを託すために制作したドキュメンタリー映画について報告する。文字媒体ではなく映像制作に至った経緯を、研究者が振り返り、記述したオートエスノグラフィーである。2012年から9年間の連続した科研費助成が、研究期間とビデオ・アーティストとの協働を担保し、映像記録の制作を可能にした。明治期の日本政府による標準語政策により、琉球の島々のことばは日本語に置き換えられ、戦後のアメリカ統治から日本への返還を望む中で、沖縄では親や教員の「子どもたちの輝かしい将来」のための日本語熱が強まった。複雑な要因が絡まり合い、島々の話しことばは現在、「消滅危機言語」になった。島々のことばを今後はどのようにしたいのか。映画の中で語られた宮古島の一人一人の想いについて、映画を通して考え続け、言語継承に関わるアクションを広めることが今後の課題である。

1. INTRODUCTION

It was not initially my intention to make a whole documentary film. It all began the first time I met Chiyo-san.

On the day I was introduced to fluent Miyakoan speaker, Ms. Chiyo Yonaha, 88, in 2014, she suddenly started to sing me a song in Miyakoan. It was a song which she had learned by heart from her father in childhood. Later I realized that what she was doing was an act of courtesy towards a visitor who has come from far away. When I heard her singing, I felt an urge to film her singing and speaking in Miyakoan, to record her voice, facial expression, and body movement, instead of just relying on the form of a researcher's observation and interpretation fieldnotes.

Since then, whenever I have visited the island, I have gone to see her and listen to her giving the history of the local community, Hisamatsu, and narratives of her personal life. I was convinced that she was a living part of the history of Miyakojima city (six islands under one local government, henceforth, Miyako), in the Okinawa prefecture of Japan. It became our ritual to sing the song together at the end of each interview, and that was how I learned the song in Miyakoan. In 2015, when our rapport had become more firm, I asked her to allow my research colleague, a video artist, to join us for the interviews at her house, to record our interview scenes as 'visible' ethnography.

Since embarking on a longitudinal fieldwork study of Miyako in 2012, it had taken three years for me to construct a relationship with

1.- fujitaround@gmail.com

the people in the community to make it possible to bring a cameraman in. Because the Miyakoan fluent speakers in the community were mostly above 80 years old, it was often the case they were extremely modest and reserved towards outsiders, and they often turned down requests to speak to a stranger like me. However, at the time I did not realize that some of these elderly Miyakoan speakers were not psychologically confident speaking in Japanese and must have been intimidated by having to speak to a university researcher in Japanese. Chiyo-san (san is a Japanese honorary term of address) was very special. She talked to me straight and enjoyed our conversations. She was highly respected in the community and had served as a priestess on behalf of the community for a number of years. So, people in the community started to trust me when they found out that I had become acquainted with Chiyo-san. It was she who opened the door. That was when the concept of this 48-minute film, “The Future of Myaakufutsu (Miyakoan language): Vanishing Voices, Emerging Voices” (Fujita-Round & Hattori, 2019) started to take shape.

2. LONGITUDINAL SOCIOLINGUISTIC PROJECTS AND METHODOLOGY

My research in Miyako is still ongoing. However, for the first nine years of my Miyako fieldwork (2012-2021), the three sequential projects were supported by *Kakenhi*, the Grant-in-Aid for Scientific Research (JSPS KAKENHI Grant Number 24520586, 15K02659, 18K00695). These continuous grants enabled me to conduct fieldwork in Miyako extensively, giving rise to the dual benefits of ‘time’ and ‘collaboration’.

2.1 Duration and collaboration

First, the length of nine years allowed the nurturing of my relationships in these communi-

ties, and the maturing of my understanding of these communities. Even more, long-time commitment to certain communities extended my views of their daily life practices for example, the local ritual worship which binds the people and transmits the traditional common values of everyday life.

As Blommaert and Jie (2010: 1) articulate that fieldwork yields ethnographic data, “such data are fundamentally different from data collected through most other approaches”. For my fieldwork, my rapport with the community and their trust in the researcher really were important and they could only have been nurtured by being granted sufficient time. It was not possible to plan the building of mutual rapport and trust at the beginning of the fieldwork and decide how long I would need in the community; thus, the duration of nine years was an essential condition in my fieldwork.

The second benefit is my collaboration with video artist, Mr. Katsuyuki Hattori. In the first project, with the grant, I organized video workshops for me and my research assistants to learn how to use ‘video’ as a research method. I had become acquainted with Mr. Hattori and his colleague at my previous research site, Shinjuku, where they ran video workshops for ethnic minority children. So, I requested them to run similar workshops for us. Participating in their workshops, I learned the process of filming and editing and how to represent the ‘subject’ in the media; the issue of ‘who to film by whom’ overlapped with the research ethic and methodology. Since then, Mr. Hattori has become my research collaborator and IT instructor.

2.2 Ethnographic documentary as a new approach

Often linguists researching endangered languages see their task as developing “a full

description (phonology, morphology, syntax, semantics, and pragmatics) of named language varieties and then to propose a theory accounting for universal and dissimilar features of these varieties” (Spolsky, 2011: 141). The importance of documenting the linguistic data of an endangered language and archiving is beyond question; however, linguistic documentation should be followed or accompanied by an understanding of how to use the language system in real life.

My sociolinguistic research goal was not to document the linguistic system and structures but rather to construct a pedagogy of educational practices to revitalize the endangered language and maintain bilingualism in the communities. My research findings were not likely to lead to creating a dictionary and grammar book of the endangered languages but were more concerned with language awareness and language attitudes within the community and in the neighboring islands, to maintain the languages for future use.

When I embarked on my fieldwork in Miyako, there was no previous research literature on Miyakoan language in the field of sociolinguistics. Thus, I needed to get to understand both the language and its speakers in Miyako myself. For this purpose, I decide to take on ‘action research’- i.e. active involvement in the research to gather my own data. During the fieldwork, I also made my research open and visible to the people of the communities, to stimulate their interest in their own language use.

As a result, during three projects over nine years of fieldwork, I was able to build an archive of the research outcomes in the form of:

- 1) video clips on a YouTube page (<https://www.youtube.com/channel/UCtsbu9qQ7GUiB558D4z4Brg>) linked to

our website, ‘Live Multilingually (<https://www.multilingually.jp/>)’, and

- 2) Miyakoan folklore stories and proverbs on the website, ‘Miyako Island Folklore Journey (<https://www.miyako.ryukyu/>)’.

The idea of presenting the research outcomes in video form on the website, instead of writing papers, was not planned at the beginning of the first project, but while conducting the action research I naturally sought and developed a new approach to convey my ethnographic data visibly and attractively, not only documenting an ‘endangered’ language but helping to revitalize it for the future generations by creating a language resource. Making my ethnographic knowledge of Miyako into a film was a natural conclusion.

3. ‘VANISHING VOICES’ IN MIYAKO

Language endangerment is not easily recognized if you are on the majority side. In the case of Japan, the majority are Japanese speakers. When I first read the Japanese translation of Nettle & Romain’s “Vanishing Voices” (2000 in the original English) in 2001, I could not foresee how it might be applicable to where I lived. I knew the indigenous language speakers of Ainu and the Ryukyuan languages were in the situation of decreasing, yet I did not recognize that those languages were relevant to the languages in “Vanishing Voices”. The subtitle of our film, ‘vanishing voices’, therefore, is intentionally resonant with Nettle and Romain’s book. This book was widely read around the world and broadened my eyes to societal community bilingualism in my own country.

In UNESCO’s Language Vitality and Endangerment Report in 2003 and Atlas of the World’s Languages in Danger of Disappearing in 2009, there were eight endangered languages listed for Japan: Ainu, Hachi-

jo, Amami, Kunigami, Okinawa, Miyako, Yaeyama and Yonaguni. Among these eight languages, six languages are Ryukyuan languages. Usually, they are divided into two groups: Northern Ryukyu (Amami, Kunigami, Okinawa) and Southern Ryukyu (Miyako, Yaeyama, Yonaguni) (cf. Maher, 2022), shown later in Figure 1. In the present paper, Miyakoan language in Southern Ryukyu will be focused on, which is marked as ‘definitely endangered’ in UNESCO’s reports.

3.1 Invisible history of Okinawa

During the colonization period of the 19th and 20th centuries, governments imposed national language standards on ‘dialect’ and “assimilated immigrants and indigenous peoples to the standardized ‘proper’ language of the colonizer” (The New London Group, 2000: 14). This was a mechanism to unify the state at the expense of endangering diverse dialects/languages.

Among such colonizing states, Japan is not an exception. Dating back to 1868 and the Meiji Restoration, when the modernization of Japan began, the Meiji central government set standardized Japanese language as the national language and pressed it into service in the colonies of Taiwan and Korea and among the indigenous Ainu and Ryukyu peoples inside Japan (Heinrich, 2015; Ootomo, 2019).

The establishment of ‘the Okinawa prefecture of Japan’ may well be the starting point of this assimilation to the Japanese state. In 1872, the Ryukyu Kingdom was categorized as the Ryukyu han (feudal clan) of Japan; then in 1879 the Japanese government reorganized the Japanese geographical and administrative divisions, and ‘Ryukyu han’ was renamed ‘Okinawa ken’ (prefecture). Kerr (2000: 381) pointed out that abolishing the ‘han’ and renaming Okinawa as a ken was

part of a clear intention of the central government in Tokyo to make an end of the monarchy of Ryukyu and assimilate Okinawa as part of the Japanese state. This point was reflected in the historical name of this event, Okinawa Shobun (disposition of Ryukyu). So, Okinawa prefecture was established as the southernmost property of Japan.

Further back in history, the names Okinawa and Ryukyu were used interchangeably. However, the name ‘Okinawa’ originally only referred to Okinawa Island, the largest island in the Ryukyu Islands, and its surrounding islands. This indicates that the far southern islands such as Miyako and Yaeyama Islands were not strictly included within the original ‘Okinawa’. Hara (2007: 102) asserted that “even today, when people of the Miyako and Yaeyama Islands refer to ‘Okinawa’, they often mean Okinawa Island and do not include the Miyako and Yaeyama Islands”. This geographical distinction between the northern and southern Ryukyus is reflected in the identity of the people.

In the Southern Ryukyus, geographically there are two groups of islands: Miyako district (8 islands) and Yaeyama district (12 islands) as in Figure 1.

Within Miyako district, there are two local governments: Miyakojima (Miyako Island) city and Tarama village. Miyakojima city consists of six islands: Ikema Island, Ogami Island, Miyako Island, Kurima Island, Shimoji Island, and Irabu Island, unified since 2005 to make possible a larger local government (Tarama village, made up of two islands, opted out of this plan). The total area of the city is 204 km² and the population was 54,769 in April 2022 (Japan Geographic Data Center, 2022). Among the six islands, Miyako Island is the largest in size (158km²) and population (47,676) according to Okinawa Prefecture (2021).

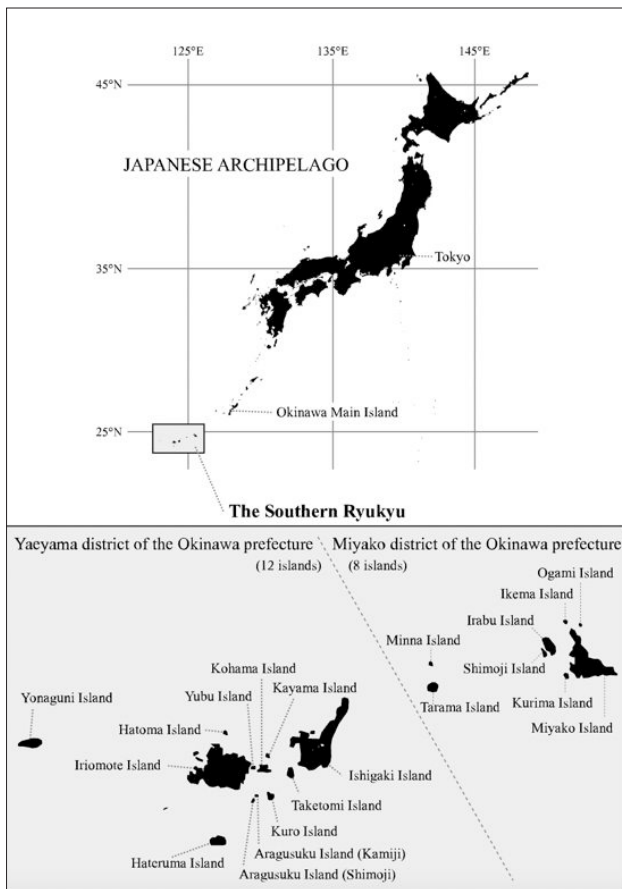


Figure 1. Map of Southern Ryukyu Islands

Source: This map was prepared for this article based on Okinawa Prefecture (2019)

In Okinawa prefecture today, the Japanese language plays the role of lingua franca at the prefectural and national levels. At the community level, the vernacular/local spoken language may, or may not, be spoken, depending on each community and island.

3.2 Reasons for the endangerment of indigenous languages in Japan

The modernization of Japan is connected to colonization inside and outside of Japan: the indigenous peoples of the Ainu and the Ryukyus, and neighboring Asian countries. The Japanese language was used as a vehicle during the colonization process. Language standardization in Japan was practiced and enforced through compulsory education in

the school domain (Fujita-Round & Maher, 2008; Heinrich, 2015; Kondo, 2006) when the new 'Okinawa' prefecture of Japan was set up in 1879. This was the first expansion of standardized Japanese, Hyojungo (標準語) and the beginning of the present language endangerment.

The second expansion of the Hyojungo in Okinawa prefecture was recognized during the U.S. Occupation Period (1945-1972). The advance was due neither to the assimilation policies of the postwar U.S. administration nor to the Japanese government. Rather, a powerful consensus emerged within Okinawa prefecture based on two assumptions of the Okinawan people: 1) Okinawa prefecture would be returned to Japan, and 2) children would not achieve educationally if they were not proficient in Japanese when Okinawa was returned to Japan (Fujita-Round, 2022: 51-52). By the 1950s and 1960s, vernacular languages in Okinawa were no longer being transmitted in the home (Ishihara et al, 2019: 27).

There was also a negative, school-based campaign, the Hyojungo Reiko (Encourage the Use of the Standardized Japanese Language) movement (Smits, 1999: 153). It was led by the Okinawa Teacher's Association and its pre-war mentality of denying any value in the local languages (Ishihara, 2010). Again, the parents' and teachers' assumptions motivated them to pass on the more beneficial language rather than their vernacular language for the sake of their children's "shining future".

4. WEAVING MIYAKOAN LANGUAGE PRACTICES TO MAKE A TAPESTRY

As linguists document linguistic systems, I felt the need to document each Miyakoan speaker during the interviews and visits.

So, my image of making our documentary was one of weaving the language speakers and their domains into a larger tapestry.

The 48-minute documentary consists of two main content modules preceded by a Prologue and followed by an Epilogue:

- Prologue - the song “Another *Urizon* Island” sung in Japanese
- Part One - The Current Situation of Miyakoan
- Part Two - Practicing Miyakoan for the Future
- Epilogue – the song “Another *Urizon* Island” sung in Miyakoan

* *Urizon* = beautiful season

Since I am a teacher, I deliberately constructed the documentary so that it could be broken down into two modules each 15-20 minutes in length and thereby adapted to suit the needs of classes in junior and senior high schools and lectures in universities.

However, the two content modules do not contain a story to make the whole film consistent. Therefore, my intention as a producer/assistant director is explained by bookending the film with two different performances of the Miyakoan song “Another *Urizon* Island”: the Prologue version is sung in Japanese by Hiroshi-san (Mr. Hiroshi Nohina), composer of the song, and the Epilogue version in Miyakoan by Isamu-san (Mr. Isamu Shimoji). Hiroshi-san is from the central part of Miyako, Hirara, whereas Isamu-san is from Hisamatsu. Both singers’ first language is Japanese. However, Isamu-san used to spend a lot of time with his grandparents and listened to them speaking in Miyakoan. He acquired Miyakoan by learning from available language resources. Now he is a fluent speaker and singer who writes his original songs in Miyakoan. Out of respect for Hiroshi-san, the composer of the

song, Isamu-san translated “Another *Urizon* Island” into Miyakoan.

This is the message I wished to present as one of the potential ways of revitalizing Miyakoan language. Miyakoan can be used to make songs and then learned by the audience. In the Epilogue, Isamu-san is singing at a local event during the Miyakoan New Year’s celebration. The event concludes with a singing contest by local people and at the end Isamu-san sings “Another *Urizon* Island” in Hisamatsu Miyakoan. This is symbolic as the song is sung in the local language. In the community, Isamu-san is respected, and some of the young generation admire him for being ‘cool’ and are proud of him for being a professional singer from Hisamatsu, Miyako.

4.1 Three main locations, variations of Miyakoan language

Mentioned in 3.1, Miyakojima city consists of six islands. In our documentary, there are three main locations: Ikema Island, the Shimajiri community and the Hisamatsu community, as below.

In these three communities, the language variations of Miyakoan language, particularly pronunciation, are noticeable. Miyakoan language is said to have 30-40 variations, and so there is not one standardized language. Whether to name variations or dialects of Miyakoan is an ongoing debate; however, each location has its own vivid variation/dialect of Miyakoan language. Such variations survive because Miyakoan language, like the other endangered languages in Japan, is a spoken language and does not have a standardized writing system or orthography.

This is one reason why a documentary film seems more suited to record such diverse variations rather than documenting the language and speakers in an academic paper.

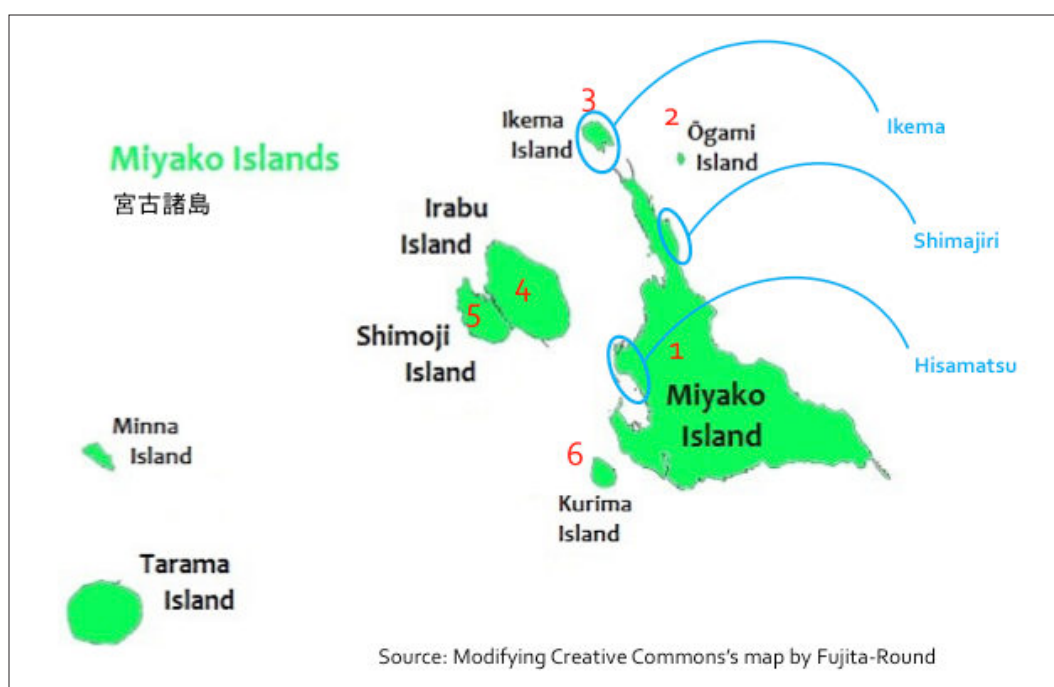


Figure 2. Map of the Miyako Islands and the three locations in the film

4.2 Code-switching from Miyakoan to Japanese

In the documentary, the main spoken language is Japanese. When we started filming, we knew the interviewees had both Japanese and Miyakoan competence, so we encouraged them to speak more Miyakoan at the time of filming. However, they started off speaking Miyakoan but then switched to Japanese when they saw us.

This is natural language behavior for bilinguals. Chiyo-san is a balanced bilingual; however, she was so used to speaking to us in Japanese that she switched the language even if she started off with Miyakoan. I still hear Chiyo-san speak in Miyakoan to her son and friends in the neighborhood, but the language domain of Miyakoan is shrinking fast. Chiyo-san can comfortably speak her Hisamatsu Miyakoan within the community, but not outside the community where people do not understand it. This indicates that the Jap-

anese language is the Lingua Franca within Miyako.

4.3 Reality of Miyakoan for the young generation

In “Part One: The Current Situation of Miyakoan”, we laid out scenes of interviews and language activities to show what each speaker thinks of Miyakoan. From recordings of older fluent Miyakoan speakers who were more confident in speaking Miyakoan, we used the narratives of the boat race (Haarii), an annual community event, and Miyakoan proverbs to introduce the rituals and indigenous knowledge of the community spoken in Miyakoan. The history of language tag (Hoogenfuda) is told in Japanese.

For the younger generation, there seem to be two attitudes toward Miyakoan language. Some young people would like to be able to speak it, and some realize the language is disappearing. Below, two young men in their mid

20s talk about their feelings towards Miyakoan language:

- Atsushi: I think it would be best if we could speak the language, and used it to speak to the younger generation including our own children as well. But I still don't speak it well at all. Honestly, I think that if I had learned it during elementary school, I would have been able to use it in my everyday life without any difficulty.
- Narito: There's a loneliness to it but, I think even if I studied the language, I wouldn't be able to speak it at this point. Perhaps, if people started speaking it around me, I might start to pick it up. I haven't really thought about it that deeply until now.



Photograph 1. Atsushi and Narito (mid-20s)

During the group interview at the Junior High School (henceforth, JH school) in Ikema, Shoya (15) responded to the researcher's question:

- Sachiyo: How long do you think it (Miyakoan) will survive? How many years?
- Shoya: I think by the time we're fifty, it will be gone, because not many people still speak it.
- Sachiyo: But why do you think that?
- Shoya: Well, most of the current speakers are elderly, plus the children in Ikema Island use proper Japanese so there aren't many people speaking Miyakoan. And even if they do it's only a little here and there. Also, nobody really uses Miyakoan so I think it will die off soon.



Photograph 2. Junior High School pupils in Ikema

Mr. Toyokichi Nakama was the first interviewee in my research. For me, Toyokichi-san and Chiyo-san were my guides to the community. In my documentary he recited Miyakoan proverbs and answered to my questions:

- Toyokichi: (addressing one Miyakoan fisherman present at the interview). You, younger generations don't use your local tongue so, when we speak in Miyakoan you say you don't understand, you look down on us. You can't keep doing this, is what I always say.
(pause)

Don't tease the elderly, because one day you will be them. And don't scold your children, because one day you were them, is what I always say to the younger generations.



Photograph 3. Toyokichi-san (late 80s)

Coincidentally, Atsushi is a grandson of Toyokichi-san. As explained earlier in this paper, the children to whom the Ryukyuan languages were not transmitted at home became 50-60 years old around 2020. Atsushi told me he was eager to speak the language like his grandfather. However, he also said, "I can listen and understand, but when told to speak properly, I'm unable. For

example, I must use polite language when talking to my superiors. But when I can't remember the polite form of speech, I give up on using Miyakoan and switch over to Japanese."

So, this is a dilemma for younger speakers. The lack of knowledge of Miyakoan levels of politeness is one linguistic obstacle to language revitalization.

4.4 Small practices and revitalizing efforts

When we were filming Chiyo-san, the neighborhood children showed up and looked curious about what we were doing. Spontaneously, I invited the children in and requested Chiyo-san to teach them the set phrases of the children's lion dance in Miyakoan. It was well known in Hisamatsu. A real opportunity to create language practice for children arose.

- All chorus: I come bearing the harvest.
Eat the white rice
Eat the red rice
- Shizu: Ee-ya sa sa! We dance so
- All chorus: This year's harvest will be bountiful
Next year's harvest will be bountiful
- Chiyo: Ee-ya sa sa! We dance.



Photograph 4. Chiyo-san and her neighbors

In Miyako, there are some efforts being made to transmit the traditional arts, songs and dances, to the younger generation. In our documentary, there is a scene showing a Miyakoan traditional music performance by younger people. Miyakoan in traditional music is one way to get acquainted with the language, memorizing songs by the act of

singing. Usually, these language efforts are made at the small group level outside school.



Photograph 5. Yume (dream) stage performance

Regarding language practice with children, I requested the coordinator of a group of elderly ladies, who take the name Ikiiki (lively) class in Ikema, to organize a session to teach children the Ikema Miyakoan for our documentary. The Ikiiki are a cheerful group of ladies, mostly in their 70s and 80s, but they preferred living alone in Ikema, rather than in a big city with their children. However, they stopped using Ikema Miyakoan, living alone and having nobody to speak to in the language at home. So, the scene in the documentary where the Ikiiki ladies were happily teaching 'after school nursery' children was like a dream come true for them. When the coordinator realized I was interested in the interaction between the ladies and children, she invited me to other occasions in the community, for example, a presentation by the pupils of JH school in Ikema, and we were able to film that as well.



Photograph 6. After school nursery children



Photograph 7. JH school pupils

As a part of my projects, we also decided to organize a special class to deliver Miyakoan language use at an elementary school. It was organized by one veteran elementary school teacher from Tokyo, and he orchestrated a classroom teacher and a guest speaker reading a Miyakoan folk story bilingually. The teacher read out the story in Japanese, the guest speaker in Miyakoan.



Photograph 8. Special class at Hisamatsu Elementary School

It is possible to find these activities and events in Miyako because there are some people who are making efforts to pass on the language. However, Miyakoan language used to be transmitted at home from parents to children in everyday life, whereas these modest activities are conducted once a week or even less and are not continuously organized. The continuity and frequency are connected to the quality of language acquisition. So, this is an issue related to acquisition planning in the future.

Toward the end of the documentary, we inserted the interviews with Miyakoan and Japanese bilinguals who are trying to spread awareness of the uniqueness of Miyakoan language: Seiko-san who self-published “100 Miyakoan folklore stories” and Hatsumi-san who has been an editor of the “Kumakara Kamakara” (From here and there, everywhere) email magazine from 2001. Seiko-san said, “I want to teach the children to use their imagination. In the past we had limited entertainment, so we told stories for fun, so I feel it is imperative for children today to hone their imaginative skills and create

their own stories. By looking back once more at Miyako’s old language, I think we can revitalize the rich spiritual culture of the homeland”. As our documentary conclusion, we quoted Hatsumi-san: “So I believe it is most important for our generation to write down the words of the older generations, so that we may leave them for those to come”.

This is a documentary, but each scene is also a part of my research. There is no specific heroine and hero, but we aimed to make everybody in the film equally heroines and heroes who are working to revitalize Myaakufutsu in the future.

5. CONCLUSION

This year, 2022, is the 50th anniversary of Okinawa prefecture returning to Japan. These 50 years show the pace at which Ryukyuan languages became endangered.

As well as Japanese modernization, language choice in the island has also been influenced by other social changes and complex dilemmas in the 20th century. Miyako has also gone through these rapid social changes. In the 21st century, the people and local communities of the Miyako Islands are facing the decline of the Miyakoan language as well as the decreasing population (i.e. the number of speakers).

The discussion of the future of Miyakoan will continue. However, to discuss the future more positively, we will move on to the next step, how to revitalize the language. For this, it will be necessary to focus on the acquisition and status planning: to create attractive resources for learning, to motivate younger generations and possible ‘new’ speakers of Miyakoan/Ryukyuan languages, and to disseminate positive language attitudes to Ryukyuan languages.

Currently, I am ‘delivering’ this documentary and lecture as a set to university classes as a guest speaker. In the climate of Covid-19, I found this documentary also serves as virtual fieldwork. What students see in this documentary is not only the endangerment of the ‘language’, but speakers and background scenery, a reminder of how social change affects people’s lives and homes. Language revitalization may be beyond the boundary of language.

To conclude this paper, I would like to quote Hiroshi-san’s song which frames this documentary of “The Future of Myaakufutsu”.

The untouched white sandhill
The green forest of Mokumao trees
The small living creatures on the beach
Have disappeared already
But only the sunset reflected in your eyes
Is still the same

Hiroshi Nohina (2001) “Another Urizun Island”

References:

- Blommaert, J. & Jie, D. 2010. *Ethnographic Fieldwork*. Bristol: Multilingual Matters.
- Fujita-Round, S. 2019. Bilingualism and bilingual education in Japan. In *Routledge Handbook of Japanese Sociolinguistics*. Abington, Oxon: Routledge, pp. 170-183.
- Fujita-Round, S. 2022. Language communities of the Southern Ryukyus. In *Language Communities in Japan*, Oxford: Oxford University Press, pp. 51-58.
- Fujita-Round, S. & Maher, J. C. 2008. Language Education Policy in Japan. In *Encyclopedia of Language and Education*, 2nd edition, Volume 1, NY: Springer International, pp. 393-404.
- Hara, T. 2007. Okinawan Studies in Japan, 1879-2007. In *Japanese Review of Cultural Anthropology*, Vol. 8, pp. 101-136.
- Heinrich, P. 2015. Language shift. In *Handbook of the Ryukyuan Languages*. Berlin: Walter de Gruyter, Inc., pp. 613-630.
- Ishihara, M. 2010. Ryukyu shogo to meguru gengo seisaku [Language policies on Ryukyuan languages]. In *Okinawa-Hawai kontakuto-zon to shite no tosho* [Okinawa and Hawai, Islands as Contact Zone]. Tokyo: Sairyusha.
- Ishihara, M., Miyahira, K, Lubbe, G, and Heinrich, P. 2019. Ryukyuan sociolinguistics. In *Routledge Handbook of Japanese Sociolinguistics*. Abington, Oxon: Routledge, pp. 25-42.
- Japan Geographic Data Center. 2022. Population of Okinawa prefecture. <https://www.kokudo.or.jp/service/data/map/okinawa.pdf>
- Kerr, G. H. 2000. *Okinawa: The History of an Island People*. Singapore: Tuttle Publishing.
- Kondo, K. 2006. *Kindai Okinawa nioke-ru Kyoiku to Kokumintogo* [Education and. National Integration in Modernized Okinawa]. Sapporo: Hokkaido University Press.
- Maher, J. C. (ed.) 2022. *Language communities in Japan*. Oxford : Oxford University Press.
- Nettle, D. & Romaine, S. 2000. *Vanishing voices : the extinction of the world’s languages*. Oxford : Oxford University Press
- New London Group 2000. *Pedagogy of Multiliteracies designing social futures*. In *Multiliteracies : literacy learning and the design of social futures*. London: Routledge.
- Otomo, R. 2019. Language policy and planning. In *Routledge Handbook of Japanese Sociolinguistics*. Abington, Oxon: Routledge, pp. 299-314.
- Okinawa prefecture 2019. Reference document of Rito [Remote islands] <https://www.pref.okinawa.lg.jp/site/kikaku/chiikirito/ritoshinko/documents/h31itigatuban1syoun.pdf>

Okinawa prefecture 2021. Reference document of Rito [Remote islands] https://www.pref.okinawa.jp/site/kikaku/chiikirito/ritoshinko/documents/01_chapter1_r4.pdf

Smits, Gregory 1999. Visions of Ryukyu: Identity and Ideology in Early Modern

Thought and Politics. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Spolsky, B. 2011. Language and Society. In *The Cambridge Handbook of Endangered Languages*, pp. 141-156.

ENTRETEIXINT LES VEUS DELS PARLANTS DE LLENGÜES AMENAÇADES EN UN DOCUMENTAL ETNOGRÀFIC. EL FUTUR DE LA LLENGUA MIYAKO: VEUS QUE DESAPAREIXEN, VEUS QUE AFLOREN

Sachiyo Fujita-Round¹

Universitat de la Ciutat de Yokohama

民族誌のドキュメンタリー映画として、消滅危機言語話者たちの想いを織りあげる：『みゃーくふつ（宮古語）の未来：消えゆく声、生まれる声』

藤田ラウンド幸世（横浜国立大学）

概要： 本論文では、沖縄県宮古島市の「今」を撮影することで「過去」を振り返り、「未来」に想いを託すために制作したドキュメンタリー映画について報告する。文字媒体ではなく映像制作に至った経緯を、研究者が振り返り、記述したオートエスノグラフィーである。2012年から9年間の連続した科研費助成が、研究期間とビデオ・アーティストとの協働を担保し、映像記録の制作を可能にした。明治期の日本政府による標準語政策により、琉球の島々のことばは日本語に置き換えられ、戦後のアメリカ統治から日本への返還を望む中で、沖縄では親や教員の「子どもたちの輝かしい将来」のための日本語熱が強まった。複雑な要因が絡まり合い、島々の話しことばは現在、「消滅危機言語」になった。島々のことばを今後はどのようにしたいのか。映画の中で語られた宮古島の一人一人の想いについて、映画を通して考え続け、言語継承に関わるアクションを広めることが今後の課題である。

1. INTRODUCCIÓ

La meua intenció inicial no era fer tot un documental sencer. Tot va començar la primera vegada que vaig conèixer la Chiyo-san.

L'any 2014, un dia em van presentar una persona que parlava amb fluïdesa la llengua miyako, la Chiyo Yonaha, de vuitanta-vuit anys, i tot de sobte em va començar a cantar una cançó en miyako. Era una cançó que el seu pare li cantava de petita i que ella s'havia après de memòria. Al cap d'una mica vaig saber que ho havia fet per ser amable amb algú que havia vingut de lluny. Quan la vaig sentir, vaig tenir la necessitat urgent de gravar-la cantant i parlant en miyako, d'enregistrar la seva veu, l'expressió facial i el llenguatge corporal, en comptes de confiar tan

sols en les notes que podia prendre com a investigadora.

A partir d'aquell moment, sempre que anava de visita a l'illa, anava a veure-la i a escoltar-la explicar la història de la comunitat local, Hisamatsu, i les narratives de la seva vida personal. Estava convençuda que aquella dona era una part viva de la història de la ciutat de Miyakojima (sis illes governades per un únic govern local, d'ara endavant, Miyako), a la prefectura d'Okinawa al Japó. Per a nosaltres es va convertir en una mena de ritual cantar juntes aquella cançó en miyako al final de cada entrevista, i així és com me la vaig acabar aprenent. El 2015, quan ja teníem una relació més estreta, vaig demanar-li si un company meu que també es dedicava a la recerca, un artista de vídeo, podia afegir-se a

1.- fujitaround@gmail.com

les entrevistes que li feia a casa seva per poder enregistrar-les com a material etnogràfic «visible».

Em vaig embarcar en un estudi longitudinal de treball de camp de la llengua miyako el 2012, però em va costar tres anys arribar a construir una relació amb la gent de la comunitat perquè fos possible introduir-hi un càmera. Com que les persones de la comunitat que parlen amb fluïdesa miyako tenien més de vuitanta anys, sovint em trobava amb persones extremadament modestes i reservades de cara als desconeguts i que no volien parlar amb algú que no coneixien. No obstant això, en aquell moment no em vaig adonar que el que passava era que alguns d'aquests parlants de la llengua miyako d'edat avançada no se sentien prou segurs parlant japonès i que el fet de parlar amb una investigadora els devia intimidar. Chiyo-san («san» és un terme honorífic del japonès) era una persona molt especial. Va parlar amb mi immediatament i s'ho va passar bé durant les nostres converses. Era una dona molt respectada per tota la comunitat i hi havia estat la sacerdotessa durant diversos anys. I això va fer que la gent de la comunitat comencés a confiar en mi de seguida que van saber que havia conegut la Chiyo-san. Va ser ella qui em va obrir les portes de la comunitat. I aquest va ser el moment en què el concepte d'aquesta pel·lícula de quaranta-vuit minuts, *El futur de la llengua miyako: veus que desapareixen, veus que afluïren* (Fujita-Round i Hattori 2019) va començar a prendre forma.

2. UN PROJECTE SOCIOLINGÜÍSTIC LONGITUDINAL I LA SEVA METODOLOGIA

La meua recerca sobre la llengua miyako encara està en curs. No obstant això, durant els primers nou anys en què vaig dur a terme treball de camp a Miyako (2012-2021),

els tres projectes en què vaig treballar van estar finançats per l'ajut a la recerca científica Kakenhi (JSPS KAKENHI, 24520586, 15K02659, 18K00695). Aquests ajuts em van permetre desenvolupar un extens treball de camp a Miyako amb la durada i les col·laboracions necessàries.

2.1 Durada i col·laboracions

El primer que vull destacar és que el projecte va durar nou anys i això em va permetre nodrir les meves relacions amb els integrants d'aquestes comunitats i madurar la comprensió que en tenia. A més a més, aquest compromís de llarga durada amb determinades comunitats em va permetre tenir una major visibilitat dels seus hàbits quotidians com, per exemple, conèixer millor els rituals locals que uneixen les persones i transmeten els valors tradicionals de la vida diària de les comunitats.

Tal com Blommaert i Jie (2010: 1) afirmen, mitjançant el treball de camp s'obtenen dades etnogràfiques que són fonamentalment diferents de les dades que es poden recopilar amb la majoria d'enfocaments. Per al meu treball de camp, la meua relació amb la comunitat i la confiança que van dipositar en mi com a investigadora van ser molt importants i només podien ser possibles si hi dedicava tot el temps necessari. No hagués pogut construir aquesta relació de confiança mútua a l'inici del treball de camp ni tan sols decidir quan temps em caldria per aconseguir arribar-hi; i és per aquest motiu que vaig haver de dedicar nou anys al treball de camp d'aquesta recerca.

El segon element que vull destacar és la col·laboració amb l'artista de vídeo Katsuyuki Hattori. En el primer projecte, vaig utilitzar l'ajut per organitzar tallers de vídeo per a mi i per als meus ajudants de recerca per tal d'aprendre a utilitzar el vídeo com a mètode

de recerca. Vaig conèixer Hattori i el seu col·lega al lloc on havia fet recerca anteriorment, Shinjuku; hi havien estat fent tallers de vídeo per a infants de minories ètniques. Aleshores els vaig demanar si estaven interessats a organitzar per a nosaltres una formació similar. En els seus tallers, vaig aprendre com funciona el procés de gravar i editar i com s'ha de presentar el «subjecte» a través d'aquest mitjà; la qüestió de «qui grava a qui» trepitjava l'ètica i la metodologia de la recerca. A partir d'aquell moment, Hattori es va convertir en el meu col·laborador i en el meu formador en qüestions relacionades amb les tecnologies de la informació.

2.2 El documental etnogràfic com a nova aproximació

Sovint les persones que fan recerca sobre llengües amenaçades consideren que la seva tasca consisteix a dur a terme una descripció completa (fonologia, morfologia, sintaxi, semàntica i pragmàtica) de les anomenades varietats lingüístiques i després proposar una teoria que tingui en compte tant les característiques universals com pròpies d'aquestes varietats (Spolsky, 2011: 141). La importància de documentar i arxivar les dades lingüístiques d'una llengua amenaçada és evident; no obstant això, la documentació lingüística ha d'anar acompanyada de la comprensió de com utilitzar aquell sistema lingüístic en la vida real.

L'objectiu de la meua recerca sociolingüística no era documentar el sistema i les estructures lingüístiques, sinó construir una pedagogia de les pràctiques educatives per revitalitzar la llengua amenaçada i mantenir el bilingüisme a les comunitats. Els resultats de la meua recerca no tenien l'objectiu de crear un diccionari o un llibre de gramàtica de les llengües en perill d'extinció, sinó de promoure la consciència lingüística i les actituds lingüístiques tant dins de la comunitat

com a les illes veïnes per mantenir l'ús de les llengües en el futur.

Quan vaig començar el meu treball de camp a Miyako, no hi havia cap cap recerca prèvia sobre la llengua miyako en el camp de la sociolingüística. Per tant, havia d'arribar a entendre tant la llengua com als seus parlants parlant miyako des de zero. Per això vaig decidir emprendre una recerca «d'investigació-d'acció», és a dir, participar activament en la recerca per recollir les meves pròpies dades. Durant el treball de camp, també vaig fer que la meua recerca fos oberta i visible per a la gent de les comunitats per tal d'estimular el seu interès en l'ús de la seva pròpia llengua.

Durant els tres projectes que vaig dur a terme en els nou anys de treball de camp, vaig obtenir els resultats següents:

- 1) vídeos a YouTube (<https://www.youtube.com/channel/UCtsbu9qQ7GUiB558D4z-4Brg>) vinculats a la nostra pàgina Live Multilingually (<https://www.multilingually.jp/>);
- 2) recull de contes i proverbis del folklore miyako, disponibles a la pàgina Miyako Island Folklore Journey (<https://www.miyakoryukyu/>).

La idea de presentar els resultats de la recerca en forma de vídeo al lloc web, en comptes d'escriure articles, no estava prevista al principi del primer projecte, però mentre realitzava la recerca en investigació-acció, vaig acabar desenvolupant de manera natural un nou enfocament per transmetre les meves dades etnogràfiques de manera visible i atractiva. Això implicava no només documentar una llengua «amenaçada», sinó ajudar a revitalitzar-la per a les generacions futures mitjançant la creació de recursos lingüístics. Vaig arribar a convertir els meus coneixements etnogràfics sobre la llengua miyako en una pel·lícula de forma natural.

3. VEUS QUE DESAPAREIXEN EN MIYAKO

No és fàcil identificar que una llengua està en perill si formes part d'una llengua majoritària. En el cas de Japó, la llengua majoritària és el japonès. Quan el 2001 vaig llegir per primera vegada la traducció japonesa de *Vanishing Voices* (veus que desapareixen) de Nettle i Romaine (2000), no vaig veure com es podia aplicar tot allò al lloc on jo vivia. Sabia que cada vegada hi havia menys parlants de les llengües indígenes ainu i ryukyuenques, però no les identificava com a casos de «veus que desapareixen». És per aquest motiu que el subtítol de la nostra pel·lícula coincideix expressament amb el llibre de Nettle i Romaine. Aquest llibre va tenir molts lectors a tot el món i em va obrir els ulls al bilingüisme de la comunitat social al meu propi país.

A l'informe de la UNESCO sobre la vitalitat i el perill de les llengües publicat el 2003 i a l'Atles de les llengües del món en perill de desaparició publicat el 2009, s'hi identifiquen vuit llengües del Japó que es troben en situació de perill: ainu, hachijō, amami, kunigami, okinawenc, miyako, yaeyama i yonaguni. D'aquestes vuit llengües, sis són llengües ryukyuenques.

Normalment, es divideixen en dos grups: llengües ryukyuenques septentrionals (amami, kunigami, okinawenc) i llengües ryukyuenques meridionals (miyako, yaeyama, yonaguni) (cf. Maher 2022), que es mostren més endavant en la Figura 1. En aquest article, ens centrarem en la llengua miyako, que està classificada com a «definitivament amenaçada» als informes de la UNESCO.

3.1 La història invisible d'Okinawa

Durant el període de colonització dels segles XIX i XX, els governs van imposar normes lingüístiques nacionals sobre els «dialectes» i

van assimilar els immigrants i els pobles indígenes a la llengua «apropiada» i estandaritzada del colonitzador (The New London Group 2000: 14). Es tractava d'un mecanisme per unificar l'estat a costa de posar en perill els diversos dialectes/llengües.

Entre aquests estats colonitzadors, el Japó no n'és una excepció. Des de 1868 i la Restauració Meiji, quan va començar la modernització del Japó, el govern central de Meiji va determinar que el japonès estandaritzat seria la llengua nacional i ho va posar en marxa a les colònies de Taiwan i Corea i entre els pobles indígenes ainu i ryukyu dins del Japó (Heinrich 2015; Otomo 2019).

És probable que l'establiment de la prefectura d'Okinawa del Japó fos el punt de partida d'aquesta assimilació a l'estat japonès. El 1872, el regne de Ryukyu es va categoritzar com el han (clan feudal) del Japó; després, el 1879, el govern japonès va reorganitzar les divisions geogràfiques i administratives del Japó, i el han de Ryukyu va passar a dir-se «ken d'Okinawa», és a dir, prefectura d'Okinawa. Kerr (2000: 381) assenyala que l'abolició del han i el canvi de nom d'Okinawa a ken formava part d'una clara intenció del govern central de Tòquio de posar fi a la monarquia de Ryukyu i assimilar Okinawa com a part de l'estat japonès. Aquest punt es va reflectir en el nom històric d'aquest esdeveniment: Okinawa Shobun (disposició de Ryukyu). Així, la prefectura d'Okinawa es va convertir en la propietat més meridional del Japó.

Si anem més enrere en la història, els noms d'«Okinawa» i «Ryukyu» s'utilitzaven indistintament. No obstant això, el nom «Okinawa» originalment només es referia a l'illa d'Okinawa, la més gran de les illes Ryukyu, i a les seves illes circumdants. Això indica que les illes més meridionals, com les de Miyako i Yaeyama, no estaven estrictament incloses a l'«Okinawa» original. Hara (2007: 102) afirma

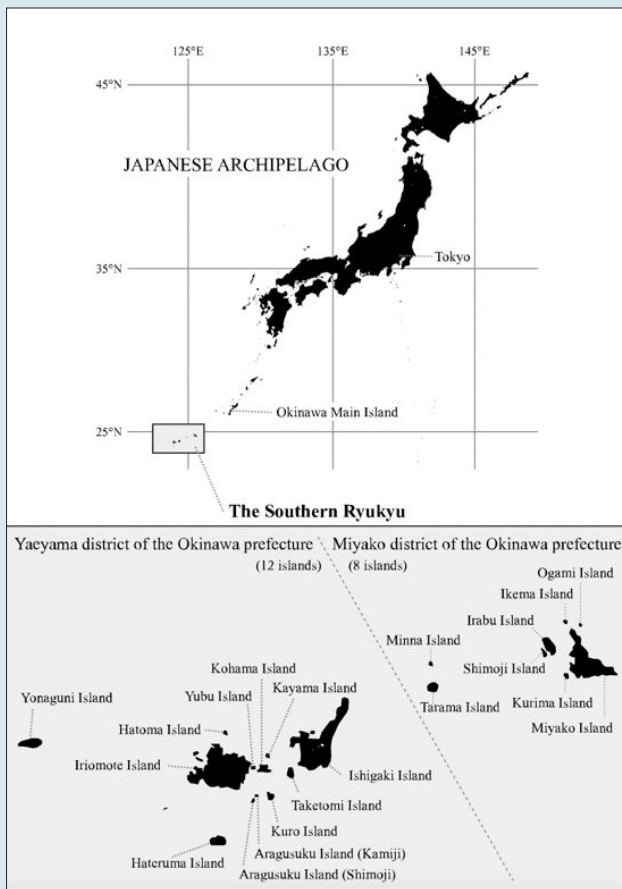


Figura 1. Mapa de les illes Ryukyu meridionals.

Font: Aquest mapa s'ha preparat per a aquest article a partir de la Prefectura d'Okinawa (2019)

que fins i tot avui dia, quan els habitants de les illes Miyako i Yaeyama es refereixen a Okinawa, solen fer referència a l'illa d'Okinawa sense incloure-hi les illes Miyako i Yaeyama. Aquesta distinció geogràfica entre les Ryukyu meridionals i septentrionals es reflecteix en la identitat de la gent.

A les illes meridionals, geogràficament hi ha dos tipus d'illes: districte de Miyako (8 illes) i districte de Yaeyama (12 illes), tal com s'indica en la Figura 1.

Dins del districte de Miyako, hi ha dos governs locals: el de la ciutat de Miyakojima (illa de Miyako) i el del poble de Tarama. La ciutat de Miyakojima està formada per sis illes: l'illa de Ikema, l'illa d'Ogami, l'illa de Miyako,

l'illa de Kurima, l'illa de Shimoji i l'illa d'Irabu, unificades des de 2005 per fer possible un govern local més gran (el poble de Tarama, format per dues illes, va optar per no participar en aquest pla). La superfície total de la ciutat és de 204 km² i la població era de 54.769 habitants a l'abril de 2022 (Centre de Dades Geogràfiques del Japó 2022). De les sis illes, la de Miyako és la més gran en grandària (158 km²) i població (47.676), segons la Prefectura d'Okinawa (2021).

Actualment, a la prefectura d'Okinawa, la llengua japonesa és la llengua franca a nivell de prefectura i a nivell nacional. En l'àmbit comunitari, la llengua vernacle o local pot parlar-se o no, depenent de cada comunitat i illa.

3.2 Per què les llengües autòctones del Japó estan amenaçades

La modernització del Japó està relacionada amb la colonització dins i fora del Japó: els pobles indígenes dels ainu i els ryukyu, i els països asiàtics veïns. La llengua japonesa es va utilitzar com a eina durant el procés de colonització. L'estandardització de la llengua al Japó es va practicar i es va imposar a través de l'educació obligatòria en l'àmbit escolar (Fujita-Round i Maher 2008; Heinrich 2015; Kondo 2006) quan es va crear la nova prefectura japonesa d'Okinawa el 1879. Aquesta va ser la primera expansió del japonès estandarditzat, hyojungo (標準語), i l'inici de l'actual posada en perill de la llengua.

La segona expansió del hyojungo a la prefectura d'Okinawa es va produir durant el període d'ocupació estatunidenca (1945-1972). Aquest augment no es va produir a causa de les polítiques d'assimilació de l'administració estatunidenca de postguerra ni del govern japonès, sinó que més aviat el seu origen va ser un consens poderós que es va donar dins de la prefectura de Okinawa.

Aquets consens es basava en dues suposicions del poble okinawenc: 1) es tornaria la prefectura d'Okinawa al Japó, i 2) els infants no tindrien èxit acadèmic si no dominaven el japonès quan Okinawa fos retornada al Japó (Fujita-Round 2022: 51-52). Durant els anys cinquanta i seixanta, les llengües vernacles d'Okinawa es van deixar de transmetre a l'àmbit familiar (Ishihara et al. 2019: 27).

També va haver-hi una campanya negativa, principalment a les escoles: el moviment Hyojungo Reiko, que buscava fomentar l'ús de la llengua japonesa estandarditzada (Smits 1999: 153). Aquest moviment estava dirigit per l'Associació de Professors d'Okinawa i la seva mentalitat de preguerra de negar qualsevol valor a les llengües locals (Ishihara 2010). Una vegada més, les suposicions dels progenitors i dels docents els van motivar a transmetre la llengua que consideraven més avantatjosa, en comptes de la seva llengua pròpia, pel bé del «futur brillant» dels seus fills i filles.

4. WEAVING 4. ENTRETEIXINT LES PRÀCTIQUES LINGÜÍSTIQUES MIYAKO COM QUI FA UN TAPÍS

Com que les lingüistes documentem sistemes lingüístics, vaig tenir la necessitat de documentar tots els parlants de miyako durant les entrevistes i visites que vaig dur a terme. Així doncs, quan pensava en fer aquest documental la imatge que em venia al cap era la de entreteixir a partir de les experiències dels parlants de la llengua i els seus coneixements un tapís més extens.

El documental de quaranta-vuit minuts està format per un pròleg, dues parts de contingut principals i un epíleg:

- Pròleg: la cançó «Una altra illa Urizun» cantada en japonès

- Primera part: la situació actual de la llengua miyako
- Segona part: practiquem la llengua miyako per al futur
- Epíleg: la cançó «Una altra illa Urizun» cantada en miyako

* Urizun = estació bonica

Com que soc docent, vaig decidir estructurar el documental de manera que es pogués dividir en mòduls d'entre quinze i vint minuts de llargada perquè així es poguessin adaptar a les necessitats de les classes tant a les escoles, com als instituts i a les universitats.

No obstant això, els dos mòduls de contingut no contenen una història que doni coherència a tota la pel·lícula. Per tant, la meua intenció com a productora i directora adjunta va ser completar la pel·lícula amb dues interpretacions diferents de la cançó de miyako «Una altra illa Urizun». Al pròleg, la canta en japonès Hiroshi-san (Hiroshi Nohina), el compositor de la cançó, i, a l'epíleg, la canta en miyako Isamu-san (Isamu Shimoji). Hiroshi-san és de la part central de Miyako, Hirara. En canvi, Isamu-san és de Hisamatsu. La primera llengua de tots dos cantants és el japonès. No obstant això, Isamu-san solia passar molt de temps amb els seus avis i els sentia parlar en miyako i va aprendre aquesta llengua amb l'ajuda dels recursos lingüístics disponibles. Ara parla miyako amb fluïdesa i com a cantant escriu les seves cançons originals en aquesta llengua. Per respecte a Hiroshi-san, el compositor de la cançó, Isamu-san va traduir «Una altra illa Urizun» al miyako.

Aquest és el missatge que volia presentar com una de les possibles formes de revitalitzar la llengua miyako. Aquesta llengua es pot utilitzar per fer cançons perquè després el públic les aprengui. A l'epíleg, Isamu canta en un esdeveniment local durant la celebració de l'Any Nou miyako. L'esdeveniment

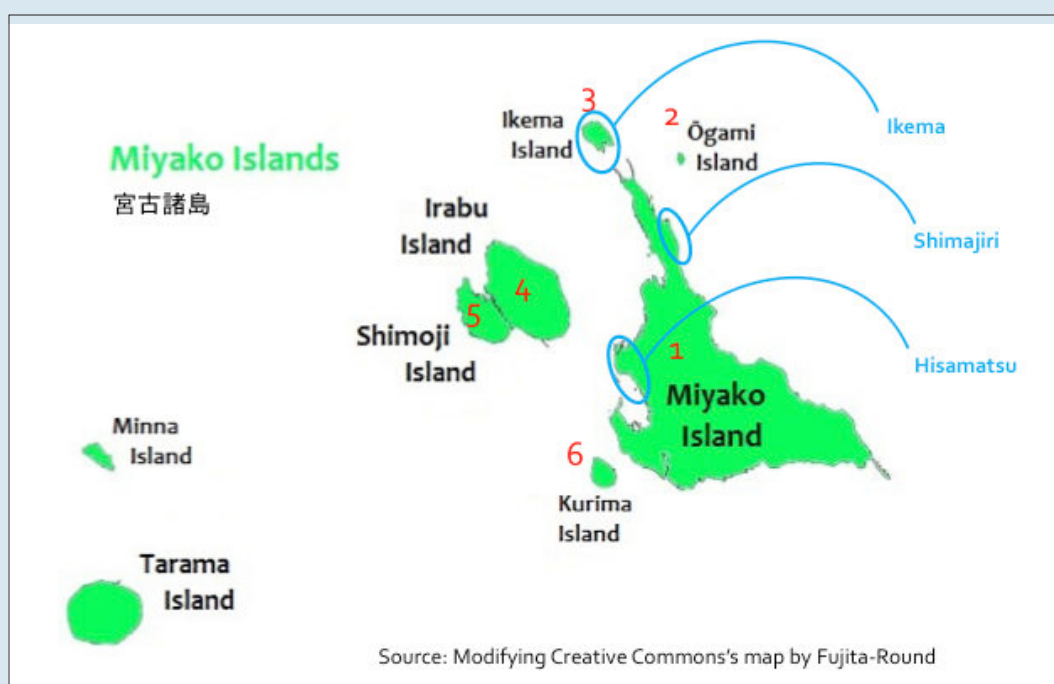


Figura 2. Mapa de les illes Miyako i les tres ubicacions del documental
 Font: Modificació del mapa amb llicència Creative Commons de Fujita-Round

conclou amb un concurs de cant en què hi participa la gent local i al final Isamu-san canta «Una altra illa Urizun» en miyako. És molt emotiu perquè canta la cançó en la llengua local. Dins de la comunitat, Isamu-san és una persona respectada, i algunes de les generacions joves l'admiren i se'n senten orgullosos perquè és un cantant professional de Hisamatsu, Miyako.

4.1 Tres ubicacions principals i les varietats de la llengua miyako

Tal com ja s'ha indicat a l'apartat 3.1, la ciutat de Miyakojima està formada per sis illes. Al nostre documental, hi apareixen tres ubicacions principals: l'illa Ikema, la comunitat Shimajiri i la comunitat Hisamatsu, tal com es pot veure en la Figura 2.

En aquestes tres comunitats, les varietats lingüístiques de la llengua miyako, en particular pel que fa a la pronunciació, són notables. Es diu que la llengua miyako té entre trenta i

quaranta varietats, per la qual cosa no existeix una llengua estandarditzada. Denominar les varietats o dialectes del miyako encara és una qüestió que es debat; no obstant això, cada lloc té la seva pròpia varietat/dialecte de la llengua miyako. Aquestes varietats sobreviuen perquè el miyako, igual que altres llengües amenaçades al Japó, és una llengua parlada i no té un sistema d'escriptura o d'ortografia estandarditzat.

Aquesta és una de les raons per les quals ens va semblar que un documental era més adequat per registrar aquesta diversitat de varietats en comptes de documentar la llengua i els parlants en un article acadèmic.

4.2 Alternança de codi entre el miyako i el japonès

La llengua principal del documental és el japonès. Quan vam començar a gravar, sabíem que els entrevistats tenien coneixements tant de japonès com de miyako, així que els

animàvem a parlar més en miyako els moments en què gravàvem. No obstant això, començaven a parlar en miyako, però canviaven al japonès quan ens veien.

Aquest és el comportament lingüístic natural de les persones bilingües. Chiyo-san és una bilingüe equilibrada; no obstant això, estava tan acostumada a parlar-nos en japonès que també va acabar canviant de llengua encara que hagués començat en miyako. Encara sento la Chiyo-sant parlar en miyako amb el seu fill i els seus amics del barri, però el domini lingüístic de la llengua miyako s'està reduint ràpidament. Chiyo-san parla còmodament el seu miyako de Hisamatsu dins de la comunitat, però no fora, on la gent no l'entén. Això indica que el japonès és la llengua franca a Miyako.

4.3 La realitat del miyako per a les generacions més joves

A la primera part del documental, presentem escenes d'entrevistes i activitats lingüístiques per mostrar què pensa de la llengua miyako cada parlant. A partir dels enregistraments dels parlants d'aquesta llengua de més edat i amb més confiança per parlar-la, utilitzem les narracions de la carrera de vaixells (Harii), un esdeveniment anual que se celebra en aquesta comunitat, i els proverbis miyako per presentar els rituals i els coneixements autòctons de la comunitat parlats en miyako. La història de l'etiqueta lingüística (Hoogenfuda) es narra en japonès.

Per a les generacions més joves sembla haver-hi dues actituds cap a la llengua miyako. Hi ha joves a qui els agradaria poder parlar-la i n'hi ha que s'adonen que la llengua està desapareixent. A continuació, dos joves d'uns 20 anys parlen dels seus sentiments cap a la llengua miyako:

- Atsushi: Crec que seria millor que poguéssim parlar miyako i parlar aquesta llengua

amb les generacions més joves i també amb els nostres fills. Però jo no la parlo gens bé. Sincerament, em sembla que si l'hagués après a l'escola, l'hauria pogut fer servir en el meu dia a dia sense problemes.

- Narito: Hi vaig una mena de solitud, encara que l'hagués estudiat, ara tampoc la podria parlar. Potser si la gent del meu voltant parlés miyako, jo podria plegar algunes paraules. La veritat és que no hi havia pensat mai gaire fins ara.



Fotografia 1. Atsushi i Narito (uns vint-i-cinc anys)

Durant el grup focal en un institut a Ikema, en Shoya (15 anys) va respondre així les preguntes de l'entrevistadora:

- Sachiyo: Quant de temps creus que sobreviurà (la llengua miyako)? Quants anys?
- Shoya: Penso que quan tinguem cinquanta anys ja haurà desaparegut perquè no hi ha gaire gent que la parli.
- Sachiyo: Però per què ho penses, això?
- Shoya: Bé, la majoria de persones que la parlen són persones grans i els nens de l'illa Ikema parlen japonès estàndard, de manera que no hi ha gaire gent que parli miyako. I els que la parlen, la parlen poc. A més a més, ningú no fa servir de veritat aquesta llengua i per això penso que morirà aviat.



Fotografia 2. Estudiants d'institut a Ikema

La primera persona que vaig entrevistar per a la meua recerca va ser en Toyokichi Nakama. Tant en Toyokichi-san com la Chiyo-san van ser els meus guies a dins de la comunitat. Al documental, recita proverbis en la llengua miyako i contesta les preguntes que li faig:

- Toyokichi: (dirigint-se a un pescador de Miyako que assisteix a l'entrevista)
Vosaltres, les generacions joves, no feu servir la vostra llengua local i quan us parlem en miyako ens dieu que no ens enteneu i ens aïlleu. No ho podeu seguir fent, això és el que sempre dic. (pausa)
No us rigueu de la gent gran perquè arribarà el dia en què vosaltres sereu gent gran. I no renyeu els vostres fills, perquè un dia vosaltres vau ser fills. Això és el que sempre dic a les generacions més joves.



Fotografia 3. Toyokichi-san (més de vuitanta anys)

Casualment, Atsushi és el net de Toyokichi-san. Tal com s'ha explicat anteriorment en aquest article, al voltant de l'any 2020, els infants a qui a casa no se'ls va transmetre la llengua ryukyu tenien entre cinquanta i seixanta anys. Atsushi em va dir que tenia moltíssimes ganes de parlar la llengua com el seu avi. No obstant això, també em va dir: «L'entenc, però quan em diuen que parli correctament en aquesta llengua, en soc incapaç. Per exemple, he d'utilitzar un llenguatge educat quan parlo amb els meus superiors, però quan no recordo com fer-ho, renuncio a parlar en miyako i canvio al japonès».

Així doncs, aquest és un dilema per als parlants més joves. El desconeixement dels nivells de cortesia del miyako és un obstacle lingüístic per a la revitalització de la llengua.

4.4 Activitats per practicar la llengua i esforços de revitalització

Quan estàvem gravant amb la Chiyo-san, van aparèixer els nens i nenes del barri i semblaven estar encuriosits pel que fèiem. Espontàniament, els vaig convidar a entrar i vaig demanar a la Chiyo-san que els ensenyés les frases fetes de la dansa del lleó en miyako. És una dansa molt coneguda a Hisamatsu. Sense buscar-ho, en aquell moment es va crear una molt bona oportunitat per practicar la llengua amb aquells infants:

- Tots: Vinc amb la collita.
Menja't l'arròs blanc.
Menja't l'arròs vermell.
- Shizu: Ei, ia, sa, sa! Ara a ballar.
Tots: Enguany tindrem una collita abundant.
L'any vinent tindrem una collita abundant.
- Chiyo: Ei, ia, sa, sa! Ara a ballar.



Fotografia 4. Chiyo-san i els seus veïns i veïnes

En miyako s'estan fent alguns esforços per transmetre les arts tradicionals, les cançons i els balls a les generacions més joves. En el nostre documental, hi ha una escena que mostra una actuació de música tradicional miyako per part dels més joves. El miyako en la música tradicional és una manera de familiaritzar-se amb la llengua, memoritzant les cançons mitjançant l'acte de cantar. Normalment, aquests esforços lingüístics es fan en grups reduïts fora de l'escola.



Fotografia 5. Actuació Yume (somni) a dalt de l'escenari

Pel que fa a practicar la llengua amb els infants, vaig demanar a la coordinadora d'un grup de senyores grans, que s'anomenen «la classe Ikiiki» —que vol dir «animada» en ikema—, que organitzés per al nostre documental una sessió per ensenyar als infants el miyako d'Ikema. Les Ikiiki són un grup de senyores molt animades d'entre setanta i vuitanta anys que prefereixen viure soles a Ikema, en comptes de viure en una gran ciutat amb els seus fills. No obstant això, van deixar d'utilitzar la llengua miyako d'Ikema perquè viuen soles i no tenen ningú amb qui parlar-la a casa. Per això, l'escena del documental en què les senyores Ikiiki ensenyen alegrement als infants d'una activitat extraescolar vas ser com un somni fet realitat per a elles. Quan la coordinadora es va adonar que m'interessava la interacció entre les senyores i els infants, em va convidar a altres activitats de la comunitat com, per exemple, a una presentació dels estudiants de l'institut d'Ikema, i també vam poder gravar-la.



Fotografia 6. Infants a l'activitat extraescolar



Fotografia 7. Estudiants d'institut

Com a part dels meus projectes, també vam decidir organitzar una classe especial per ensenyar la llengua miyako en una escola primària. La va organitzar un professor de primària veterà de Tòquio i va fer que un professor de la classe i un orador convidat llegissin un conte popular en miyako de manera bilingüe. El professor va llegir el conte en japonès i l'orador convidat, en miyako.



Fotografia 8. Classe especial a l'escola primària de Hi-samatsu

És possible trobar aquestes activitats i esdeveniments a Miyako perquè hi ha persones que s'esforcen per transmetre la llengua. No obstant això, la llengua miyako abans es transmetia a casa de pares a fills en la vida quotidiana. En canvi, aquestes modestes activitats es duen a terme una vegada a la setmana o fins i tot menys, i no s'organitzen de manera continuada. La continuïtat i la freqüència estan relacionades amb la qualitat de l'adquisició de la llengua. Per tant, es tracta d'una qüestió relacionada amb la planificació de l'adquisició en el futur.

Cap al final del documental, mostrem les entrevistes amb bilingües miyako i japonesos que intenten difondre la singularitat de la llengua miyako: Seiko-san, que va publicar un llibre sobre llegendes del folklore miyako i Hatsumi-san, que ha estat editora de la revista electrònica Kumakara Kamakara (D'aquí i d'allà, a tot arreu) des de 2001. Seiko-san va dir: «Vull ensenyar als infants a fer anar la seva imaginació. Abans teníem poques opcions d'entreteniment i per això ens explicàvem contes per divertir-nos. Penso que és essencial que els nens i nenes d'avui en dia

perfeccionin les seves habilitats imaginatives i inventin les seves pròpies històries. Si ens fixem de nou en la llengua antiga miyako, crec que podem revitalitzar la riquesa de la cultura espiritual de la nostra pàtria». Com a conclusió del documental, citem Hatsumi-san: «Per això crec que el més important per a la nostra generació és escriure les paraules de les generacions de persones més grans, perquè puguem deixar-les als que vinguin després de nosaltres».

Això és un documental, però totes les escenes també formen part de la meua recerca. No hi ha una heroïna ni un heroi concrets, sinó que hem volgut que totes les persones que apareixen a la pel·lícula siguin heroïnes i herois que treballen per revitalitzar la llengua miyako en el futur.

5. CONCLUSIONS

Enguany, 2022, es compleixen cinquanta anys de la devolució de la prefectura d'Okinaawa al Japó. Aquests cinquanta anys evidencien el ritme al qual les llengües ryukyuenques s'han posat en perill.

A més de la modernització japonesa, l'elecció de la llengua a l'illa també s'ha vist influïda per altres canvis socials i dilemes complexos de segle xx. El miyako també ha passat per aquests canvis socials tan ràpids. Al segle xxi, els habitants i les comunitats locals de les illes Miyako s'enfronten al declivi de la llengua miyako, així com a la disminució de la seva població (és a dir, del nombre de parlants).

El debat sobre el futur del miyako continuarà. No obstant això, per debatre aquest tema de forma més positiva, passarem al següent pas, que és decidir com revitalitzar la llengua. Per a això, serà necessari centrar-se en la planificació de l'adquisició de la llengua i en el seu estatus: crear recursos atractius per

a l'aprenentatge, motivar a les generacions més joves i als possibles «nous» parlants de les llengües miyako/ryukyu, i difondre actituds lingüístiques positives cap a les llengües ryukyuenques.

En l'actualitat, presento aquest documental i la conferència de forma conjunta a les classes universitàries a les quals participo com a oradora convidada. En el context de la Covid-19, vaig descobrir que aquest documental també serveix com a treball de camp virtual. El que els estudiants hi veuen no és només una llengua «amençada», sinó també les persones que la parlen i els paisatges que l'envolten; hi veuen un recordatori de com el canvi social afecta la vida i les llars de les persones. La revitalització de la llengua pot anar molt més enllà dels límits de la pròpia llengua.

Per acabar, m'agradaria citar la cançó de Hiroshi-san que emmarca aquest documental «El futur de Myaakufutsu».

L'arenal blanc i verge
el bosc verd d'arbres mokumao
ja han desaparegut.
Però la posta de sol reflectida en els teus ulls
segueix lluint com sempre.

*Hiroshi Nohina (2001) «Una altra illa Urizun»

Referències:

- Blommaert, J. i Jie, D. 2010. *Ethnographic Fieldwork*. Bristol: Multilingual Matters.
- Fujita-Round, S. 2019. Bilingualism and bilingual education in Japan. A: *Routledge Handbook of Japanese Sociolinguistics*. Abington, Oxon: Routledge, pp. 170-183.
- Fujita-Round, S. 2022. Language communities of the Southern Ryukyus. A: *Language Communities in Japan*, Oxford: Oxford University Press, pp. 51-58.
- Fujita-Round, S. i Maher, J. C. 2008. *Language Education Policy in Japan*. A:

- Encyclopedia of Language and Education, 2a edició, vol. 1, Nova York: Springer International, pp. 393-404.
- Hara, T. 2007. Okinawan Studies in Japan, 1879-2007. A: Japanese Review of Cultural Anthropology, Vol. 8, pp. 101-136.
- Heinrich, P. 2015. Language shift. A: Handbook of the Ryukyuan Languages. Berlin: Walter de Gruyter, Inc., pp. 613-630.
- Ishihara, M. 2010. Ryukyu shogo to meguru gengo seisaku [Polítiques lingüístiques de les llengües ryukyuenques]. A: Okinawa-Hawa kontakuto-zon to shite no tosho [Okinawa i Hawai, illes com a punt de contacte]. Tòquio: Sairyusha.
- Ishihara, M., Miyahira, K, Lubbe, G, i Heinrich, P. 2019. Ryukyuan sociolinguistics. A: Routledge Handbook of Japanese Sociolinguistics. Abington, Oxon: Routledge, pp. 25-42.
- Centre de dades geogràfiques del Japó. 2022. Població de la prefectura d'Okinawa. <https://www.kokudo.or.jp/service/data/map/okinawa.pdf>
- Kerr, G. H. 2000. Okinawa: The History of an Island People. Singapore: Tuttle Publishing.
- Kondo, K. 2006. Kindai Okinawa niokeru Kyoiku to Kokumintogo [Eduacació i integració nacional a l'Okinawa moderna]. Sapporo: Hokkaido University Press.
- Maher, J. C. (ed.) 2022. Language communities in Japan. Oxford: Oxford University Press.
- Nettle, D. i Romaine, S. 2000. Vanishing voices: the extinction of the world's languages. Oxford: Oxford University Press
- New London Group 2000. Pedagogy of Multiliteracies designing social futures. In Multiliteracies : literacy learning and the design of social futures. Londres: Routledge.
- Otomo, R. 2019. Language policy and planning. A: Routledge Handbook of Japanese Sociolinguistics. Abington, Oxon: Routledge, pp. 299-314.
- Prefectura d'Okinawa 2019. Document de referència de Rito [illes remotes] <https://www.pref.okinawa.lg.jp/site/kikaku/chiikiritoshinko/documents/h31itigatuban1syoun.pdf>
- Prefectura d'Okinawa 2021. Document de referència de Rito [illes remotes] https://www.pref.okinawa.jp/site/kikaku/chiikiritoshinko/documents/01_chapter1_r4.pdf
- Smits, Gregory 1999. Visions of Ryukyu: Identity and Ideology in Early Modern Thought and Politics. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Spolsky, B. 2011. Language and Society. A: The Cambridge Handbook of Endangered Languages, pp. 141-156.

L'“STREAMING” VA MATAR LES LLENGÜES SENSE ESTAT?

Marc Garriga¹

Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals

Deien els Buggles que el vídeo va matar les estrelles de la ràdio. Res més lluny de la veritat. I menys encara ara, en l'inici de l'època daurada del podcast. De fet, s'han fet moltes profecies al llarg dels anys que la realitat ha destruït sense pietat. I una d'elles és que el català hauria d'haver desaparegut fa molts anys, sobretot tenint present que en diverses èpoques l'Estat espanyol va intentar esborrar-lo del mapa. Per exemple, durant el franquisme, al segle XX, quan es va prohibir parlar-lo en públic, o quan Felip V va conquerir Barcelona, el 1714, que el va suprimir de l'administració.

Arribats al segle XXI, el cert és que la llengua que es parla a Catalunya, però també al País Valencià, Andorra, les Illes Balears, els Pirineus Orientals francesos, la població sarda de L'Alguer i alguns indrets de l'Aragó i Múrcia, no està en el seu millor moment. La parlen uns 10 milions de persones, i això la situa com una llengua mitjana europea que es pot equiparar amb el portuguès, el txec o el suec, però no tenir un estat que la defensi la relega a la cua pel que fa als drets dels seus parlants.²

Afortunadament, el català és la llengua vehicular a l'ensenyament a Catalunya, té una corporació de mitjans de comunicació públics que treballen per preservar-la, s'ensenya a 158 universitats d'arreu del món i té un important patrimoni literari, però, tot i això,

actualment ha esdevingut una llengua prescindible i cada cop s'utilitza menys. El que no van aconseguir les lleis franquistes ho aconseguirà la pluja fina del dia a dia.

L'arribada de TV3, la televisió pública catalana, el 1983, va comportar que molts nens s'aficionessin a entretenir-se en català. Es va crear, fins i tot, un club per a ells, que va arribar al milió de socis, i un canal exclusiu, el Súper 3. Ara, però, aquest canal ha deixat d'existir i el públic infantil i juvenil, en el que qualsevol llengua fonamenta el seu futur, consumeix aquests continguts a la carta, en plataformes de “streaming” o a YouTube, on el català té una presència més aviat minsa.

Això fa que els nens juguin cada cop més en castellà, imitant els seus herois de la tele, i que el català vagi perdent pes com a llengua d'ús comú. Hi continuen parlant en l'àmbit familiar i a classe, però quan surten al pati o quan fan volar la imaginació els ve el castellà al cap molt més sovint que abans.

En definitiva, aquest canvi d'hàbits del consum audiovisual ajuda, encara que sigui a poc a poc, a la desaparició d'aquestes llengües que, sense la potència d'un Estat propi al darrere, necessiten altres canals per fer-se fortes. Per això, la política lingüística de les plataformes de “streaming” és essencial perquè una llengua sense estat, com el català, subsisteixi.³

1.- mgarriga.t@ccma.cat

2.- https://www.plataforma-llengua.cat/media/upload/pdf/the-catalan-language-es-final--la-llengua-catalana_1651500157.pdf

3.- <https://llengua.gencat.cat/web/.content/temes/pacte-nacional-per-la-llengua/enllacos/PNL-informe.pdf>

Evidentment, la responsabilitat no és només d'aquestes grans corporacions que busquen, com és normal, un rendiment econòmic pels seus negocis. La culpa original l'hem de buscar en les normatives i les lleis aprovades per les diferents administracions, començant a Brussel·les, que no obliguen les plataformes a ser sensibles amb aquestes llengües.

La Unió Europea maquilla el seu desdeny pels idiomes no oficials a Brussel·les aprovant textos com la Carta de les Llengües Minoritàries o Regionals o incloent paraules buides, per exemple, al seu propi Tractat de Funcionament: “La Unió contribuirà al floriment de les cultures dels Estats membres, dins del respecte a la seva **diversitat nacional i regional**”.

L'11 de setembre del 2013 les autoritats europees es comprometen per escrit, “amb afany”, “a la protecció i el foment de la *diversitat única del patrimoni lingüístic i cultural de la Unió*” i hi afegien que “*El suport a la revitalització lingüística ha de parer especial atenció a les iniciatives en l'àmbit dels mitjans digitals*”.⁴

Però el cert és que la UE ni tan sols respecta les seves pròpies resolucions i, en definitiva, el català està prohibit al Parlament europeu, igual com ho està al Parlament espanyol. Una llengua que parlen 10 milions d'europeus, pel fet de no ser llengua oficial, és una llengua de segona divisió.⁵

Això, com era d'esperar, es reflecteix també en les normatives audiovisuals, de manera que la directiva europea 2018/1808 no de-

fensa explícitament les llengües no oficials. Tot i que inclou en el preàmbul la voluntat que cal “respectar (...) la diversitat cultural i lingüística”, després no hi ha cap article destinat a preservar-la.

La directiva europea ho deixa tot en mans de l'anomenat principi del país d'origen. Això vol dir que mana la legislació de cada un dels països membres i deixa indefensa una llengua com el català, que no està especialment protegida a Espanya. Però és que, a més, plataformes com Netflix, HBO, Amazon Prime o Disney+ ni tan sols han de complir aquesta legislació estatal.⁶

Els operadors internacionals no estan “sota la jurisdicció” de cada país on operen i només se'ls apliquen les lleis dels països on tinguin la seva seu central, sigui el lloc on es prenguin les principals decisions editorials o on s'aculli una part significativa del seu personal.⁷

Netflix té la seva europea a Amsterdam, HBO opera a Espanya des d'Estocolm, el quarter general d'Amazon és a Luxemburg... països amb legislacions poc acostumades a lidiar amb una llengua regional de la potència del català. És evident que, si la UE apostés, com a solució, per la via d'obligar les grans plataformes de continguts audiovisuals a complir també les legislacions regionals en matèria lingüística, això suposaria una alenada d'aire fresc. Però el problema és que aquestes lleis acostumen a ser paper mullat ja en el seu país d'origen.

Per exemple, la llei del cinema de Catalunya del 2010 establia que un 50% de les produc-

4.- <https://www.boe.es/doue/2010/083/Z00047-00199.pdf>

5.- <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX:32018L1808>

6.- <https://www.ccma.cat/catradio/catalunya-migdia/es-pot-obligar-les-plataformes-a-oferir-continguts-en-catala/noticia/3133109/>

7.- https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-7-2013-0350_ES.html?redirect

cions que s'estrenessin en aquest territori havien de ser doblades o subtitulades al català i, a més, que els DVD que s'hi distribuïen inclourien l'opció de la llengua catalana en el menú de subtítols o doblatge. El resultat va ser que les "majors" van ignorar absolutament aquesta llei, no van fer ni un petit pas ni que fos de cara a la galeria, i el Govern català es va veure incapaç de sancionar-les.⁸

Fins fa dos dies, tots els doblatges o subtítols en català de les pel·lícules o sèries que s'estrenaven a Catalunya els havia pagat el Govern català. Les productores o distribuïdores no aportaven mai ni un euro i, al seu torn, no retornaven ni un cèntim d'aquests diners públics prestats, encara que les versions catalanes dels seus films haguessin resultat un gran èxit.

Arribats a aquest punt, és molt significatiu que, tot i que la Generalitat està disposada a incentivar-les econòmicament o, fins i tot, a pagar-ne l'adaptació de forma íntegra, el percentatge de films que s'estrenen amb versió en català no supera gairebé mai el 5% de l'oferta. Això evidencia que per part de la gran majoria de productores internacionals, de xarxes de exhibidors i de plataformes de continguts a la carta l'interès per embranchar-se en aquesta operació és pràcticament nul.

Mirat des del punt de vista oposat, aquestes empreses consideren que no els cal fer un esforç suplementari, encara que sigui a cost zero, per oferir una varietat lingüística que no té un retorn econòmic clar per a ells. Però, sobretot, en el cas català, per què voldrien tirar endavant una operació destinada a una comunitat que entén perfectament una altra llengua que resulta ser una de les més importants del món?

El castellà és altament prioritari a nivell global, és oficial a diversos estats, una de les llengües en que es produeixen més continguts audiovisuals a tot el planeta i podríem dir que gairebé el 100% de les pel·lícules i les sèries que es projecten en sales o s'emeten per televisió tenen la seva versió castellana.

Si finalment es decideixen a acceptar la subvenció i fer una versió en català, també cal tenir present que la promoció i la distribució de les còpies en aquesta llengua ha estat històricament molt inferior a les de la versió castellana. Als exhibidors ja els va bé, perquè així no hi ha tanta exigència per programar-ne més sessions.

El motiu? Que si en castellà la podia anar a veure pràcticament tothom que viu a Catalunya, en canvi, en català estaven restringint el seu públic potencial. La mateixa reflexió la feien els productors o els distribuïdors: Per què gastar-nos diners en anunciar o potenciar una versió que, d'entrada, va dirigida a un públic menys nombrós? Aquesta és la premissa que condemna a l'ostracisme el català en el sector audiovisual.

Totes aquestes excuses, però, tenien la seva raó de ser en l'època del cel·luloide. Avui dia, amb les còpies digitals que inclouen totes les versions possibles, amb idiomes i subtítols per escollir, ningú ha fet un pas endavant perquè l'oferta en català i castellà s'equipari a nivell de sessions, pantalles, dies de programació, etc. Tècnicament ja és possible, però la voluntat i els objectius empresarials fan que a la pràctica tot segueixi igual.

A nivell de consum domèstic, hi ha casos incomprensibles, com el que hem viscut amb l'estrena de "La llista final" ("The terminal list") a Amazon Prime, una plataforma que no va

8.- <https://portaldogc.gencat.cat/utisEADOP/PDF/8663/1905531.pdf>

anunciar, i que gairebé va amagar, que oferia la seva versió en català. Aquesta sèrie de Chris Pratt és un dels últims grans reclams per als clients d'aquesta plataforma i, en canvi, només el boca-orella, que es va generar després que algun abonat despistat ho descobrís, va fer que corrés la notícia com la pólvora.

La Plataforma per la Llengua, l'ONG que lluita incansablement contra la discriminació del català, va fer una campanya per demanar que s'establís un topall en les ajudes, de manera que les productores haguessin d'assumir una part del cost del doblatge o el subtítulat; que es fixés una política de crèdits reintegrables destinats a nous doblatges; i que es tractés la versió catalana en igualtat de condicions amb la versió castellana. Semblava tot molt bàsic, lògic, fàcil de dur a terme i relativament senzill de complir, però amb el temps s'ha demostrat que els interessos econòmics no han fet res més que posar-hi pals a les rodes.⁹

De moment, el que s'ha aconseguit és que, en l'última resolució del Departament de Cultura per optar a les ajudes pel doblatge, s'inclogui, com a requisit, que quan un film arribi al mercat domèstic, en concret a una plataforma de "streaming", aquest doblatge subvencionat s'ha d'incorporar de forma natural, automàtica, i, molt important, el mateix dia de l'estrena.

S'han documentat casos en que la versió catalana arriba a una plataforma dies després que la castellana, quan gran part del públic ja l'ha consumit. Aquesta pràctica, per tant, deixa sense valor els resultats de qualsevol estudi que vulgui analitzar aquesta discriminació lingüística i el comportament de l'espectador davant l'oferta en català i castellà.

A tot això, és important recordar que els catalanoparlants paguen amb els seus impostos el dret a consumir productes audiovisuals en el seu idioma, mentre els castellanoparlants no han de pagar res per aquest concepte. Són les mateixes distribuïdores o productores les que consideren una necessitat de mercat fer aquestes adaptacions al castellà.

Aquest fet, per si sol, ja suposa una discriminació davant la llei entre ciutadans d'un mateix Estat, és un greuge comparatiu evident i una situació de desigualtat que caldria corregir legislativament, no deixant-ho en mans de la lògica del mercat. Perquè ja sabem què passa amb les llengües si només es regeixen per criteris econòmics.

Com ja he dit abans, les lleis regionals en aquest sentit han tingut poc èxit històricament i, actualment, el Govern català és conscient que les productores, distribuïdores o plataformes de continguts els costa acceptar obligacions de cap tipus en aquest sentit. De fet, fins fa poc assumien que no acceptarien cap compromís explícit relacionat amb el volum i l'abast de la distribució de les versions catalanes.

Em podria arriscar a dir que a les productores els aniria molt bé que a tot el planeta es parlés una única llengua i no s'haguessin de pagar ni gestionar ni doblatges ni subtítols, encara que, com en el cas del català, surtin gratis. Però és que el que ha d'entendre la indústria és que el cinema, les sèries, l'audiovisual en general, és un vehicle d'aprenentatge, de difusió i de consolidació de qualsevol llengua. I això no té preu.

Vist que la via legislativa no té la força necessària, els catalanoparlants, per fer entendre que aquestes versions en la seva llengua són

9.- <https://www.plataforma-llengua.cat/media/assets/1041/cinema.pdf>

necessàries, només tenen una alternativa, que és demostrar que són rendibles. El que passa és que ja ho són, perquè les productores i les distribuïdores es beneficien de les subvencions, no han d'invertir els seus diners a fer-les, i, a partir d'aquí, els diners que obtenen pel fet d'oferir aquesta versió entren directament a la columna dels beneficis. Però recordem que, tot i això, prima el desinterès.

Per tant, el següent pas és que el públic catalanoparlant deixi d'anar a veure les versions en castellà perquè, aleshores sí, s'aconsegueixi una posició de força. El problema és que aquest tipus de campanyes han tingut poc èxit a Catalunya. No passa el mateix a la resta de l'Estat espanyol, on sí que han reeixit campanyes de boicot contra productes catalans, com el que va patir durant anys el cava o les campanyes contra els productes catalans fomentades, fins i tot, des de partits polítics d'àmbit espanyol arran de la recollida de firmes contra la reforma de l'Estatut, la Constitució catalana, del 2006.¹⁰

Aquella campanya va comportar un canvi polític a Catalunya que va culminar en un referèndum per la independència, declarat il·legal per les autoritats espanyoles. Aquell dia va desembocar en una actuació policial per impedir-lo que va acabar en un judici contra els líders que el van promoure. A l'aleshores vicepresident de la Generalitat, Oriol Junqueras, per exemple, el van condemnar per sedició a 13 anys de presó i 13 anys d'inhabilitació absoluta per exercir qualsevol tipus de càrrec públic. 12 polítics i líders socials van entrar a la presó.

Aquelles penes van originar una reacció ciutadana anomenada Tsunami Democràtic que va generar el caos, sobretot a la ciutat de

Barcelona i a l'aeroport del Prat, durant diverses setmanes. Aquella resposta de força, poc habitual en el poble català, que acostuma a ser més aviat dòcil, no s'ha vist mai en l'àmbit de la llengua.

Sí que hi ha hagut campanyes molt potents per defensar-la, com aquella que deia "El català, cosa de tots" als anys 80. Però sempre han estat cíviques, no s'han dut a terme des d'una posició que comporti cap amenaça. Per això, el boicot a les versions en castellà de les produccions audiovisuals és poc probable.¹¹

A més, en el cas de les plataformes de "streaming" hi ha una complicació afegida, i és que les audiències són secretes. Només quan elles ho decideixen fan públiques les xifres de consum d'alguns dels seus productes seleccionats. D'aquesta manera, es desconeix l'impacte de les campanyes a favor del consum de les versions en català, molt esteses a les xarxes socials.

Públicament, no se sap si aquestes campanyes han tingut èxit. Però, i això és el més important, internament sí que ho saben. Netflix, per exemple, va veure com el 2021 es va engegar una forta campanya perquè els espectadors catalans veiessin en català "La família Mitchell contra les màquines" (The Mitchells vs. the Machines").

La resposta va ser molt positiva, però des de la plataforma continuaven assegurant que no tindria cap impacte i que la implicació catalana era inútil perquè la decisió de programar en català dependria d'altres factors i no de l'acceptació pública d'aquestes versions. Al·legaven motius econòmics i de dificultat tècnica que ningú mai no es va creure.

10.- https://www.elconfidencial.com/empresas/2018-01-21/guerra-cava-freixenet-codorniu-extremadura-valencia_1508167/

11.- <https://www.publico.es/politica/boicot-catalunya-pp-abono-boicot-productos-catalanes-reforma-estatut.html>

Cal tenir present que aquella pel·lícula no la va doblar Netflix al català, sinó que era un film igualment subvencionat pel Govern català perquè estava previst que s'estrenés als cinemes però que la pandèmia, i el consegüent tancament de sales, va desplaçar al mercat domèstic. Per tant, quan Netflix va adquirir-ne els drets, ja duia inclosa la versió catalana. Aquest cop, això sí, van decidir respectar-la, perquè en d'altres ocasions també tenien a mà la versió en català i van decidir ignorar-la.

Això no és una problemàtica només d'aquesta plataforma. El 2021, Disney+ encara no oferia la versió en català de 144 llargmetratges que en disposaven, bé perquè havien estat doblats pel dia de la seva estrena en sales, gràcies a les subvencions, o bé perquè els havia doblat TV3 per emetre-les en català en el seu dia. 144 doblatges disponibles que Disney+ pot incorporar de forma gratuïta i que no ho havia fet per... desinterès? Desídia? Uns problemes tècnics que serveixen com a excusa per incorporar el català però que no existeixen per donar servei en qualsevol altra llengua que sí és oficial d'un altre país però amb menys parlants?¹²

Evidentment, no defenso que les llengües s'incorporin a les plataformes de "streaming" en funció de la gent que les parli. La idea és que el respecte, la cura i la protecció dels diversos patrimonis lingüístics i culturals prevalguin per sobre d'altres consideracions, al mateix nivell que el de mantenir una qualitat de continguts elevada o el d'oferir un servei tècnic de primera.

Ho destaco perquè em sorprèn que aconseguir les pretensions de 10 milions de

clients potencials no sigui un objectiu empresarial prioritari. Però ja he dit abans que, si els catalanoparlants no protesten prou, les empreses no seran conscients d'aquestes pretensions o ni tan sols serà prioritari aconseguir-les perquè aquest públic ja consumeix els seus continguts en una altra llengua.

I aleshores arriba l'any 2022. L'any de la inflexió. Tot comença al febrer, quan una pel·lícula parlada en català, "Alcarràs", s'emporta l'Os d'Or a la Berlinale. El film de Carla Simón converteix en universal una petita història familiar del camp de Lleida, amb el rerefons de la progressiva desaparició del món de la pagesia, i on tots els personatges no només parlen català de forma orgànica, sinó que ho fan en la varietat lingüística d'aquella zona.

La notícia es converteix, de sobte, en un míssil cap a tots aquells que no es creien que una pel·lícula parlada en una llengua menyspreada pogués assolir un èxit d'aquestes característiques. I això fa omplir d'orgull la comunitat catalanoparlant i armar-la de confiança de cara a incrementar les demandes de respecte cap a la seva llengua.

Val a dir que l'Acadèmia del Cinema Català, que organitza anualment l'entrega dels premis Gaudí, fa anys que sua per aconseguir que hi hagi 4 candidates a millor pel·lícula en català. En canvi, les nominades en llengua castellana no paren de créixer. Perquè l'Acadèmia catalana acull tots els films produïts per productores catalanes, siguin en l'idioma que siguin, però sí que reserva un premi a la millor pel·lícula en català com a incentiu perquè se'n rodin més.¹³

12.- <https://www.plataforma-llengua.cat/que-fem/noticies/5125/disney-encara-no-ofereix-en-catala-144-llargmetratges-que-han-estat-doblats-amb-diners-publics>

13.- <https://www.academiadelcinema.cat/ca/articles-xiv/4044-l-academia-fa-publicues-les-59-produccions-candidates-als-xiv-premis-gaudi/>



El 2021, **6 títols optaven a l'estatueta a la millor pel·lícula**: “Sis dies corrents”, de Neus Ballús; “El ventre del mar”, d’Agustí Vilaronga; “Visitant”, d’Alberto Evangelio; “El cau”, de Pere Solés; “Cineclub”, de Mireia Schröder i Carles Gorres, i “Tros”, de Pau Calpe Rufat. Només les dues primeres havien tingut una distribució regular. En canvi, en castellà hi competien 17 pel·lícules.

Això es deu, en part també, al fet que actualment és molt difícil produir cinema a Espanya sense tenir al darrere el suport d’una cadena de televisió o una plataforma de continguts audiovisuals. TV3 ha anat perdent pes els últims anys com a motor de l’audiovisual en català, per problemes financers i de pressupost, i aleshores les productores han buscat el suport econòmic de les cadenes de televisió espanyoles, que han bloquejat la gran majoria de propostes que no fossin en castellà.

En un film com “Mediterráneo”, de Marcel Barrena, per exemple, que parla de la creació de l’ONG Open Arms, no hi ha gairebé ni una línia en català, quan els personatges en que es basa la història parlen català habitualment en la vida real. I això és perquè Televisió Espanyola, la televisió pública de l’Estat, ho va demanar així. És a dir, que ni tan sols els mitjans públics espanyols, sustentats també amb els impostos pagats pels catalans, vetllen pels drets lingüístics d’aquesta comuni-

tat ni es preocupen per preservar la riquesa cultural del seu propi territori. Ja ni parlem de les intencions de les televisions privades.

L’Acadèmia catalana també ha presentat un estudi que revela que el cinema produït a Catalunya passa del 48% de la producció estatal el 2012 al 30% el 2021. Per tant, ha patit una pèrdua de pes considerable en el conjunt de la producció estatal. Tot i això, les pel·lícules amb participació catalana (majoritàriament en castellà) suposen encara un 25% de la taquilla espanyola.

Doncs bé, el 2022, fins a mitjans de juliol, un de cada tres espectadors espanyols de cinema produït a Espanya havia anat a veure “Alcarràs”. Una sola pel·lícula, i en català, acumulava un terç dels espectadors. Malauradament, no tots l’havien vist en català, perquè la distribuïdora va decidir finalment doblar-la al castellà. Però sí que molts la van veure en català subtitulada, un fet que ajuda a la normalització d’aquesta llengua al conjunt de l’Estat.

Aquest triomf lingüístic de principis d’any es va veure reforçat amb el compromís de Netflix, el mes de març, d’incorporar cada any 70 pel·lícules i sèries d’estrena subtitulades al català, el gallec i l’euskera, les tres llengües que són cooficials en alguna part del territori espanyol. L’anunci contemplava que algunes d’aquestes produccions també estarien do-

blades a aquestes llengües, sobretot aquelles destinades al públic infantil i familiar.¹⁴

El més important d'aquest anunci és que no es tracten de produccions antigues adquirides per Netflix que ja disposen de versió catalana. Es tracta d'estrenes de producció pròpia i és Netflix qui sufragava el doblatge o la subtitulació. Per primer cop, una productora/plataforma paga de la seva pròpia butxaca la versió catalana. L'estrena del primer títol doblat, "The sea beast", el 8 de juliol del 2022, va ser tot un esdeveniment.¹⁵

S'ha de reconèixer que Netflix ha pres aquesta decisió sense que cap llei l'insti a fer-ho. La nova Llei de l'Audiovisual espanyola, aprovada al maig del 2022, no podia obligar les plataformes establertes fora d'Espanya, com ja hem dit abans, a incorporar quotes lingüístiques, ni tan sols en castellà. Per tant, cal atribuir la bona notícia a dos factors: les negociacions del Govern català amb la plataforma, que han estat intenses, i la força que han fet els consumidors catalanoparlants, demostrant que és una necessitat comercial per a la plataforma, incorporar el seu idioma.

En definitiva, que Netflix s'ha adonat de la rendibilitat d'aquesta decisió. Una plataforma mal considerada entre els catalanoparlants per la seva immobilitat, per haver exercit pressions mai demostrades al Govern espanyol perquè no imposés sancions si no abraçava el plurilingüisme, es convertia de sobte en una gran aliada.

Per cert, que aquesta Llei de l'Audiovisual espanyola ha estat un altre èxit d'aquest any 2022, tot i que segurament no tan gran com s'esperava. D'una banda, perquè, malgrat no podia incloure cap obligació vers les plataformes

"estrangeres", sí que incloïa l'obligació que les plataformes espanyoles haguessin d'oferir una part del catàleg en català o en les altres llengües cooficials de l'Estat. Una mesura que afecta únicament les obres europees, això sí, que és l'única escletxa de la directiva comunitària que permet incorporar quotes lingüístiques.

Textualment, la llei diu que "els prestadors del servei (...) reservaran a obres europees almenys el 30% del seu catàleg. Com a mínim el 50% d'aquesta quota (...) es reservarà a obres en la llengua oficial de l'Estat o en alguna de les llengües oficials de les comunitats autònomes. D'aquesta subquota, es reservarà en tot cas un mínim del 40% a obres audiovisuals en alguna de les llengües oficials de les comunitats autònomes"

Aquesta operació matemàtica dona com a resultat que la quota d'oferta en llengües cooficials ha de ser del 6% del total del catàleg. Per fer aquest càlcul es poden comptar tant els títols originals en llengua catalana com els que s'hagin rodat en altres llengües i s'hagin doblat o subtitulat al català a posteriori. Malgrat tot, cal celebrar que, tenint en compte que el percentatge és encara baix, plataformes com ATresPlayer, Filmin o RTVE Play s'arrisquen a haver de pagar una sanció si no compleixen aquesta premissa.

Durant tot el procés de negociació, les forces polítiques catalanistes van intentar incrementar aquest percentatge o que s'incloués en la normativa algun incentiu per a les plataformes "estrangeres" que es decidissin a doblar o subtitular a les llengües regionals, però no va ser possible. I això pel que fa a la distribució.

Malauradament, pel que fa a la producció, la nova llei és absolutament insuficient per pro-

14.- <https://www.ccma.cat/324/netflix-subtitulara-70-estrenes-al-catala-gallec-i-euskera-i-doblara-titols-infantils/noticia/3151970/>

15.- <https://www.youtube.com/watch?v=JPpIvKxIEuE>

tegir l'anomenat cinema independent, aquell que no està lligat a les grans corporacions audiovisuals. Si es debilita el cinema independent, es limita la capacitat de produir obres més arriscades, més diverses i plurals, i parlades en llengües que no són comunes a tot l'Estat. Els productors independents estan en peu de guerra, però de moment el Govern espanyol no ha cedit a les seves pretensions.¹⁶

En definitiva, el 2022 tenim "Alcarràs", en català, guanyant a la Berlinale; Netflix doblant al català sense haver de cobrar subvenció; i una nova Llei de l'Audiovisual que fixa una quota lingüística a les plataformes espanyoles. I aleshores apareix, per sorpresa, Amazon doblant al català sense subvenció també. L'exemple de "La llista final" ("The terminal list") que hem comentat abans. I se sap que han treballat en el doblatge en català de la gran sèrie de la temporada ("El senyor dels anells"). I això és històric.

Però no s'acaben aquí les bones notícies. També de sobte i sense previ avís, el 10 de juliol Netflix incorpora el doblatge que TV3 va fer de "Tauró" ("Jaws") el 2017 entre l'oferta lingüística d'aquest film de Steven Spielberg. I també el de "Salt", un doblatge que es va elaborar per la versió en Blu-ray del film de Phillip Noyce. La plataforma no n'informa i han de ser uns usuaris de Twitter que es dediquen a rastrejar continguts en català a tot arreu (@doblatgecatala i @desdelsofa_cat) els que donen l'avís a la comunitat catalanoparlant.¹⁷

Aquesta vergonya de Netflix i Amazon per anunciar aquest compromís amb el català podria deure's a la por a que els seus clients castellanoparlants poguessin respondre amb un boicot, com ja va passar amb altres productes en el passat. Una por, crec jo, infun-

dada en aquest cas i en un context polític molt més relaxat que aleshores.

Filmin, una plataforma catalana d'èxit a tot Espanya, que fonamenta la seva oferta en el cinema independent, sempre ha tingut cura d'aquest aspecte; Disney+ també comença a posar-se les piles, però HBO continua insensible amb una oferta en català absolutament inexistent i el percentatge de films estrenats en sales amb versió en català continua sent residual.

Ja no parlem del tracte que rep el català fora de Catalunya, al País Valencià o a França, per exemple, on les versions catalanes no arriben gairebé mai a les sales i on la defensa del català és encara més complicada. Sort que ara les produccions de Netflix i Amazon en català no tenen fronteres i es poden consumir arreu del món.

Per tant, el 2022 marcarà un punt d'inflexió. Això ja no té marxa enrere. Però continua havent-hi molta feina a fer, molt camí a recórrer. El que és segur és que serà clau la persistència d'aquesta gent que manté el català com a llengua d'ús habitual, i que per a la gran majoria d'ells és la seva llengua materna. Es demostra que la resistència, encara que sigui pacífica i gradual, va assolint el seu efecte.

A banda que les grans corporacions audiovisuals s'estan adonant que no és un aspecte folklòric, sinó que una llengua és un vehicle per transmetre sentiments, sensacions, emocions... que no es poden expressar exactament de la mateixa manera en una altra llengua. Que la llengua és cultura, és identitat, és comunitat. La riquesa cultural de tot el planeta depèn de que tothom sigui conscient d'això. Per tant, la lluita continua.

16.- <https://www.ccma.cat/324/erc-amenaca-de-tombar-la-llei-de-laudiovisual-torna-a-afavorir-el-duopoli-de-sempre/noticia/3166394/>

17.- <https://www.ccma.cat/324/arriba-a-netflix-el-primer-doblatge-del-fons-de-tv3-tauro-de-steven-spielberg/noticia/3174752/>

DID STREAMING KILL STATELESS LANGUAGES?

Marc Garriga¹

Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals

The Buggles said that video killed the radio star. Nothing could be further from the truth. And even less so at the start of the golden era of podcasts. In fact, many prophecies have been made over the years that reality has ruthlessly destroyed. And one of them is that Catalan should have disappeared many years ago, especially keeping in mind that the Spanish government tried to wipe it off the map on several occasions. For example, during the Franco regime, in the 20th century, when it was forbidden to speak Catalan in public, or when Philip V conquered Barcelona in 1714, removing it from the Administration.

In the 21st century, the truth is that the language spoken in Catalonia, but also in the Valencian Community, Andorra, the Balearic Islands, the Eastern and French Pyrenees, the Sardinian town of Alghero, and some locations in Aragon and Murcia, is not at its best. It is spoken by around 10 million people, which makes it a medium-sized European language that can be compared to Portuguese, Czech, or Swedish, but not having a state to defend it pushes it into the background when it comes to the rights of its speakers.²

Fortunately, Catalan is the working language used for teaching and learning in Catalonia, it has a public media corporation that works to preserve it, it is taught at 158 universities around the world, and features a significant

literary heritage. But, despite this, it has currently become an expendable language and is used less and less. What Francoist laws failed to do will be achieved by the drizzle of everyday life.

The arrival of TV3, Catalan public television, in 1983, meant that many children took a liking to being entertained in Catalan. A club was even created for them, reaching up to one million members, as well as an exclusive channel, Súper 3. Now, however, this channel no longer exists and young audiences, the foundation of the future of any language, consume these types of content on demand, on streaming platforms or YouTube, where the presence of Catalan is relatively scarce.

This means that children play increasingly in Spanish, imitating their TV heroes, and that the common use of Catalan is diminishing. They still speak it at home and at school, but when they are in the playground or let their imagination run wild, Spanish comes much more readily to them than before.

In short, this change in audiovisual consumption habits slowly encourages the disappearance of these languages that, without the strength of their own State to back them, require other channels to remain strong. For this reason, it is essential for streaming platforms to have language policies so that stateless languages, like Catalan, can survive.³

1.- mgarriga.t@ccma.cat

2.- https://www.plataforma-llengua.cat/media/upload/pdf/the-catalan-language-en-v7-final_29_43_2445.pdf

3.- <https://llengua.gencat.cat/web/.content/temes/pacte-nacional-per-la-llengua/enllacos/PNL-informe.pdf>

Obviously, responsibility does not only lie with these large corporations which obviously seek financial returns for their businesses. We must look for the original sin among the regulations and laws approved by different administrations, starting with Brussels, which does not oblige platforms to be sensitive to these languages.

The European Union covers up its disdain for non-official languages in Brussels by approving texts like the European Charter for Regional or Minority Languages or including “empty words”, for example, in its own Treaty on the Functioning of the European Union: “The Union shall contribute to the flowering of the cultures of the Member States, while respecting their national and regional diversity.”

On the 11th of September 2013, the European authorities “wholeheartedly” committed to “the protection and promotion of the unique diversity of the Union’s linguistic and cultural heritage” and added that “support for language revitalisation ought to focus particular attention on initiatives within the field of digital media”.⁴

But the truth is that the EU does not even respect its own resolutions and, in short, Catalan is forbidden at the European Parliament, just like at the Spanish Parliament. A language spoken by 10 million Europeans is considered second-class because it is not an official language.⁵

As is expected, this is also reflected in audiovisual regulations, where EU Directive 2018/1808 does not explicitly defend non-official languages. Despite including in

its introduction the intention to “respect (...) cultural and linguistic diversity,” afterwards, there is no article aimed at preserving it.

This European directive leaves it all in the hands of the so-called principle of the country of origin. This means that the legislation in each member country rules, and leaves a language like Catalan defenceless, since it is not particularly well protected in Spain. But the thing is that, on top of that, platforms like Netflix, HBO, Amazon Prime, or Disney+ do not even have to comply with this state legislation.⁶

International operators are not “under the jurisdiction” of each country in which they operate, and they only submit to the laws of the countries where their headquarters are based, whether that is where main editorial decisions are taken, or a significant part of their staff is based.⁷

Netflix’s European headquarters are in Amsterdam, HBO operates in Spain from Stockholm, Amazon’s HQ is in Luxembourg... Countries with legislations that are not used to dealing with a regional language such as Catalan. It is obvious that if the EU decided to force large audiovisual content platforms to comply with regional legislations when it comes to languages, this would be a breath of fresh air. But the problem is that these laws are usually already empty words in their country of origin.

For example, the 2010 law on film in Catalonia established that 50% of productions released in this region had to be dubbed or subtitled in Catalan and, additionally, that

4.- <https://www.boe.es/doue/2010/083/Z00047-00199.pdf>

5.- <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX:32018L1808>

6.- <https://www.ccma.cat/catradio/catalunya-migdia/es-pot-obligar-les-plataformes-a-oferir-continguts-en-catala/noticia/3133109/>

7.- https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-7-2013-0350_ES.html?redirect

the DVDs distributed here would include the Catalan language option in their subtitles or dubbing menus. This resulted in the “big” film production companies absolutely ignoring this law, without even taking a small step, even just for show, and the Catalan government was unable to penalise them.⁸

Until not long ago, all the Catalan dubbing and subtitles for films or series released in Catalonia were paid for by the Catalan government. Film production companies or distributors never contributed a single euro and, in turn, never gave back a single cent of this borrowed public money, even when the Catalan versions of their films had been a success.

At this point, it is noteworthy that, despite the Government of Catalonia being willing to provide financial incentives or even paying for the entire adaptation, the percentage of films released with a Catalan version almost never surpasses 5% of those on offer. This demonstrates that most large international film production companies, cinema operator networks, and on-demand content platforms have practically no interest in getting tangled up in this business.

From the opposite point of view, these companies believe there is no need for them to make the extra effort, even if it costs them nothing, to offer linguistic diversity without a clear return on investment for them. But, above all, in the case of Catalan, why would they want to develop a business aimed at a community that perfectly understands another language which happens to be one of the most important in the world?

Spanish is a big priority globally, it is an official language in several countries, one of the lan-

guages in which most audiovisual content in the world is produced, and we could say that practically 100% of films and series shown in cinemas or on TV have a Spanish version.

If they finally decided to accept the subsidy and make a Catalan version, we must also keep in mind that the promotion and distribution of copies in this language has also been historically much less than Spanish versions. This suits cinema operators since there is less demand for more sessions.

The reason? In Spanish, practically everyone who lives in Catalonia could go to see it, however, in Catalan, they would be limiting their potential audience. Film production companies and distributors also came to the same conclusion: why spend money on advertising or promoting a version that is aimed at a smaller audience to begin with? This is the premise that ostracises Catalan in the audiovisual sector.

However, all these excuses were justified in the era of film. Today, with digital copies including all possible versions, with languages and subtitles to choose from, nobody has taken any steps to level the playing field between Catalan and Spanish in terms of sessions, screenings, schedules, etc. It is already technically possible, but unwillingness and business goals mean that everything remains the same in practice.

In terms of domestic consumption, there are unfathomable cases, like the one experienced with the release of *The Terminal List* on Amazon Prime, a platform that did not advertise, and practically concealed, that it offered a Catalan version of this product. This series by Chris Pratt is one of the latest avidly requested by customers of this plat-

8.- <https://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/8663/1905531.pdf>

form; however, only word of mouth spread the news like wildfire after an absent-minded subscriber discovered it was available in Catalan.

La Plataforma per la Llengua, the NGO tirelessly fighting against the discrimination of Catalan, launched a campaign demanding that subsidies be reined in, so that film production companies had to take on part of the cost of dubbing or subtitling; that a policy of repayable credits aimed at new dubbing be determined; and for the Catalan version to be treated on equal terms as the Spanish version. It all seemed really basic, logical, easy to carry out and relatively simple to comply with, but time has shown that financial interests have only put spokes in its wheels.⁹

For now, the only achievements are that, in the latest resolution by the Department of Culture to have access to dubbing subsidies, they must include, as a requirement, that when a film reaches the domestic market, specifically a streaming platform, this subsidised dubbing must be included in a natural and automatic way and, most importantly, on the release day.

Cases have been documented where the Catalan version is made available on a platform days after the Spanish version, when a large part of the audience has already seen it. This practice, therefore, renders null and void the results of any studies analysing the linguistic discrimination and behaviour of the audience in the face of offerings in both Catalan and Spanish.

Concerning this, it is important to remember that Catalan speakers pay taxes for the right to consume audiovisual products in their language, meanwhile Spanish speakers do not

have to do this. It is the same film distributors or production companies that deem adapting films into Spanish a market need.

This fact, in itself, is already a discrimination before the law between citizens within the same State, it is an obvious comparative injustice, and a disparity that should be corrected legislatively, not left in the hands of market logic. Because we already know what happens with languages if only financial criteria are abided by.

As I have already said, regional laws in this sense have had little historical success and, currently, the Catalan government is aware that film production companies, distributors, or content platforms struggle to accept any kind of obligations in this sense. In fact, until recently they assumed that they would not accept any explicit commitment related to the distribution volume and reach of Catalan versions.

I dare to say that film production companies would be glad for there to be just one language in the entire world, so they would not have to pay for or manage dubbing or subtitling, even if it is free, as is the case of Catalan. What the industry needs to understand is that films, series, audiovisual products in general, are a means for learning, broadcasting, and consolidating any language. And this is priceless.

Given that the legislative route is not strong enough, Catalan speakers only have one alternative to make companies understand that these versions in their language are necessary, which is by proving that they are profitable. The thing is that they already are because film production companies and distributors benefit from subsidies, so they do

9.- <https://www.plataforma-llengua.cat/media/assets/1041/cinema.pdf>

not have to invest their own money in making them, and therefore, the money they earn just for offering this version is a direct profit. But, please remember that, despite this, indifference takes precedence.

Therefore, the next step is for the Catalan-speaking public to stop going to see Spanish versions, because then they will be in a position of power. The problem is that these kinds of campaigns have been unsuccessful in Catalonia. The same cannot be said for the rest of Spain, where boycott campaigns against Catalan products have succeeded, like the one suffered for years by cava or campaigns against Catalan products promoted by Spanish political parties because of the collection of signatures against the Statute of Autonomy of Catalonia, the Catalan Constitution, in 2006.¹⁰

That campaign entailed a political change in Catalonia that culminated in a referendum for independence, declared illegal by the Spanish authorities. That day, police action to prevent the referendum ended in a trial against the leaders that promoted it. The then vice-president of the Government of Catalonia, Oriol Junqueras, for example, was convicted to 13 years in prison and 13 years of full disqualification from exercising any kind of public service position, for sedition. Twelve politicians and social leaders were imprisoned.

Those sentences gave rise to a citizen reaction called Tsunami Democràtic which generated chaos, especially in the city of Barcelona and the El Prat airport, for several weeks. That strong response, unusual in the Catalan population, which is usually rather well behaved, has never been seen in the field of language.

There have been strong campaigns defending it, like the one that said “El català, cosa de tots” [Catalan, everyone’s business] in the 1980s. But they have always been civilised, they have never been carried out from a threatening standpoint. This is why the boycotting Spanish versions of audiovisual production companies is unlikely.¹¹

Also, in the case of streaming platforms, there is an added difficulty: audiences are secret. They only make consumption figures public when they want to, regarding a selection of their products. Therefore, the impact of campaigns in favour of Catalan versions, which are widely spread on social media, is unknown.

Publicly, we do not know if these campaigns have been successful. But internally, they do know, and that is what is most important. Netflix, for example, experienced a strong campaign from Catalan spectators to be able to watch *The Mitchells vs. the Machines* in Catalan, in 2021.

The response was really positive, but the platform continued assuring everyone that it would have no impact and that Catalan involvement was futile because the decision to offer programmes in Catalan depended on other factors and not on the public acceptance of these versions. They alleged financial reasons and technical difficulties that nobody ever believed.

We must keep in mind that that film was not dubbed by Netflix into Catalan, rather that it was a film subsidised by the Catalan government because it was expected to be released in cinemas, but the pandemic, and the subsequent closure of cinemas,

10.- https://www.elconfidencial.com/empresas/2018-01-21/guerra-cava-freixenet-codorniu-extremadura-valencia_1508167/

11.- <https://www.publico.es/politica/boicot-catalunya-pp-abono-boicot-productos-catalanes-reforma-estatut.html>

moved it to the domestic market. Therefore, when Netflix purchased the rights, it already included the Catalan versions. This time, they decided to respect this request, but in other occasions they also had access to the Catalan version and decided to ignore it.

This is not just an issue with this platform. In 2021, Disney+ still did not offer the Catalan version of 144 full-length films that they had, either because they had been dubbed for their release in cinemas, thanks to subsidies, or because TV3 had dubbed them to broadcast them in Catalan at the time. 144 available dubbing tracks that Disney+ could include for free and did not do so because of... indifference? Carelessness? Technical issues used as an excuse to exclude Catalan but that do not exist for any other language that is indeed official in another country but with less speakers?¹²

Obviously, I am not saying that languages should be included by streaming platforms depending on the number of speakers. The idea is for the respect, care, and protection of diverse linguistic and cultural heritages to prevail over other considerations, similarly to maintaining good quality content or offering a top technical service.

I bring attention to this because I am surprised that pleasing the aspirations of 10 million potential customers is not a business priority. But, as I have already said, if Catalan speakers do not complain enough, companies will not be aware of these aspirations, or pleasing them will not even be a priority because this audience already consumes its content in another language.

Then it is 2022, the watershed moment. Everything starts in February, when a film shot in Catalan, *Alcarràs*, won the Golden Bear at the Berlinale. Carla Simón's film makes a small family story in the fields of Lleida universal, against the background of the progressive disappearance of the Catalan peasant farming world, and where all the characters not only speak Catalan organically, but they do so in the language variant of that area.

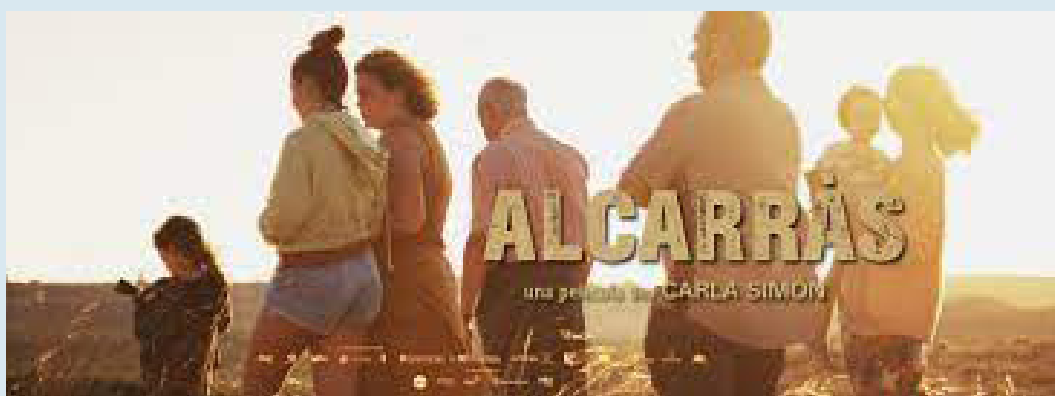
The news suddenly becomes a missile towards all those who did not believe that a film shot in a scorned language could achieve such success. And this fills the Catalan-speaking community with pride and arms them with confidence to increase the demands for respect towards their language.

It is fair to say that the Catalan Film Academy, which organises the Gaudí Awards ceremony every year, has been struggling for years to make sure that there are 4 candidates for best film in Catalan. However, the Spanish language nominees do not stop growing. Because the Catalan Academy welcomes all films produced by Catalan film production companies, whichever the language, but it does save an award for best film in Catalan as an incentive for more of them to be shot.¹³

In 2021, **6 titles were nominated to the award for best film:** *Sis dies corrents* (The Odd-Job Men), by Neus Ballús; *El ventre del mar* (The Belly of the Sea), by Agustí Villaronga; *Visitant* (Visitor), by Alberto Evangelio; *El cau*, by Pere Solés; *Cineclub*, by Mireia Schröder and Carles Gorres, and *Tros* (A Piece of Land), by Pau Calpe Rufat. Only the first two had been regularly distributed. However, there were 17 films competing in Spanish.

12.- <https://www.plataforma-llengua.cat/que-fem/noticies/5125/disney-encara-no-ofereix-en-catala-144-llargmetratges-que-han-estat-doblats-amb-diners-publics>

13.- <https://www.academiadelcinema.cat/ca/articles-xiv/4044-l-academia-fa-publicques-les-59-produccions-candidates-als-xiv-premis-gaudi/>



This is also partly due to the fact that, currently, it is really hard to produce films in Spain without being supported by a TV network or audiovisual content platform. In recent years, TV3 has lost its strength as the driving force behind audiovisual products in Catalan, due to financial and budget issues, so production companies have sought financial support from Spanish TV networks, which have blocked most proposals that were not in Spanish.

In a film like *Mediterraneo: The Law of the Sea*, by Marcel Barrena, for example, which tells the story of the creation of NGO Open Arms, there is hardly a single line in Catalan, when the people the film is based on usually speak Catalan in real life. And this is because Televisión Española, Spain's national state-owned public television broadcaster, demanded it. That is, not even Spanish public media, supported also by taxes paid by Catalan people, protect the linguistic rights of this community or are concerned with preserving the cultural wealth of its own land. Not to mention the intentions of private television broadcasters.

The Catalan Academy has also presented a study revealing that films produced in Catalo-

nia went from representing 48% of state productions in 2012 to 30% in 2021. Therefore, they have lost significant clout within state production. Despite this, films with Catalan participation (mostly in Spanish) still represent 25% of the Spanish box office.

So, in 2022, by mid-July, one in three Spanish filmgoers who watch films produced in Spain had been to see *Alcarràs*. A single film, in Catalan at that, amassed a third of the audience. Unfortunately, not all of them had seen it in Catalan, because the distributor finally decided to dub it in Spanish. But many of them did see it in Catalan with subtitles, which helps to normalise this language within Spain.

This linguistic success at the beginning of the year was reinforced by Netflix's commitment, in March, to add 70 brand new films and series subtitled in Catalan, Galician, and Basque, the three co-official languages in some areas of Spain, every year. The statement contemplated that some of these productions would also be dubbed in these languages, especially those aimed at children and families.¹⁴

The most important thing about this statement is that it does not refer to old produc-

14.- <https://www.ccma.cat/324/netflix-subtitulara-70-estrenes-al-catala-gallec-i-euskera-i-doblara-titols-infantils/noticia/3151970/>

tions acquired by Netflix already available in Catalan. It refers to the release of Netflix's own productions, and it is Netflix who covers the dubbing or subtitling. For the first time, a production company/platform pays for the Catalan version out of pocket. The release of the first dubbed title, "The Sea Beast", on the 8th of July 2022, was an event in itself.¹⁵

We must acknowledge that Netflix has taken this decision of its own accord, without any laws urging it to do so. The new Spanish Audiovisual Law, passed in May of 2022, could not force platforms established outside of Spain, as we have already mentioned, to include language quotas, not even in Spanish. Therefore, we must attribute this good news to two factors: the Catalan government's negotiations with the platform, which were intensive, and the influence of Catalan-speaking consumers, who have proven that including their language is a commercial need for the platform.

In short, Netflix has realised the profitability of this decision. A poorly considered platform among Catalan speakers because of its steadfastness, for having exerted unproven pressures on the Spanish government to not impose fines if multilingualism was not embraced, suddenly turned into a great ally.

By the way, this Spanish Audiovisual Law has been another success of 2022, although probably not as great as expected. On the one hand, because, despite being unable to include any obligations for "foreign" platforms, it did include the obligation for Spanish platforms to offer part of their catalogue in Catalan or in the other co-official state languages. A measure that only affects European works, though, which is the only crack in

the EU directive that allows the inclusion of language quotas.

Word for word, the law says that "service providers (...) should reserve 30% of their catalogue for European works." At least 50% of this quota will be reserved for works in the official Spanish language or in one of the official languages of the autonomous communities. Of this quota, in any case, at least 40% will be reserved for audiovisual works in one of the official languages of the autonomous communities.

This mathematical equation means that the quota of co-official languages on offer must be 6% of the entire catalogue. Both original titles in Catalan and those shot in other languages and subsequently dubbed or subtitled into Catalan count towards this percentage. Despite everything, we must celebrate that, keeping in mind that the percentage is still low, platforms such as ATresPlayer, Film-in, or RTVE Play run the risk of paying a fine if they do not comply with this premise.

Throughout the negotiation process, Catalan nationalist political forces tried to increase this percentage, or for this regulation to include some incentive for "foreign" platforms that decide to dub or subtitle in regional languages, but to no avail. All this is in terms of distribution.

Unfortunately, in terms of production, the new law is absolutely inadequate to protect so-called independent film, not tied to large audiovisual corporations. If the independent film industry is weakened, we limit their capacity to produce more daring and diverse works, in languages that are not spoken across the country. Independent production companies are on tender hooks, but for now

15.- <https://www.youtube.com/watch?v=JPpIvKxIEuE>

the Spanish government has not given in to their aspirations.¹⁶

In a nutshell, in 2022 we have *Alcarràs*, in Catalan, winning the Berlinale; Netflix dubbing into Catalan without receiving any subsidies; and a new Audiovisual Law that determines a language quota for Spanish platforms. Then, Amazon takes us by surprise and also dubs into Catalan without any subsidies. The example of *The Terminal List* that I mentioned before. And we know that they are working on dubbing their big series of the season (*The Lord of the Rings*) into Catalan. This will be historic.

But that is not the end of the good news. Suddenly and without warning, on the 10th of July, Netflix added the dubbing that TV3 did of *Jaws* in 2017 to the language options of this film by Steven Spielberg. As well as for *Salt*, dubbing that was made for the Blu-ray version of this film by Phillip Noyce. The platform did not report on this, and it was Twitter users who work on tracking content in Catalan everywhere (@doblatgecatala and @desdelsofa_cat) who notified the Catalan-speaking community.¹⁷

Netflix's and Amazon's embarrassment announcing this commitment to Catalan could be due to the fear that their Spanish-speaking customers could respond by boycotting them, like already happened with other products in the past. A fear I consider unfounded in this case, as we are in a much more relaxed political context than then.

Filmin, a Catalan platform with much success throughout Spain, whose offering is founded on independent films, has always dealt with this topic with upmost care; Disney+ is also starting to get their act together, but HBO continues to remain unresponsive with an absolutely non-existent offering in Catalan, and the percentage of films released in cinemas with a Catalan version is still minor.

Not to mention the treatment Catalan receives outside of Catalonia, the Valencian Community, or in France, for example, where Catalan versions almost never reach cinemas and where defending Catalan is even more complicated. It is a good thing that Netflix and Amazon productions in Catalan know no bounds and can be consumed around the world.

Therefore, 2022 will be a turning point. There is no turning back. But there is still a lot of work to do, we still have a long way to go. The persistence of people who still use Catalan everyday will definitely be key; for most of them, it is their native language. This proves that resistance, although peaceful and gradual, has an impact.

Large audiovisual corporations are realising that this is not a folkloric thing, but that a language is a means to convey emotions, feelings, sensations... which cannot be expressed in exactly the same way in another language. That language is culture, identity, community. The cultural wealth of the entire planet depends on everyone being aware of this. So, the struggle continues.

16.- <https://www.ccma.cat/324/erc-amenaca-de-tombar-la-llei-de-audiovisual-torna-a-afavorir-el-duopoli-de-sem-pre/noticia/3166394/>

17.- <https://www.ccma.cat/324/arriba-a-netflix-el-primer-doblatge-del-fons-de-tv3-tauro-de-steven-spielberg/noticia/3174752/>

“O NNAPULITANO, LENGUA SCARPESATA: DÔ CINNEMA Â FICSCIONNA” NEAPOLITAN: A CRUSHED LANGUAGE, FROM MOVIES TO THE FICTION

Massimiliano Verde¹

President of the Accademia Napoletana

To my Maestros:

Carlo Iandolo, Raffaele Bracale, Renato de Falco

Summario

‘O Nnapulitano, lengua, storia e pprub-
bleme: ‘nu prubblema ‘e deritte aumane.
‘Int’ a st’articolo appresentammo ‘nu poco
‘e storia d’ ‘o cinnema a Nnapule, e Nnapule
dint’ô cinnema. Parlammo pure ‘e ‘nu ‘uajo
gruosso assaje ‘ncopp’ â lengua napulitana
e spirciamente a cchi ‘a parla, ciuè comme
ciertu cinnema chiava pacchere ê ccriature
e ffeemene ca parlano ‘sta lengua napuli-
tana. Se contano essemple e s’appresenta
‘a fatica e ati uommene ca cu ‘o cinnema e ‘o
tiatro ‘mmece ll’anno aunurata, ‘sta lengua.
‘O razzismo ‘int’ ô cinnema, ‘o lumbrusismo,
ll’andiggenismo pe mmezzo d’ ‘a lengua:
ll’opere d’ ‘e bburghise napulise ‘ncopp’ a
cchello ca se conta comme ‘o Paraviso addó
campano ‘e diavule. Ddoje parulelle ‘ncopp’a
ll’Accademmmia Napulitana.

Abstract

Neapolitan, language, history and problems,
a problem of human rights. This article high-
lights the history of cinema in Naples and Na-
ples in cinema. The problem that afflicts Nea-
politan speakers in cinematic representation:
a certain Lombrosian and indigenist ideology
that is still very powerful in Italy about the
so- called southerners, especially Neapolitan

women and children. Some words on the
work of the Neapolitan Academy.

Introduction

Naples has been widely represented in na-
tional and international cinematography: from
Lumière brothers who in 1898 made some of
their first shots on the Naples seafront, pass-
ing through the sixties and seventies with the
films by Mario Monicelli, Roberto Rossellini
with Paisà, Pier Paolo Pasolini, Ettore Sco-
la, Nanni Loy, Dino Risi and many others, up
to the present day with Giuseppe Tornatore,
Gabriele Salvatores, Matteo Garrone, John
Turturro, and Ferzan Özpetek with “Veiled
Napoli”.

Cinematographic films produced in Naples
include fiction, soap operas, music videos,
documentaries, short films, animated films,
television programs, commercials etc.

In 1888, the French inventor Étienne-Jules
Marey, with his chronophotographer, imprints
on film a short film of the Faraglioni entitled
“Vague, baie de Naples”. The cinema arrived
in Naples three months after its invention by
the Lumière Brothers, even if Menotti Catta-
neo had already patented a similar machine
there. On March 30, 1896, at the Salone

1.- notrenapule@gmail.com



Margherita there was the first screening of the works of the Lumière brothers. In 1896 the Lumière company shoots some films in the Neapolitan province, including Naples: “Levée de filets de pêche”, “Via Marina and Santa Lucia”, making Naples one of the cities with the oldest cinematographic testimony.

In 1904 Gustavo Lombardo made the Titulus film house in Naples, to the great success of Italian cinema. Gustavo Lombardo was the first filmmaker who used scientific criteria in his business. In 1909 he founded the first film magazine, “Lux”, which was also an excellent advertising channel for his films. Lombardo began his activity as a publicist and distributor.

Lombardo is a decisive figure in the history of Neapolitan cinema. In fact, on 3 December 1910, he founded SIGLA, to manage the rental of films of every movie house in southern and central Italy. In 1911 he made the first feature film of Italian cinema, “Inferno”. Its sensational success had important con-

sequences both for Italian cinema and in the international field where in a few years the long film sanctioned the success and the future of the cinema show. In 1917, he founded the Lombardo Film, a leader movie house. In 1921, of 25 Neapolitan films, 11 came out of this establishment. Leda Gys, the official diva of the production company who was also a partner in Lombardo’s life, contributed greatly to this success.

Among the most important films set in Naples are: “Paissà” (winner of the Nastro d’Argento), “L’oro di Napoli” (winner of two Nastros d’Argento in 1955), “Ricomincio da tre”, “Matrimonio all’Italiana” (David di Donatello as best Actor to Marcello Mastroianni, best Actress to Sophia Loren, best producer to Carlo Ponti and best director to Vittorio De Sica in 1965), “Ieri, oggi, domani”, (Oscar for the foreign film) and “Carosello Napoletano”, winner of the International Prix 1954 at the Cannes Film Festival.

Despite all this production, unfortunately, Neapolitan language has not always been “correctly” reproduced in the cinema (too many allusions to folklore, indigenism or organized crime, etc.), because it has been reproduced according to the clichés and stereotypes of the Lombrosian ideology. In fact, according to Marco Ezechia Lombroso, (Verona, 6 November 1835 – Turin, 19 October 1909) Italian criminologist, phrenologist, physician, and founder of the Italian School of Positivist Criminology, southern Italians were racially predisposed to violent and criminal behavior because of their more prominent ‘atavistic’ inclinations or, in other words, evolutionary primitiveness. His theory of the born or hereditary criminal provided the scientific basis of many attempts to solve the problem of crime in society by eliminating the reproductive opportunities for criminals through institutionalization, prisons and penal institutions, or surgical sterilization. This pseudoscience

was utilized by the Italian State to justify the repression of the southern resistance to the occupation of the Kingdom of Two Sicilies (Naples and Sicily) at the end of the 19th century (the Risorgimento).

This racial prejudice is still very strong in Italy today, and a museum dedicated to Lombroso, exhibiting the skulls and other remains of southern Italians, many of them victims of Italy's war of unification, was opened in 2009 in Turin (north of Italy).

In fact, Naples has always been a cinematographic stage but Neapolitan, which is the language of the Neapolitans, has been and is still reproduced in a folkloric, very often criminalized way.

Neapolitan bourgeois filmmakers are, in part, responsible for this situation, especially the ones from the so called "*radical-chic left*", (sinistra radical chic) so Neapolitan is represented as the language of the "good savage", of the camorra (Gomorra) or in any case of cultural or social unease ("My brilliant friend", "The hand of God", etc.).

We must point out that Neapolitan is not a dialect of Italian, but a vulnerable language (UNESCO's code "ISO 639-3, nap, Moseley, 2010). Without considering the diaspora (emigrated communities outside Naples and Italy), it is spoken by approximately 7.500.000 people in Campania, Lucania (Basilicata), Abruzzi (Abruzzo), Molise, northern Calabria, northern and central Apulia (Puglia), southern Lazio and Marche as well as easternmost Umbria regions.

Neapolitan is a Romance language, not a deformation or a minor Italian language. Neither is Neapolitan a derivation from the written or classical Latin, but from vulgar (popular) Latin with pre-Latin influences as Oscan (see for example the Pompeian inscriptions,

attested in the IV book of "Corpus Inscriptionum Latinarum") and Greek (vocalism, lexicon) today's present in current Neapolitan, and only after Latin, Norman, Provençal, Arabic and Persian, Catalan, Castilian, Anglo-American, etc. Nevertheless, Neapolitan has influenced different tangible and intangible cultural expressions that are inseparable from the city of Naples, and the culture of the whole world. For example, with the art of Neapolitan Pizzaiuolo, as inserted into the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity of UNESCO (2017). "Pizzaiuolo" (pizza maker) is a Neapolitan word, not an Italian one.

Neapolitan language is widely spoken in its geographical variations in the (continental) Southern Italy, but also abroad, among the thousands of immigrants or so called "Neapolitanphones".

Neapolitan has a history of more than seven centuries of written documents, and we find this language in the famous Neapolitan song (*canzone classica napoletana*), opera, poetry and theatre. Also, it is perhaps the most common spoken language in Italy, after Italian. Neapolitan is among the fifty most used languages in the world. On the other hand, Neapolitan is constantly recreated by writers, poets, artists, theatre authors, musicians and singers, both Neapolitan and foreigners (through songs, folklore, cinematography, culinary art, religious and popular rituals, etc.). To the Neapolitan community, the Neapolitan language is also a sort of self-identification in relation to its territory, a means of self-awareness, thanks, for example, to an own toponymy, often different from the official codified one. It is a very important way to transmit the Magno-Greek philosophy of "knowing how to live better" (*sapé campà*, in Neapolitan) as well as the ancient Greek vocalism.

Neapolitan promotes respect for cultural di-



versity and sexual orientation thanks to the social representations of their speakers. Just think of the cult for the Black Madonna, called Mamma Schiavona or the “*juta d’ ‘e femminielli*” (the ascent of homosexual and transsexual people) to the sanctuary of Montevergine.

On 2nd of February of every year, in fact, thousands of devotees of the so called Black Madonna from all over the Campania region dance and sing their way to the top of Mount Partenio, located in the province of Avellino. Among them there are also homosexual and transsexual people or “*femminielli*”, considered almost mythological figures in Neapolitan popular culture, who in Montevergine celebrate the famous *juta* (the ascent) to pay homage to Mamma Schiavona “who grants everything and forgives everything”.

That’s why the link with Greek culture is still very strong: in the classical age, hermaphrodites were considered the pinnacle of human wonder, since they condensed in a single body the female beauty, represented by the goddess Aphrodite, and the male strength, represented by the god Ares. And Naples was the capital of Magna-Grecia. So, Neapolitan is an international vehicle of the historical (and artistic) heritage of Naples, so defined by the ICOMOS, a city of incomparable uniqueness.

This article analyses Neapolitan as the lan-

guage of Neapolitans so represented by cinema (and television), its most common problems, and the international work of the Accademia Napoletana (Neapolitan Academy) for the dignity of this immense cultural treasure.

Naples, a movie language

Lumière’s cinema arrived in Naples only three months after its invention even if Menotti Cattaneo had already devised an animated “shadow machine”. In 1901 Menotti built the Sala Iride: he attempted the first soundtrack by hiring two prose actors who, on either side of the stage, recited the captions of the films.

Naples became a great place of film production. It was an Italian Hollywood. In the golden age of silent cinema, half of the Italian films were produced in this city.

Patented by the Lumière brothers, the cinema was officially born on February 15, 1895; even if some attempts had already been made to shoot and project moving images. The Neapolitan Giambattista Della Porta, (Vico Equense, Naples 1535) made the first observations on the camera obscura in his famous *Magiae naturalis* in 1558.

The first projections of the Lumière brothers’ cinema were carried out in café-concerts, refreshment places imported from France, which offered variety shows to their customers. The Salone Margherita of the Marino’s Brothers was the first to include the Lumière cinema in its program. In those years the Neapolitan newspapers—*Il Mattino*, *Il Giorno* and above all the *Corriere di Napoli*—supported the cinematographic activity. The pages dedicated to theatrical performances also reported the titles of the films and the news relating to the projections, which continued until May 1898.

The first real cinema was opened by Mario Recanati. Recanati put aside his legal studies and left for the United States of America. Back in Italy, he came to Naples where, in the Galleria Umberto, he used gramophones and records. Then, he projected some films sent from Paris with the Lumière machine, to advertise his products. Recanati created the first Italian company to the film distribution and trade.

The first cinemas were the Sala Recanati and the Marconi, in Piazza Cavour, in Naples. The success of the new industry immediately had its entrepreneurs: in San Giuseppe and in via Guglielmo Sanfelice; the Gaité and the Centrale in Via Depretis; the Parisien in Piazza Municipio; the Internazionale and Gheischa in Piazza Carità; the Depretis in Piazza Nicola Amore, etc... Later the Sannazaro, in the homonymous square; the Moderno in Via Medina; the Mercadante in Via Foria; etc.

The first film produced in Naples was "The Delitto delle Fontanelle" by the Troncone Brothers and it was shown in the Sala Elgé in 1907. Roberto Troncone was a pioneer of broadcasting: he shot his first short film in Naples "Ritorno delle carrozze da Montevergine" (1900), and in 1906, he went to Vesuvius with his brother Vincenzo to film the Vesuvius eruption that occurred in April of that year. "The Eruption of Vesuvius" was a resounding success and he founded the Partenope Film in 1908, which would become one of the most important production company of the time.

The production of Neapolitan Cinema of this period was focused on the usual natural scenery of the gulf and on aspects of folklore (ex-voto altars, duels, passionate loves, processions of saints) and distinguished itself from the rest of the Italian production for its proximity to the local context, so much so as to later have problems with the fascist

regime. Neapolitan filmmakers incurred into fascist censorship but, when they transferred to Rome, they brought there the seeds of the so-called Neorealism.

In this sense we must remember Elvira Notari. On 1909 Elvira Notari, one of the first art directors in the world, the first in Italy, founded the Dora Film and then the Dora Film of America, (1925) for Neapolitan emigrants. Her movies represented events inspired by successful songs or taken from dramas.

Elvira Notari is considered one of the pilgrims of the Neo-realism. She was a cultured and determined woman who wanted to represent the truth at all costs in her films: men are not considered autonomous beings but beings that oscillate between "their mothers and their mistresses".

Notari's movies show the need of justice of the lower classes, the rebellion against an unequal society, they denounce the hypocrisy and the lavishness of the powerful and describe the misery of humble people. Notari's films oscillate between a tale of rebellion (especially of women) and certain stereotypes dictated by Italian Positivism about the city of Naples and its inhabitants. These stereotypes are pretty evident, but they are not exclusive, nor do they overwhelm the "neo-realistic" description of the characters themselves that Notari wanted to "take from the street" (ie non-professionals), such as her son Gennariello—from whom De Sica or Pasolini will draw inspiration—the voice of Naples, or the "scugnizzo" (ragamuffin) devoted to his mother "Naples".

Precisely because of their naturalistic setting, the films of the Dora had an enormous success in America where emigrants queued in front of the cinemas revisit the places of their homeland. A very strong link with Naples, Neapolitan language was a sort of "lingua

franca” for Italian emigrants in New York, for example.

From Naples in particular, at least 80,000 departed every year and until 1921 most of them embarked from the port of this city. The conquest of the Kingdom of the Two Sicilies (Risorgimento, 1861) financed by England, both militarily and economically, through the kingdom of Sardinia, and its paravanto, Giuseppe Garibaldi, and the local criminality, brings Naples from the capital of a great kingdom to being one of the provinces of the new kingdom of Italy. Therefore, the industrial apparatus, the economy of the city were dismantled, the bank of the two Sicilies plundered and the long history of the emigration of the Neapolitans began. The American branch of Dora's Films produced short documentaries for Neapolitan emigrants.

It is very important to consider the anti-fascism role of the Neapolitan cinema, and the use of the Neapolitan language as a sincere, democratic, popular language, an obstacle to the “fascist programme” planned by Mussolini.

In fact, the social and cultural scenario and the Neapolitan language were elements that did not coincide with the scheme of *national* revival of the regime which in 1928 definitively banned the production of local language films.

The introduction of sound contributed to the crisis of cinema, especially in Naples. It was no longer produced in Naples, although many films continued to be marked by its folklore. In fact, fascist censorship was the main cause of the failure of Dora Film. The Neapolitan language was a danger for fascism: the regime considered itself as biological fulfilment of the “Risorgimento”. In this sense, we can consider Neapolitan a real resistance to the “language” of fascism.

Fascism forced the national film industry to settle permanently in Rome, where all those who had made Neapolitan Cinema great also moved (Titatanus production).

Fascism and Neapolitan movie, Viviani e Totò

The fascist government promoted the centralization of the cinema in Rome, but Naples continued to be a real “flair” for Italian movies.

Theater, such as the Compagnia del Teatro Umoristico of the De Filippo (formed by the brothers Eduardo, Peppino and Titina De Filippo), history and literature and popular comedies of contemporary Neapolitan life were the themes of films about Naples.

In this period two real anti-fascist “masks” are fundamental for a pugnacious Neapolitan language in the cinematographic art, two giants of Neapolitan culture: Raffaele Viviani and Antonio De Curtis, Totò.

Antonio de Curtis, Totò, Napoli 15th February 1898 – Rome 15th April 1967, is a real universal “mask”. He is considered the greatest Italian actor of the 20th century even though calling him an actor is extremely simplistic. Totò was a poet, musician, writer, he can easily be compared to giants like Charlie Chaplin.

Totò debuts in the cinema thanks, once again, to Gustavo Lombardo with “Fermo con le mani”. Totò is a mocker of “power”. Totò is popular and noble at the same time, his language is the Neapolitan one, so expressed in gestures, in mimicry, in that strength of the “weak ones” who fight against the bullies. A language that, even if not always Neapolitan, it's Neapolitan in his body, gaze, and gestures.

It stands as a critique of anti-southern racism: “*We are the southerners, those who are*

under the boot (Italy)", in "Toto' Peppino e la Malafemmina") against hunger and false noblesse (Misericordia e Nobilità), fascism (Totò diabolicus, Totò contro Maciste, etc.) and the bullying of the so-called democratic power (Un Turco Napoletano, Totò a colori, Siamo Uomini o caporali). He represents the real soul of Neapolitan people.

Raffaele Viviani, (Castellammare di Stabia 1888 - Naples 1950) actor, comedian and playwright represents one other great "masks" of the Neapolitan culture. His speech is a ferocious denunciation of social malaise. He lives with extreme suffering the "disintegration" of Naples after 1861. His language is a precious testimony of the originality of his people in redeeming themselves from a state of marginalization. The Neapolitan Language of R. Viviani is an indispensable element of truth that Viviani poses as a challenge to the absurd condemnation of "dialects" prompted by fascism. To Raffaele Viviani the Neapolitan language is an instrument of social redemption and not of degradation, as it will happen in the works of the current filmmakers, on the contrary it is an exhortation to free oneself from the chains that a system of power (whether fascist or democratic, once again) wants for Neapolitans. Viviani also fights against a certain bourgeoisification (italianisation) of the Neapolitan language supported by other Neapolitan filmmakers.

Between Neapolitan and Italian: Eduardo de Filippo

Eduardo, theatrical author, actor and theatre and film director, born in Naples on May 26, 1900, and died in Rome on October 31, 1984, is considered one of the most eminent figures on the Italian scene of the twentieth century and, along with Raffaele Viviani, the great protagonist of the Neapolitan dramaturgy of the '900. Unlike Raffaele Viviani, Eduardo

is a certainly bourgeois author, with a bourgeois "eye" about Neapolitan popular culture (and of the Neapolitan language, which he italianized for marketing reasons).

Eduardo denounces the vices of a certain Italian bourgeoisie but also transposes them into the Neapolitan commoners. His Neapolitan is not the powerful and "plebeian" language of Viviani, nor that of Totò, with his ferocious and mocking gestures. Like Maestro Roberto De Simone said: "he no longer turned to popular Naples, but to the petty-bourgeois one". *Napoli milionaria* (1950) *Filumena Marturano* (1951), *Questi fantasmi* (1954), *Napoletani a Milano* (1953) are the cinematographic transpositions of his most famous theatrical works.

Neapolitan language of resistance

Neorealism, the raw and naked story of reality sometimes drenched in stereotypes and indigenism (a mixture of folklorism, stereotyping, paternalism) about Neapolitans is the leitmotif that will accompany the disaster suffered by the city of Naples by both, the Nazis and the Anglo-American bombings during the second world war. A naked, raw but also folkloric language is shown. Neapolitan is the language of the "Resistenza" (war to the nazi-fascism) in "Le Quattro Giornate di Napoli" (The four days of Naples), about the resistance and the expulsion of the Nazi-fascists from Naples in 1943, which is worth the gold medal for civil courage in Naples and in "Paisà". In the story of "Naples" Neapolitan is used as a language of "survival at any price", starvation and misery but also of a great humanity, a language of the Neapolitan "sapè campà" (a sort of humanist way to know how to live better), which means with a remote, hereditary, intelligent, superior patience and irony as in "L'Oro di Napoli" of Vittorio De Sica. For Pier Paolo Pasolini, Neapolitan is



the language of the last authentically popular community in Italy, the language of the Eros, against any false moralism, like in his movie the “Decameron” (1971).

From Rosi to Merola and Troisi. Denounce, Sceneggiata and Awareness

In “Le mani sulla città” (Hands over the city) Francesco Rosi denounces the building speculation to which Naples is subjected. The Neapolitan language in Rosi’s film is the popular voice (amplified in his studios) of the pain of the people abandoned by the public institutions, but also the accent of underworld characters. However, there is not an investigation about the deepest historical causes of the destruction of Naples (the southern intellectuals do not go beyond the rhetoric of the so-called Risorgimento). In the 1970s the

Neapolitan language is represented into the “sceneggiata” (Merola), in which the exaggeration of some Neapolitan characters and the presence of the criminal organization ends in a sort of “redemption”. The Neapolitan of the “sceneggiata” transposed into the cinema for example by Merola is a paroxysmal, sometimes farcical language but always retains a positive ending. Also, in a folkloric way Neapolitan language is used against abuses, a sort of rebellion that is lacking in the film production of the 1990s and 2000s. On the one hand, between the 70s and the 80s we find a sort of indigenist characterization and public outcry (like in L. Wertmüller) and, on the other hand, Neapolitan language is again the language of resistance to oppression and abuses. In the film “Li chiamarono briganti” (by Pasquale Squitieri), for example, today still censured in Italy, Neapolitan is the language of the resistance of the population of the kingdom of the two Sicilies to the conquest and massacres by the Italian army during the “Risorgimento”.

It is thanks to Massimo Troisi (San Giorgio a Cremano, Naples 19 February 1953 – Lido di Ostia, Rome, 4 June 1994) that Neapolitan language regains its sweetness and also stands as a re-discovery of a cultural dignity and redemption against a certain racist ideology and stereotypical characterization towards Neapolitans and their language. About Massimo Troisi we remember “Ricomincio da Tre”, “Scusate il Ritardo” and “Il Postino”, awarded with an Oscar.

With “Gomorrah”, by Garrone, taken from the novel by Roberto Saviano, Neapolitan is expressed as an “evil” language without redemption, a mirror of the land and people who speak it. So, as a language of death. In “Gomorrah”, Neapolitan is the language of a land of evil “as ancient as the Bible”. In this way, Neapolitan becomes the language of an evil power (as in “Gomorrah” TV series), of

an inhuman and degraded reality. Or the language of the patriarchy (even though southern society is instead deeply matriarchal) of a social and cultural delay from which to evolve or otherwise move away, such as in "My brilliant Friend", or the language of the monstrous/ridiculous woman (according the worst Lombrosian tradition) as in "The Hand of God". Or, more, in the "Veiled Naples", an esoteric and dreamlike language (and a city) of murders and spirits, according the worse Italian positivistic-spiritist tradition carried out by a certain Neapolitan bourgeoisie. This is also evident in "noir" fiction and comics still today.

Nowadays Neapolitan language suffers a sort of degradation and deprivation: on the one hand, we observe characters who speak an Italianized Neapolitan, who often speak a "nonsense" Neapolitan, on the other hand, a language of crime or in any case, of a social degradation or spoken by sympathetic or worse, ridiculous, and ignorant characters. Not as a noble language or as a language of a real social redemption (as it was for Viviani). In any case, it is always presented with a social degraded background.

Movies, Educational System: Rights Denied

This language is therefore reproduced by Neapolitan filmmakers mostly belonging to the Neapolitan bourgeois class that is closely connected to the Italian political and cultural power. In Italy, in fact, cinema and mass-media portrays a unilateral negative or very partial image of the Neapolitan speakers, their language and culture. It should be emphasized that this situation has disastrous effects for Neapolitan mother-tongue children, especially for those from the poorest areas. In Italy, the lack of legacy for Neapolitan, such as in the public education, the unceasing and

negative cultural-linguistic representation about Neapolitans and Neapolitan Language as well as the city of Naples (and of southern Italy, Naples in the Italian collective imagination is the emblem of the backward and ignorant South) continues to spread among Neapolitan children and the youth, in general, a subculture that changes their Neapolitan accent and language in a violent way.

The Neapolitan language is taken away by the national educational programs in Italy because it is associated with degradation, ignorance, illiteracy, criminality or simply folklore: never as a teaching language. At the national level, introducing Neapolitan school teaching is considered absurd due to the negative attitudes and associations that have been created around it. Also, it should be stated that Neapolitan has no form of real legal protection in Italy. Neapolitan children are likely to follow degraded or ridiculous social models, mythologized by the movies and associated with an alleged Neapolitan language (often associated with mafia) or false models of "social redemption" (again) that never really question the status quo and even less the root causes of social problems.

Neapolitan children suffer real discrimination and moral and cultural violence since they do not receive an education that respects and considers their linguistic and cultural identity and ignores what is meaningful to them. It should be stated that Neapolitan mothers are induced to avoid passing on the Neapolitan language to their children or abandon it in case children already have some knowledge of Neapolitan. This contradicts the *Convention on the elimination of all forms of discrimination against women*, adopted by the General Assembly of Nations United on 18 December 1979, which entered into force on September 3rd, 1981; ratified by the law of March 14, 1985, n. 132 in Italy. This Convention, in fact, commits States parties

to protect the social function of motherhood, for the progress of a community that also is compressed and violated for Neapolitan mother-tongue women. In fact, the Italian cultural, social, and scholarly system imposes them to educate their children to abandon the Neapolitan language because it is seen as negative, vulgar, and degraded. This conflicts with the spirit of the International *Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination* and particularly of Article 7 considering the lack of immediate and effective measures in the fields of teaching, education, culture, and information, to combat prejudices that lead to racial discrimination, in this case for Neapolitan mother-language children.

In this sense, we consider particularly relevant the contrast with the right to equal participation in cultural activities; a right that is seriously questioned by the scarce or absent access of Neapolitan mother-tongue children to knowledge about their cultural and linguistic heritage.

The latter shows the need to provide quality education in and about these children's mother language; an education that eliminates racial discrimination in all forms to guarantee the right to equality without distinction of ethnic origin, in full enjoyment, in particular, of social and cultural rights. The Neapolitan language so represented in Italian movies is very far from this statement. What is more, we also note a certain contrast between the representation of the Neapolitan mother tongue women by the Italian media and what is established by art. 17 of *Council of Europe Convention on Preventing and Combating Violence against Women and Domestic Violence* (Istanbul Convention, 2016) to prevent violence against women and to enhance respect for their dignity.

In 2017 the Accademia Napoletana, created the first CEFR (Common European Frame-

work of Reference for Languages) Course of Neapolitan Language and Culture—recognized by the Municipality of Naples—as well as a successful series of local and international initiatives, training, and educational activities (podcasts, radio broadcasts, video-documentaries, publications, exhibitions, conferences, etc.). Recently (in 2019-2020), two teaching modules of the Neapolitan language were produced by the Academy, within the European Social Fund with a public school in Naples. Accademia Napoletana is currently the only internationally recognized research group to promote and teach Neapolitan. It participated in many initiatives in the 2019 International Year of Indigenous Languages to represent the Neapolitan language. In this regard, it cooperates with academicians, lawyers, and linguistic experts and educators from all over the world. In fact, this article is written to enforce this kind of cooperation and we wish it will be the beginning of a strong cooperation that can motivate others to join. Indeed, the Accademia represents the Neapolitan Language for the UNESCO's International Decade of Indigenous Languages 2022-2032. The Accademia denounces the inadequate movies' representation of Neapolitan Language (overall about its speakers) in any democratic way, and it is planning the production of a documentary about this situation.

Conclusions

Through cinema, and other Italian mass media, Neapolitan speakers suffer a strongly anti-southern, folkloric, indigenist ideology that comes from the past (Lombrosian ideology, anti-southern racism). This partial, offensive representation of Neapolitan speakers has devastating effects especially on the new generations of Neapolitans because Neapolitan is “necessarily and forcibly” represented as the language of a degraded or “indigenist” city.

In Italy, Neapolitan speakers do not have the chance to correctly learn their mother language. They learn that Neapolitan is a language to be ashamed of, or to boast of in superficial and folkloric forms, or worse, the language of the criminal power as a social model to follow.

That is a huge problem of democracy in Italy. And the effects abroad are also terrible. As Accademia Napoletana (Neapolitan Academy) we are committed (in Italy we are the only one it must be said) with every study, analysis, and social effort to decisively combat this problem. In the cinema and outside, with other people that suffer similar issues.

References:

- Convention on the elimination of all forms of Discrimination against women. (1979). Retrieved June 21, 2022, from this link <https://www.ohchr.org/sites/default/files/documents/professionalinterest/cedaw.pdf>
- Council of Europe Convention on Preventing and Combating Violence against Women and Domestic Violence (2016). Retrieved July 12, 2022, from this link: <https://edoc.coe.int/en/violence-against-women/6804-encouraging-the-participation-of-the-private-sector-and-the-media-in-the-prevention-of-violence-against-women-and-domestic-violence-article-17-of-the-istanbul-convention.html>
- Moseley, C. (2010). *Atlas of the World's Languages in Danger*, 3rd edn. Paris, UNESCO Publishing. Retrieved June 22nd, 2022 from this link <https://web.archive.org/web/20220402083411/http://www.unesco.org/languages-atlas/index.php?hl=en&page=atlasmap>
- Prima di Cinecittà', Le Origini del Cinema a Napoli. Retrieved June 22nd, 2022 from this link <https://www.napolinelcinema.it/Le%20origini%20del%20Cinema%20a%20Napoli>
- United Nations Human Rights. (1989). *The Charter of the Rights of the Child* -1989. Retrieved June 20nd, 2022 from this link <https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-child>
- Verde M. (2020). Neapolitan and International Day for the elimination of racial discrimination, IYIL 2019. Retrieved June 22nd, 2022 from this link <https://en.iyil2019.org/resources/neapolitan-and-international-day-for-the-elimination-of-racial-discrimination/>

“O NNAPULITANO, LENGUA SCARPESATA: DÔ CINNEMA Â FICSCIONNA” EL NAPOLITÀ, UNA LLENGUA TREPITJADA: DEL CINEMA A LA FICCIÓ

Massimiliano Verde¹

President de Accademia Napoletana

Als meus mestres:

Carlo Iandolo, Raffaele Bracale, Renato De Falco

Summario

‘O Nnapulitano, lengua, storia e pprubblemme: ‘nu prubblemma ‘e deritte aumane. ‘Int’ a st’articolo appresentammo ‘nu poco ‘e storia d’ ‘o cinnema a Nnapule, e Nnapule dint’ô cinnema. Parlammo pure ‘e ‘nu ‘uajo gruosso assaje ‘ncopp’ â lengua napolitana e spirciamente a cchi ‘a parla, ciuè comme ciertu cinnema chiava pacchere ê ccriature e ffemmene ca parlano ‘sta lengua napolitana. Se contano essempe e s’appresenta ‘a fatica e ati uomme ca cu ‘o cinnema e ‘o tiatro ‘mmece ll’anno aunurata, ‘sta lengua. ‘O razzismo ‘int’ ô cinnema, ‘o lumbrusismo, ll’andiggenismo pe mmezzo d’ ‘a lengua: ll’opere d’ ‘e bburghise napolise ‘ncopp’ a cchello ca se conta comme ‘o Paraviso addô campano ‘e diavule. Ddoje parulelle ‘ncopp’ a ll’Accademmmia Napolitana.

Resum

Napolità, llengua, història i problemes: un problema de drets humans. En aquest article es destaca la història del cinema a Nàpols i de Nàpols al cinema. Se centra en el problema que afecta els parlants napolitans en la representació cinematogràfica, és a dir, en una certa ideologia lombrosiana i indigenista, que encara és molt present a Itàlia i que

va en contra dels que s’anomenen *del sud*, especialment de les dones i els infants napolitans. S’hi inclou un missatge final sobre la tasca de l’Acadèmia Napolitana.

Introducció

Nàpols sempre ha tingut una àmplia representació en cinema nacional i internacional. Començant pels germans Lumière, que el 1898 van fer algunes de les seves primeres pel·lícules al passeig marítim de Nàpols, passant pels anys seixanta i setanta amb les pel·lícules de Mario Monicelli, Roberto Rossellini amb *Paisà*, Pier Paolo Pasolini, Ettore Scola, Nanni Loy, Dino Risi i molts altres, fins a l’actualitat amb Giuseppe Tornatore, Gabriele Salvatores, Matteo Garrone, John Turturro, i Ferzan Özpetek amb *Napoli velata*. Entre les pel·lícules produïdes a Nàpols trobem ficció, telenovelles, vídeos musicals, documentals, curtmetratges, pel·lícules d’animació, programes de televisió, anuncis, etc.

L’any 1888, l’inventor francès Étienne-Jules Marey, amb el seu cronofotògraf, va gravar un curtmetratge dels Faraglioni titulat *Vague, baie de Naples*. El cinema va arribar a Nàpols tres mesos després que els germans Lumière l’inventessin, però també és cert que Menotti Cattaneo ja havia patentat una

1.- notrenapule@gmail.com



màquina similar a Nàpols. El 30 de març de 1896, al Salone Margherita, es van projectar per primer cop les obres dels germans Lumière. El 1896, la companyia Lumière va rodar algunes pel·lícules a la província napolitana, incloent-hi la ciutat de Nàpols: *Levée de filets de peche*, *Via Marina i Santa Lucia*, cosa que converteix Nàpols en una de les ciutats amb el testimoni cinematogràfic més antic.

El 1904 Gustavo Lombardo va fundar la productora Titanus a Nàpols, fet que va suposar el gran èxit del cinema italià. Gustavo Lombardo, que va començar la seva activitat com a publicista i distribuïdor, va ser el primer cineasta que va utilitzar criteris científics en el seu negoci i el 1909 va fundar la primera revista cinematogràfica, *Lux*, que també era un excel·lent canal publicitari per a les seves pel·lícules.

Lombardo és una figura decisiva en la història del cinema napolità. De fet, el 3 de desembre de 1910 va fundar SIGLA per poder gestionar el lloguer de pel·lícules de tots els

cinemes al sud i centre d'Itàlia. El 1911 va realitzar el primer llargmetratge del cinema italià, *Inferno*. Aquesta pel·lícula va ser un gran èxit que va tenir conseqüències molt importants tant en el cinema italià com en l'àmbit internacional, on en pocs anys el llargmetratge va consagrar l'èxit i el futur del cinema.

El 1917, va fundar Lombardo Film, un cinema líder. L'any 1921, de vint-i-cinc pel·lícules napolitanes, onze es van estrenar en aquest cinema. Leda Gys, la diva oficial de la companyia de producció, que també era la parella de Lombardo, va contribuir molt a aquest èxit.

Entre les pel·lícules més importants ambientades a Nàpols hi ha *Paisà* (guanyadora del premi Nastro d'Argento), *L'oro di Napoli* (guanyadora de dos premis Nastro d'Argento l'any 1955) *Ricomincio da tre*, *Matrimonio all'Italiana* (David di Donatello a millor actor per a Marcello Mastroianni, millor actriu a Sophia Loren, millor productor a Carlo Ponti i millor director a Vittorio De Sica, l'any 1965), *Leri, oggi, domani* (Oscar a millor pel·lícula estrangera) i *Carosello Napoletano* (guanyadora del Premi Internacional de 1954 al Festival de Cannes).

No obstant això, la llengua napolitana no sempre s'ha reproduït «correctament» al cinema (sempre hi ha hagut massa al·lusions al folklore, l'indigenisme, el crim organitzat, etc.) i se n'han reproduït els tòpics i els estereotips de la ideologia lombrosiana. De fet, segons Marco Ezechia Lombroso (Verona, 6 de novembre de 1835 – Torí, 19 d'octubre de 1909), criminòleg, frenòleg, físic i fundador de l'Escola Italiana de Criminologia Positivista, els italians del sud estaven racialment predisposats a comportar-se de forma violenta i delictiva a causa de les seves prominents inclinacions «atàviques» o, en altres paraules, a causa de la seva primitivitat evolutiva. La seva teoria del delinqüent nat va esdevenir

la base científica de molts intents de resoldre el problema de la delinqüència en la societat i va esborrar del mapa l'oportunitat de reproducció dels delinqüents mitjançant la institucionalització, les presons i les institucions penitenciàries o l'esterilització quirúrgica. L'estat italià va utilitzar aquesta pseudociència per justificar la repressió de la resistència del sud a l'ocupació del Regne de les Dues Sicílies (Nàpols i Sicília) a fins del segle XIX (l'anomenat «Risorgimento»).

Avui en dia, aquest prejudici racial encara és molt present a Itàlia. De fet, el 2009 es va inaugurar a Torí, al nord d'Itàlia, un museu dedicat a Lombroso on s'exhibeixen cranis i altres restes dels italians del sud, molts d'ells víctimes de la guerra d'unificació d'Itàlia.

Cal dir que Nàpols sempre ha tingut nivell cinematogràficament parlant. En canvi, el napolità, és a dir, la llengua dels napolitans, s'ha reproduït i es reproduceix d'una manera folklòrica, i sovint es criminalitza. En part, els responsables d'aquesta situació són els cineastes burgesos napolitans, especialment de l'anomenada «esquerra radical chic» que representen el napolità com la llengua del «bon salvatge», de la camorra (*Gomorra*) o en qualsevol cas de la inquietud cultural o social (*My brilliant friend*, *The hand of God*, etc.).

Hem de ser conscients que el napolità no és un dialecte de l'italià, sinó una llengua vulnerable (Moseley 2010). Sense considerar la diàspora, és a dir, les comunitats migrades fora de Nàpols i Itàlia, 7,500,000 persones parlen napolità a Campània, Lucània (Basilicata), Abruzzi (Abruzzo), Molise, Calàbria septentrional, Pulla septentrional i central (Puglia), Laci del sud i les regions més orientals d'Úmbria.

El napolità és una llengua romànica; no és una deformació ni una llengua italiana me-

nor. Tampoc és una derivació del llatí escrit o clàssic, sinó del llatí vulgar (popular) amb influències prellatines com l'osc (per exemple les inscripcions pompeianes, testificades al llibre IV de *Corpus Inscriptionum Latinarum*) i el grec (vocalisme, lèxic) present en l'actual napolità, i només després del llatí, normand, provençal, àrab i persa, català, castellà, angloamericà, etc. No obstant això, el napolità ha influït en diferents expressions culturals materials i immaterials que són inseparables de la ciutat de Nàpols, i la cultura del món sencer. Això passa, per exemple amb l'art del «Pizzaiuolo napolità», tal com s'inclou a la Llista Representativa del Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat de la UNESCO (2017). En aquest cas *pizzaiuolo* (aquell que fa pizza) és una paraula napolitana i no italiana.

La llengua napolitana es parla extensament en les seves variacions diatòpiques al sud d'Itàlia (continental), però també a l'estranger, entre els milers d'immigrants o també anomenats «neapolitanphones» (Verde 2018).

D'una banda, el napolità té una història de més de set segles de documents escrits i amb aquesta llengua s'expressa la famosa cançó napolitana (*canzone classica napoletana*), l'òpera, la poesia i el teatre. A més a més, el napolità és probablement la llengua més parlada a Itàlia després de l'italià. De fet, és una de les cinquanta llengües més utilitzades del món. D'altra banda, els escriptors, poetes, artistes, dramaturgs, músics i cantants, tant napolitans com estrangers, recreen constantment el napolità (en les cançons, el folklore, la cinematografia, l'art culinari, els rituals religiosos i populars, etc.). Per a la comunitat napolitana, la llengua napolitana és també una espècie de mitjà d'autoidentificació en relació amb el seu territori, un mitjà d'autoconsciència, gràcies, per exemple, a uns topònims propis, que sovint són dife-



rents dels de la codificació oficial. Es tracta d'una manera molt important de transmetre la filosofia magnogrega de «saber com viure millor» (*sapé campà*, en napolità) així com el vocalisme grec antic.

El napolità promou el respecte per la diversitat cultural i l'orientació sexual gràcies a les representacions socials dels seus parlants. Pensem en el culte a la Mare de Déu Negra anomenada Mamma Schiavona o la *juta d'e femminielli* (l'ascens d'homosexuals i transsexuals) al santuari de Montevergine, a la Campània.

De fet, el 2 de febrer de cada any milers de devots de l'anomenada Mare de Déu Negra de tota la regió de Campània ballen i canten mentre enfilen el cim del Mont Partenio, situat a la província d'Avellino. Entre ells hi ha també homosexuals i transsexuals o *femminielli*, que es consideren figures quasi mitològiques en la cultura popular napolitana. A Montevergine celebren l'ascens per retre homenatge a la Mamma Schiavona «que tot ho concedeix i ho perdona».

Això ens indica que el vincle amb la cultura grega encara és molt fort. Durant l'era clàssica, els hermafrodites es consideraven la cúspide de la meravella humana, ja que condensaven en un sol cos la bellesa femenina, representada per la deessa Afrodita, i la força masculina, representada pel déu Ares. A més a més, Nàpols era la capital de la Magna

Grècia. Així doncs, el napolità és un vehicle internacional del patrimoni històric (i artístic) de Nàpols, segons l'ICOMOS, una ciutat amb un caràcter singular i incomparable.

En aquest article s'analitzen el napolità, la llengua dels napolitans representada pel cinema (i la televisió), els seus problemes més habituals i la tasca internacional duta a terme per l'Accademia Napoletana (Accademia Napolitana) per a la dignitat d'aquest gran tresor cultural.

Nàpols, la llengua del cinema

El cinema dels Lumière va arribar a Nàpols només tres mesos després que s'inventés, encara que Menotti Cattaneo ja havia ideat una «màquina d'ombres» animada. L'any 1901, Menotti va construir la Sala Iride i va intentar produir la primera banda sonora contractant dos actors de prosa que recitaven els subtítols de les pel·lícules als extrems de l'escenari. Així Nàpols es va convertir en un lloc important per a la producció cinematogràfica; en una mena de Hollywood italià. En l'època daurada del cinema mut, la meitat de les pel·lícules italianes es produïen en aquesta ciutat.

Patentat pels germans Lumière, el cinema va néixer oficialment el 15 de febrer de 1895; tot i que ja s'havien fet alguns intents de rodar i projectar imatges en moviment. El napolità Giambattista Della Porta (Vico Equense, Nàpols 1535) va fer les primeres observacions a la cambra fosca en la seva famosa *Magiae naturalis* el 1558.

Les primeres projeccions del cinema dels Lumière es van produir en locals de cafè teatre, establiments d'oci importats de França, que oferien espectacles variats als seus clients. La Salone Margherita dels Germans de Marino va ser el primer que va incloure el cinema de Lumière en el seu programa. En

aquests anys, els diaris napolitans, *Il Mattino*, *Il Giorno* i sobretot el *Corriere di Napoli*, van donar suport a l'activitat cinematogràfica; les pàgines dedicades a les actuacions teatrals també informaven dels títols de les pel·lícules i les notícies relacionades amb les projeccions, que van continuar fins al mes de maig de 1898.

Mario Recanati va ser qui va fundar el primer cinema com a tal. Recanati va deixar de costat els estudis de dret i va marxar als Estats Units. Quan va tornar a Itàlia, a Nàpols, va utilitzar gramòfons i discos a la Galeria Umberto i després va projectar algunes pel·lícules enviades des de París amb la màquina Lumière per anunciar els seus productes. Recanati va constituir la primera empresa italiana de distribució i comercialització de pel·lícules.

Els primers cinemes van ser la Sala Recanati i els Marconi, a la Piazza Cavour, a Nàpols. L'èxit de la nova indústria va comportar l'aparició immediata de diversos emprenedors: a San Giuseppe i a Via Guglielmo Sanfelice; el Gaité i el Central a Via Depretis; el Parisien a Piazza Municipio; l'Internazionale i Gheischa a Piazza Carità; el Depretis a Piazza Nicola Amore, etc. Més tard el Sannazaro, a la plaça homònima; el Moderno a Via Medina; el Mercadante a Via Foria, etc.

La primera pel·lícula produïda a Nàpols va ser *El Delitto delle Fontanelle* dels germans Troncone i es va projectar a la Sala Elgé el 1907. Roberto Troncone va ser un pioner de la radiodifusió: el 1900 va rodar el seu primer curtmetratge a Nàpols (*Ritorno delle pastanazze da Montevergine*) i el 1906 va anar al Vesuvi amb el seu germà Vincenzo per filmar l'erupció de l'abril d'aquell any. *L'Erupció del Vesuvi* va ser un èxit rotund i, després, va fundar Partenope Film el 1908, que es va convertir en una de les productores més importants de l'època.

La producció del cinema napolità d'aquest període se centrava en el paisatge natural del golf i en aspectes del folklore (ofrenes, duels, amors apassionats, processons de sants) i es va distingir de la resta de la producció italiana per la seva proximitat al context local, fins al punt que va acabar tenint problemes amb el règim feixista. Els cineastes napolitans van incórrer en la censura feixista, però, quan es van traslladar a Roma, hi van plantar les llavors de l'anomenat neorealisme.

D'aquesta manera hem de recordar a Elvira Notari. L'any 1909 Elvira Notari, una de les primeres directores d'art del món, la primera a Itàlia, va fundar Dora Film i després Dora Film of America (1925) per a emigrants napolitans. A les seves pel·lícules, s'hi representaven esdeveniments inspirats per cançons famoses o dramàturgies.

Elvira Notari és considerada una de les mares pelegrines del neorealisme. Va ser una dona culta i decidida que volia plasmar la veritat en les seves pel·lícules a tot preu: els homes no són considerats éssers autònoms, sinó éssers que oscil·len entre «les seves mares i les seves amants».

Les pel·lícules de Notari mostren la necessitat de justícia de les classes més baixes, la rebel·lió contra una societat desigual, denuncien la hipocresia i la sumptuositat dels qui estan al poder i descriuen la misèria de les persones humils. Les seves pel·lícules es mouen entre un conte sobre una rebel·lió (especialment de les dones) i determinats estereotips dictats pel positivisme italià sobre la ciutat de Nàpols i els seus habitants. Aquests estereotips són força evidents, però no són excloents, ni sobrepassen la descripció «neorealista» dels mateixos personatges que Notari volia «agafar del carrer» (és a dir, aficionats), com el seu fill Gennariello, que va inspirar a De Sica o Pasolini, la veu de Nàpols, o el *scugnizzo* (captaire) dedicat a la seva mare «Nàpols».

Precisament a causa d'aquest entorn naturalista, les pel·lícules de Dora van tenir un gran èxit als Estats Units, on els emigrants italians feien cua als cinemes per tornar a veure la seva pàtria. Hi havia un vincle molt fort amb Nàpols i la llengua napolitana era una mena de *lingua franca* entre els emigrants italians que s'havien establert a Nova York, per exemple.

Més de 80.000 persones se n'anaven cada any des de Nàpols, i fins l'any 1921 la majoria d'elles ho van fer des del port d'aquesta ciutat. Tant la conquesta del regne de les Dues Sicílies (l'anomenat «Risorgimento italià», 1861) —finançada per Anglaterra, tant militarment com econòmicament, a través del regne de Sardenya, i el seu *paravanto*, Giuseppe Garibaldi— com la criminalitat local fan que Nàpols passi de ser la capital d'un gran regne a ser una de les províncies del nou regne d'Itàlia. Un cop desmantellat l'aparell industrial, l'economia de la ciutat, van saquejar el banc de les Dues Sicílies i va començar la llarga història de l'emigració dels napolitans. La branca estatunidenca de Dora's Films va produir documentals curts sobre aquests emigrants napolitans.

És molt important tenir present el paper antifeixista del cinema napolità, i l'ús de la llengua napolitana, com un llenguatge sincer, democràtic i popular, un obstacle per al «programa feixista» elaborat per Mussolini. De fet, l'escenari social i cultural i la llengua napolitana eren elements que no coincidien amb l'esquema de despertar nacional del règim que el 1928 va prohibir definitivament la producció de pel·lícules en llengües locals.

La introducció del so va contribuir a la crisi del cinema, especialment a Nàpols. Ja no es produïa a Nàpols, encara que hi havia moltes pel·lícules marcades pel seu folklore. De fet, la censura feixista va ser la principal causa del fracàs de Dora's Film. La llengua napolità

era un perill per al feixisme: el règim es considerava a si mateix com un assoliment biològic del Risorgimento. En aquest sentit, podem considerar la llengua napolitana una força de resistència real a la «llengua» del feixisme. El feixisme va obligar la indústria cinematogràfica nacional a establir-se permanentment a Roma, de manera que tots els que havien fet créixer el cinema napolità també s'hi van traslladar (la productora Titanus).

El feixisme i el cinema napolità: Viviani e Totò

El govern feixista va promoure la centralització del cinema a Roma, però Nàpols va continuar sent l'escenari del cinema italià. Els temes en què se centrava el cinema sobre Nàpols eren el teatre (com la Compagnia del Teatro Umorestico de De Filippo formada pels germans Eduardo, Peppino i Titina De Filippo), la història, la literatura i les comèdies populars de la vida contemporània napolitana. En aquest període hi ha dues grans figures antifeixistes que són fonamentals en la lluita per la llengua napolitana en l'art cinematogràfic: Raffaele Viviani i Antonio De Curtis (Totò), dues estrelles de la cultura napolitana.

Antonio de Curtis o Totò (Nàpols, 15 de febrer de 1898 – Roma, 15 d'abril de 1967) és una veritable figura universal. Se'l considera el millor actor italià del segle xx, tot i que referir-se a ell com a actor és massa simplista. Totò era un poeta, músic, escriptor i es pot comparar tranquil·lament amb estrelles com Charlie Chaplin.

Totò debuta al cinema gràcies, una vegada més, a Gustavo Lombardo amb *Fermo con le mani*, una pel·lícula on Totò es burla del «poder». Totò és humil i noble al mateix temps, la seva llengua és la napolitana i l'expressa amb els seus gestos, amb el seu mi-

metisme i amb aquesta força dels «febles» que lluiten contra els assetjadors. S'expressa en una llengua que, tot i que no sigui sempre napolità, és napolità en la mirada i en els gestos. Destaca per les seves crítiques socials contra el racisme envers el sud («Som els del sud, els que estan sota la bota», a *Toto' Peppino e la Malafemmina*), contra la fam i la falsa noblesa (*Miseria e Nobilità*), contra el feixisme (*Totò diabolicus*, *Totò contro Maciste*, etc.) i contra l'assetjament de l'anomenat poder democràtic (*Un Turco Napoletano*, *Totò a colori*, *Siamo uomini o caporali*). Representa l'ànima real del poble napolità.

Raffaele Viviani (Castellammare di Stabia, 10 de gener de 1888 – Nàpols, 22 de març de 1950) actor, comediant i dramaturg és una altra gran figura de la cultura napolitana. En el seu discurs trobem una denúncia ferotge del malestar social. És algú que viu la desintegració de Nàpols després de 1861 amb un patiment extrem. La seva llengua és un testimoni valuós de l'originalitat del seu poble en redimir-se d'un estat de marginació. La llengua napolitana de Viviani és un element indispensable de la realitat que ell planteja com un desafiament a la condemna absurda dels «dialectes» per part del feixisme. Per a Viviani la llengua napolitana és un instrument de redempció social i no pas de degradació com passa en les obres dels cineastes de veritat. És una exhortació a alliberar-se de les cadenes que el sistema de poder (tant feixista com democràtic, una vegada més) vol posar als napolitans. Viviani també lluita contra un cert aburgesament (italianització) del napolità amb el suport d'altres cineastes napolitans.

Entre el napolità i l'italià: Eduardo de Filippo

Eduardo de Filippo (Nàpols, 26 de maig de 1900 – Roma, 31 d'octubre de 1984), dra-

maturg, actor i director de teatre i de cinema, és considerat una de les figures més eminents de l'escena italiana del segle xx i, al costat de Viviani, el gran protagonista de la dramaturgia napolitana del segle xx. A diferència de Viviani, de Filippo és un autor sense cap mena de dubte burgès amb una visió burgesa de la cultura popular napolitana (i de la llengua napolitana, que va italianitzar per raons de màrqueting).

Denuncia els vicis d'una determinada burgesia italiana, però també els transposa als plebeus napolitans. El seu napolità no és la llengua poderosa i «plebea» de Viviani, ni la de Totò, amb els seus gestos ferotges i burletes. Com va dir Maestro Roberto De Simone: «Ja no recorria a la Nàpols popular, sinó a la Nàpols de la petita burgesia». *Napoli milionaria* (1950), *Filumena Marturano* (1951), *Questi fantasmi* (1954) i *Napoletani a Milano* (1953) són les adaptacions cinematogràfiques de les seves obres teatrals més famoses.

Llengua napolitana de resistència

El neorealisme, la història crua i nua de la realitat a vegades submergida en estereotips i indigenisme (una barreja de folklorisme, tòpics i paternalisme) sobre els napolitans és el leitmotiv que acompanya el desastre que va suposar per a la ciutat de Nàpols tant l'arribada dels nazis com dels bombardeigs anglo-americans durant la Segona Guerra Mundial. Es mostra aquest llenguatge nu i cru, però també folklòric. El napolità és la llengua de la *Resistenza*, és a dir, de la lluita contra el feixisme, a *Le Quattro Giornate di Napoli*, una pel·lícula sobre la resistència i l'expulsió dels nazis feixistes de Nàpols el 1943 que es mereix la medalla d'or pel valor civil a Nàpols. També se la mereix *Paisà*, la història sobre Nàpols en què el napolità s'utilitza com la llengua que simbolitza la supervivència a qualsevol preu,



la fam i la misèria, però també la humanitat i la *sapé campà* (una espècie de manera de viure humanista per saber com viure millor) que barrejada amb paciència i una ironia remota, hereditària, intel·ligent i superior també trobem a *L'Oro di Napoli* de Vittorio de Sica. Per a Pier Paolo Pasolini, el napolità és la llengua de l'última comunitat popular autèntica a Itàlia, la llengua d'Eros, la llengua que lluita contra tot fals moralisme, tal com veiem a la seva pel·lícula *Decameron* (1971).

De Rosi a Merola i Troisi: denúncia, sceneggiata i consciència

A *Le mani sulla città*, Francesco Rosi denuncia l'especulació que no para de créixer a Nàpols. La llengua napolitana de la pel·lícula de Rosi és la veu popular (amplificada en el seu estudi) que parla del dolor d'un po-

ble abandonat per les institucions públiques, però que també posa l'accent en els personatges dels baixos fons. No obstant això, no s'investiguen quines són les causes històriques principals de la destrucció de Nàpols (els intel·lectuals del sud no pensen més enllà de la retòrica de l'anomenat Risorgimento). Als anys setanta el napolità es representa a la *sceneggiata* (Merola), en què l'exageració d'alguns personatges napolitans i la presència de l'organització criminal acaba en una mena de redempció. El napolità de la *sceneggiata* traslladat al cinema, per exemple, per Merola, és un llenguatge paroxismal, de vegades absurd, però sempre conserva un final positiu. També s'utilitza el napolità d'una manera folklòrica contra els abusos, com una mena de rebel·lió que no trobem en les produccions cinematogràfiques dels anys 1990 i 2000. D'una banda, entre els anys 70 i els 80 trobem una espècie de caracterització indigenista i protesta pública (com a L. Wertmüller) i, d'altra banda, la llengua napolitana torna a ser la llengua de la resistència a l'opressió i els abusos. A la pel·lícula *Li chiamarono briganti* de Pasquale Squitieri, per exemple, censurada a Itàlia encara avui dia, el napolità és la llengua de la resistència de la població del regne de les Dues Sicílies a la conquesta i massacres per part de l'exèrcit italià durant l'anomenat Risorgimento.

És gràcies a Massimo Troisi (San Giorgio a Cremano, Nàpols, 19 de febrer de 1953 - Lido di Ostia, Roma, 4 de juny de 1994) que la llengua napolitana recupera la seva dolçor i es presenta com un redescobriments de la dignitat cultural i la redempció contra una certa ideologia racista i caracterització estereotipada cap als napolitans i la seva llengua. De Massimo Troisi destaquen *Ricomincio da Tre*, *Scusate il Ritardo* i *Il Postino*, guardonada amb un Oscar.

A *Gomorra*, de Garrone, basada en la novel·la de R. Saviano, el napolità es presenta com

una llengua «del mal» sense redempció, un mirall de la terra i la gent que la parla. A *Gomorra*, el napolità és la llengua d'una terra del mal «tan antiga com la Bíblia». D'aquesta manera, el napolità es converteix en la llengua d'un poder malvat (com a *Gomorra*, la sèrie de televisió), de realitat inhumana i degradada o en la llengua del patriarcat (encara que la societat del sud sigui profundament matriarcal) que emmarca un retard social i cultural del qual cal evolucionar o allunyar-se (com a *My brilliant Friend*) o la llengua de la dona monstruosa o ridícula d'acord amb la pitjor tradició lombrosiana (com a *La mà de Déu*). I això no és tot, a *Nàpoli vilada*, el napolità es converteix en una llengua (i una ciutat) esotèrica i onírica d'assassinats i esperits d'acord amb la pitjor tradició positivista italiana pròpia d'una burgesia napolitana determinada. Això també és evident en la ficció i els còmics encara avui dia (anomenats *noir*).

Avui dia, la llengua napolitana pateix una mena de degradació o privació. D'una banda, veiem personatges que parlen un napolità italianitzat, que sovint parlen un napolità que no té cap sentit. D'altra banda, ens trobem amb una llengua de delinqüents o, en qualsevol cas, de degradació social o parlada per personatges simpàtics o encara pitjor, ridículs i ignorants. No es representa pas com una llengua noble o d'una veritable redempció social (tal com passava amb Viviani). En qualsevol cas, sempre es presenta amb un rerefons social degradant.

Pel·lícules i sistema educatiu: drets denegats

Observem, doncs, que la llengua napolitana la representen cineastes napolitans que pertanyen principalment a la classe burgesa napolitana, estretament relacionada amb el poder polític i cultural italià. A Itàlia, de fet, el cinema i els mitjans de comunicació trans-

meten una imatge negativa unilateral o molt parcial dels parlants napolitans i de la seva llengua i cultura. Cal destacar que aquesta situació té efectes desastrosos per als infants que tenen el napolità com a llengua materna, especialment per a aquells de les zones més pobres. A Itàlia, la manca de llegat napolità —com passa en l'educació pública, la incessant i negativa representació cultural i lingüística dels napolitans i la llengua napolitana, de manera que la ciutat de Nàpols (i el sud d'Itàlia) es converteix en la imaginació col·lectiva italiana en l'emblema del sud ignorant i endarrerit—fa que els infants i els joves napolitans en general canviïn l'accent napolità i la seva llengua de manera violenta.

La llengua napolitana s'elimina dels programes educatius nacionals a Itàlia perquè s'associa amb la degradació, la ignorància, l'analfabetisme, la delinqüència o simplement amb el folklore. No és veu com una llengua apta per a la docència. En l'àmbit nacional, es considera que introduir l'ensenyament escolar en napolità és absurd a causa de les actituds i associacions negatives que s'hi han creat al voltant.

A més, cal dir que el napolità no té cap forma de protecció jurídica real a Itàlia. Els infants napolitans són propensos a seguir models socials degradats o ridículs, mitificats per les pel·lícules i associats amb una suposada llengua napolitana (sovint associada amb la màfia) o falsos models de «redempció social» (de nou) que mai qüestionen realment l'estatu quo i encara menys l'origen dels problemes socials.

Els infants napolitans pateixen una gran discriminació i violència moral i cultural, ja que no reben una educació que respecti i consideri la seva identitat lingüística i cultural; es tracta d'una educació que ignora allò que és significatiu per a ells i elles. Cal assenyalar que s'empeny les mares napolitanes a evi-

tar transmetre la llengua napolitana als seus infants o a deixar d'utilitzar-la si els infants ja en tenen alguna noció. Això contradiu la Convenció sobre l'eliminació de totes les formes de discriminació contra la dona, adoptada per l'Assemblea General de les Nacions Unides el 18 de desembre de 1979, que va entrar en vigor el 3 de setembre de 1981 i que a Itàlia es va ratificar amb la Llei núm. 132 de 14 de març de 1985. De fet, aquesta Convenció obliga els estats a protegir la funció social de la maternitat a favor del progrés d'una comunitat que també es troba reprimida i vulnerada en el cas de les dones que tenen el napolità com a llengua materna. En aquest sentit, el sistema cultural, social i acadèmic italià imposa a aquestes dones que no ensenyin als seus infants la llengua napolitana perquè es considera negativa, vulgar i degradada. Això entra en conflicte amb l'impetu de la Convenció internacional sobre l'eliminació de totes les formes de discriminació racial i, en particular, amb l'article 7, tenint en compte la manca de mesures immediates i efectives en els àmbits de l'ensenyament, l'educació, la cultura i la informació per combatre els prejudicis que condueixen a la discriminació racial, en aquest cas per als infants que tenen el napolità com a llengua materna.

Així doncs, considerem especialment rellevant el contrast amb el dret a la participació equitativa en activitats culturals; un dret que es qüestiona seriosament per l'accés escàs o absent dels infants napolitans a coneixements sobre el seu patrimoni cultural i lingüístic.

Aquest fet demostra la necessitat de proporcionar una educació de qualitat en la llengua materna d'aquests infants; una educació que elimini la discriminació racial en totes les seves formes per garantir el dret a la igualtat sense distinció de l'origen ètnic i gaudir plenament dels drets socials i culturals. La llengua napolitana, tal com es representa

a les pel·lícules italianes, se situa molt lluny d'aquesta declaració. A més a més, també observem un contrast entre la representació de les dones napolitanes per part dels mitjans de comunicació italians i el que s'estableix a l'article 17 de la Convenció del Consell d'Europa sobre la prevenció i la lluita contra la violència contra les dones i la violència domèstica (Convenció d'Istanbul 2016) per prevenir la violència contra les dones i per millorar el respecte a la seva dignitat.

L'any 2017, l'Accademia Napoletana va crear el primer Curs de Llengua i Cultura Napolitanes de la CEFR (de l'anglès: Common European Framework of Reference for Languages) reconegut pel municipi de Nàpols. També va crear una exitosa sèrie d'iniciatives locals i internacionals, formacions i activitats educatives (podcasts, emissions de ràdio, documentals de vídeo, publicacions, exposicions, conferències, etc.). Recentment, el 2019 i 2020, l'Acadèmia va produir dos mòduls d'ensenyament de la llengua napolitana dins del Fons Social Europeu amb una escola pública a Nàpols. L'Accademia Napoletana és actualment l'únic grup de recerca internacional reconegut per promoure i ensenyar napolità. Va participar en moltes iniciatives l'any internacional de les llengües indígenes de 2019 per representar la llengua napolitana. Pel que fa a això, coopera amb acadèmics, advocats i lingüistes experts i educadors de tot el món. De fet, s'ha escrit aquest article per implementar aquest tipus de cooperació i desitgem que aquest sigui el començament d'una cooperació forta que motivi a d'altres a unir-s'hi. En l'actualitat, l'Accademia representa la llengua napolitana per a la Dècada Internacional de Llengües Indígenes de la UNESCO 2022-2032. L'Accademia denuncia democràticament la representació inadequada de la llengua napolitana a les pel·lícules (sobretot dels seus parlants) i està treballant en un documental per parlar d'aquesta situació.

Conclusions

Mitjançant el cinema i altres mitjans de comunicació italians, els parlants napolitans són víctimes d'una forta ideologia en contra del sud, el folklore i allò indígena que prové del passat (ideologia lumbrosiana, racisme antisud). Aquesta representació parcial i ofensiva dels parlants napolitans té efectes devastadors, especialment per a les noves generacions de napolitans, perquè el napolità és «necessàriament i forçosament» representat com la llengua d'una ciutat degradada o «indígena».

A Itàlia, els parlants napolitans no tenen l'oportunitat d'aprendre correctament la seva llengua materna. Aprenen que el napolità és una llengua de la qual s'han d'avergonyir o que només és adequada en les seves vessants més superficials i folkloriques, o pitjor encara, acaben pensant que és la llengua del poder delictiu.

Aquest és un gran problema de democràcia a Itàlia i els efectes que té a l'estranger també són terribles. Des de l'Accademia Napoletana estem compromesos (tot i que cal dir que a Itàlia som els únics) amb tots els estudis, anàlisis i esforços socials per combatre decisivament aquesta qüestió, tant des de dins del cinema com des de fora, i amb altres persones que pateixen problemes similars.

Massimiliano Verde

President de l'Accademia Napoletana

12/07/2022

Referències:

- Convention on the elimination of all forms of Discrimination against women. (1979). Consultat el 21 de juny, 2022, en el següent enllaç: <https://www.ohchr.org/sites/default/files/documents/professionalinterest/cedaw.pdf>
- Council of Europe Convention on Preventing and Combating Violence against Women and Domestic Violence (2016). Consultat el 12 de juliol, 2022, en el següent enllaç: <https://edoc.coe.int/en/violence-against-women/6804-encouraging-the-participation-of-the-private-sector-and-the-media-in-the-prevention-of-violence-against-women-and-domestic-violence-article-17-of-the-istanbul-convention.html>
- Moseley, C. (2010). Atlas of the World's Languages in Danger, 3rd edn. Paris, UNESCO Publishing. Consultat el 22 de juny, 2022, en el següent enllaç: <https://web.archive.org/web/20220402083411/http://www.unesco.org/languages-atlas/index.php?hl=en&page=atlasmap>
- Prima di cinecitta', Le Origini del Cinema a Napoli. Consultat el 22 de juny, 2022, en el següent enllaç: <https://www.napolinelcinema.it/Le%20origini%20del%20Cinema%20a%20Napoli>
- Nacions Unides. (1989). Convenció sobre els drets de l'infant. Consultat el 20 de juny, 2022, en el següent enllaç: <https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-child>
- Verde M. (2020). Neapolitan and International Day for the elimination of racial discrimination, IYIL 2019. Consultat el 22 de juny, 2022, en el següent enllaç: <https://en.iyil2019.org/resources/neapolitan-and-international-day-for-the-elimination-of-racial-discrimination/>

KELLUWÜN TAIÑ FILLKE FOLILDUNGU FICWALLMAPU, UN APORTE A LA VISIBILIZACIÓN DE LENGUAS ORIGINARIAS

Ange Cayuman¹

Colectivo Mapuche Rangintulewfü

Jaqueline Caniguan²

Universidad de La Frontera

*Ni jani iniri ja nas'u ñayiviya kuri
jani iniri ja ntecheri
in kivi ni jani iniri jaá ni nari te ni nturi sau
ni ja kivi
Te ni jiniri ja'ma'ku'ka'kuri*

Nudo mixteco de Ángeles Cruz

*Doddo bibi, doddo bibi,
bunulo sana dungudoye,
Mola maggedi gudoye,
mola maggedi dugundoe.*

Galo dugbis de Olowaili Green

*Püñeñ inche ka kimnien,
chumngechi weñan kimi tami ruka,
feymu may ngillatuan,
küme feleal, küme trekayal.*

Yum Ngillatu de Fabiola Caniullan y María José Aninao

Resumen

En el presente trabajo se describe la experiencia de casi una década del Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas Ficwallmapu, trabajo que contribuye a visibilizar las lenguas de pueblos originarios, mediante sus diversas plataformas, tanto digital como presencial, con las múltiples

actividades que despliegan a lo largo de cada año.

En este relato se describe y menciona el número de idiomas que abarcan las producciones audiovisuales, cuyos protagonistas y realizadores/as trabajan con diversos pueblos indígenas de América y otras latitudes. Asimismo, en esta oportunidad compartimos

1.- angekayuman@gmail.com

2.- jacqueline.caniguan@ufrontera.cl



una panorámica de los tipos de usos lingüísticos y la proporción de uso que se hace de las lenguas minorizadas en las producciones audiovisuales programadas a lo largo de este tiempo.

Introducción³

Desde hace un tiempo, ha surgido en el mundo una constante preocupación por los procesos de pérdida de la diversidad lingüística, especialmente en aquellos sectores donde las lenguas minoritarias (o minorizadas) son progresivamente desplazadas por las lenguas hegemónicas. Dicha situación es percibida de manera latente por los hablantes de estos idiomas, quienes ven desaparecer no sólo el código lingüístico, sino también todo un sistema de conocimiento, que abarca todo el cotidiano de una cultura: árboles, flores, montañas, ríos, organización del cuerpo huma-

no, sistema médico, relatos alegres y tristes, recetas de alimentación, canciones de cuna y relatos míticos, es decir, todo un mundo y enorme complejidad deja de nombrarse cada vez que un sistema lingüístico desaparece.

Si bien se sabe que los procesos de cambio lingüístico y la desaparición de lenguas son parte de la dinámica de las prácticas lingüísticas y que esto ha sucedido a lo largo de la historia de la humanidad, la gran diferencia consiste en que actualmente tales procesos han aumentado en velocidad, extensión e implicaciones, y hacen parte de transformaciones más amplias que involucran la disminución de la diversidad cultural. (Flores Farfán, 2002)

Lamentablemente, en la actualidad, la mayoría de las lenguas del mundo se encuentran amenazadas, el rápido avance de las lenguas dominantes, cuyo uso se extiende con

3.- Agradecemos a la organización Ficwallmapu por su generosidad en compartir los archivos de programación de la selección oficial de las siete versiones del certamen, los catálogos oficiales digitales y por la insistencia en trabajar, desde el cine y las artes, en la revitalización de nuestras lenguas originarias.

mayor fuerza cada día, hace que en muchos pueblos cuyas lenguas hasta hace cincuenta o sesenta años atrás eran parte de su diario vivir, hoy en día han caído en desuso por factores como la discriminación lingüística, la pérdida de funciones sociales dentro de la misma comunidad lingüística, o los medios de comunicación masivos que se desarrollan mayoritariamente en la lengua de poder, entre otros.

Ospina Bozzi (2015), citando a Flores Farfán, señala que “aunque las estimaciones cuantitativas no son de ninguna manera afirmaciones políticamente neutras, de entre 6,000 y 8,000 lenguas, en cincuenta años sobrevivirán entre 600 y 800 si no se toman acciones urgentes que reviertan lo que puede ser considerado como una catástrofe por venir a escala mundial. Esto significa que sólo subsistiría el 10% de la actual diversidad lingüística del mundo, un porcentaje que incluye las lenguas coloniales y nacionales. Si hoy en día el bilingüismo constituye una situación normal, en una generación la mayoría de las poblaciones del mundo devendrán monolingües o, en el mejor de los casos, bilingües en lenguas nacionales y/o coloniales”. Es un panorama francamente desalentador para la sobrevivencia de las lenguas minorizadas y es especialmente triste en aquellos lugares o países donde el bilingüismo cada día constituye una rareza y el monolingüismo se abre camino a pasos agigantados.

Asimismo, además de lo anterior, ocurre que, en esos espacios o territorios, el fomento del bilingüismo se orienta al aprendizaje de lenguas dominantes, cuyo fin es contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de las personas desde una perspectiva capitalista. En este contexto las lenguas de los Pueblos Originarios no son consideradas como instrumento de negociación tanto económica como política, tornándose el panorama aún más desalentador.

La alarma por tal situación se desprende del valor que las lenguas tienen para la humanidad, en especial para los individuos y los pueblos que las hablan. Las lenguas son centrales para la formación y el sentido de identidad, para el conocimiento, la generación y transmisión de valores, así como para la comunicación y la expresión del intelecto, de la emoción, del humor, de la genialidad artística y de la cultura en general. Ya que las lenguas son un acervo valioso de conocimiento cultural, histórico y ecológico, su diversidad es también un patrimonio de la humanidad. La existencia de la diversidad lingüística y cultural en el mundo es el reflejo de lo que somos como humanidad, y la valoración y defensa de este mundo reflejan nuestro interés por una convivencia pacífica donde cada uno de nosotros y nosotras tiene derecho a existir con su especial singularidad.

Pese a la situación desoladora que hemos venido describiendo, en la actualidad existen diferentes procesos colectivos de organizaciones sociales y políticas de Pueblos Originarios, comunidades urbanas y rurales cuyos integrantes mantienen la práctica y uso de sus lenguas vernáculas quienes, a través de diversas acciones y actividades, trabajan por el mantenimiento y la revitalización de sus idiomas. Es así que, en estas últimas décadas, nos encontramos con variadas producciones lingüísticas realizadas utilizando lenguas en peligro; producciones que van desde la poesía, los cantos, la música contemporánea (rap, rock, baladas) y últimamente el cine. El arte aparece aquí como un elemento de empoderamiento lingüístico con el que además de contribuir a revitalizar los idiomas, los grupos se proponen reanimar la sabiduría originaria con el uso del lenguaje, retomar prácticas tradicionales, fomentar la protección de la flora y fauna, los cultivos tradicionales, preservación de la semilla, el agua, la gastronomía. Para Acosta (2022) estas Comunidades de Base se han con-



vertido en fuentes importantes al momento de crear juntos porque permiten un encuentro donde los saberes son cómplices de la creación y la sabiduría misma. Estas iniciativas por lo general tienen un espacio para su práctica en la creación artística, usando la narración como herramienta para mantener el mito, el teatro para mostrar con el cuerpo las historias, el mural para pintar los símbolos y retratos de alegres colores, la poesía para proclamar las alegrías, la música para cantar los sollozos de los Andes, el circo para compartir las carcajadas y toda expresión artística que no se limita a la perfección, más bien, solo quiere crear.

En esta línea, este artículo presenta la experiencia que desarrolla desde hace nueve años la organización Ficwallmapu (Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu), que a través de su trabajo contribuye a visibilizar las lenguas de pueblos originarios, mediante sus diversas plataformas, tanto digital como presencial, con las múltiples actividades que despliegan a lo largo de cada año. En esta oportunidad se describen

y mencionan el amplio número de idiomas que abarcan las producciones audiovisuales, cuyos protagonistas y realizadores trabajan la temática indígena. Asimismo, en esta oportunidad compartimos una panorámica de los tipos de usos lingüísticos y la proporción de uso que se hace de las lenguas minorizadas en las producciones audiovisuales programadas a lo largo de este tiempo.

¿Qué es Ficwallmapu?

La organización Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu, surge en Temuco, Región de la Araucanía, Chile el año 2014, con la colaboración de diferentes organizaciones sociales, colectivos, agrupaciones, académicos, estudiantes y profesionales de la comunicación, mapuche y no mapuche vinculado/as al mundo del cine, las artes y las comunicaciones. Un amplio espectro de la sociedad artística de la región, el país y el continente se dan cita para compartir sus trabajos audiovisuales, experiencias y reflexiones en torno a la

producción de cine desde el mundo de los pueblos originarios. La organización propone ser un espacio para fomentar el diálogo intercultural, que constituye un proceso social relevante para el territorio y también un aporte a las relaciones entre pueblos y naciones, convocando a realizadores/as de Chile, América y el mundo, en torno al desarrollo y producción del cine y las artes con temática de los pueblos ancestrales.

Ficwallmapu realiza un conjunto de actividades en torno al cine y las artes indígenas: residencias audiovisuales, mediaciones artísticas, conciertos de música, talleres y conversatorios, exhibiciones de arte y otras acciones. Sin duda, uno de los eventos más reconocidos de su quehacer es el Festival de Cine y Artes Indígenas que a la fecha cuenta con siete versiones, en él se dan al encuentro y compartencia realizadoras/es audiovisuales de todo el orbe, dirigentes/as sociales, estudiantes, comunidades mapuche, investigadoras/es, artistas y personas interesadas en el cine y las artes de pueblos originarios.

Junto con su evento central, el Festival de Cine y Artes Indígenas, Ficwallmapu, realiza itinerancias durante todo el año con las películas seleccionadas en cada convocatoria. Cada muestra de cine es diseñada en relación a un tema que les interesa trabajar, con una programación de películas y un posterior conversatorio con el público y los y las realizadores/as, dirigentes/as sociales, artistas, autoridades tradicionales, estudiantes y público en general, con quienes se propicia el *nütramkawün*⁴.

Los espacios de circulación de las muestras del Festival comprenden localidades cerca-

nas⁵, lejanos países y el territorio virtual. Así, las películas se encuentran con públicos diversos que abren la mirada hacia el rico mundo de los pueblos originarios, primeras naciones, nacionalidades y comunidades indígenas.

Ficwallmapu y los idiomas indígenas

Un aspecto de gran relevancia para Ficwallmapu es el relacionado con las lenguas indígenas. Para la organización, integrada por personas sensibilizadas con la situación de minorización de los Pueblos Originarios, especialmente en Chile, los idiomas indígenas constituyen un elemento fundamental en la producción cinematográfica que participa de este festival. Son muchas las formas en que la organización le otorga un lugar de relevancia a las lenguas originarias: conversatorios sobre revitalización lingüística, programaciones especiales sobre lenguas originarias, talleres para los integrantes de la organización Ficwallmapu de aprendizaje de mapudungun, la lengua mapuche, y otras.

En el caso del Festival de Cine y Artes Indígenas, una de las categorías destacadas por el jurado en cada certamen es 'revitalización lingüística', que consiste en el reconocimiento para la realización audiovisual que represente de mejor manera el trabajo de las comunidades en torno al reavivamiento de sus lenguas, es decir, que su objetivo principal es el reconocimiento que se hace a la realización cinematográfica por el uso protagónico de un idioma vernáculo. En este sentido, hay en esta idea una apuesta por la defensa y reconocimiento de las lenguas minorizadas y con ello, al destacar como una categoría,

4.- Término con el que se denomina en idioma mapuche a la conversación mediada entre un grupo de participantes, donde se propicia el diálogo y participación de todos los asistentes.

5.- Pueblos de los alrededores de la capital regional Temuco, Chile, así como asistencia presencial en países vecinos como Colombia, Perú, Argentina u otros continentes como Europa.



se realiza y valora su uso a través de este tipo de producción.

Sumado a lo anterior, durante la realización del Festival de Cine y artes, se desarrollan una serie de actividades y presentaciones artísticas en diversos espacios de la ciudad de Temuco y la región, tales como presentaciones artísticas en idiomas originarios, que involucra un despliegue de artistas de diversa índole, poetas, cantantes, bailarines quienes se distribuyen por múltiples escenarios, tanto en plazas, gimnasios municipales, auditorios de escuelas y municipios, playas, centros culturales, ex estaciones de ferrocarriles y comunidades rurales. Todo ello acontece en seis días de confluencia y reunión de las voces diversas de la América morena. Durante esas jornadas es posible escuchar a través de las pantallas que se abren al calor de la tarde o “bajo el azul”, las hablas de pueblos que van desde Alaska hasta la Patagonia Chilena y Argentina, y en este último tiempo, se sumaron idiomas de África y Polinesia.

Lenguas indígenas en el festival

La presencia de las lenguas indígenas en las películas que conforman la selección oficial del Festival de Cine y Artes Indígenas, Ficwallmapu, en sus primeros años fue registrada

en las planillas de programación del certamen, con la consignación binaria sí y no, en relación a la presencia de lenguas originarias en las películas. Desde el año 2018 en adelante, en el catálogo oficial del Festival se incluye los nombres de las lenguas indígenas presentes en las películas que son parte de la selección oficial.

En el siguiente cuadro se puede observar la cantidad de películas que han sido parte de la selección oficial del festival cada año y cuántas de estas corresponden a películas con presencia de lenguas indígenas.

Cuadro 1

Año	Cantidad de películas	Cantidad de películas en lengua Indígena
2015	48	18
2016	71	30
2017	44	23
2018	57	29
2019	49	14
2021	51	34
2022	64	38

Como se observa en el cuadro 1, la aparición de los idiomas indígenas siempre supera el 35% de las lenguas utilizadas en las realizaciones audiovisuales exhibidas durante el Festival. El año con una menor representación lingüística indígena es 2019 con un 38,78% y el año 2022, este número bordea el 60%, siendo un 59,38% de idiomas que se escucharon y difundieron durante el festival. Otro aspecto que es importante destacar del cuadro 1 es que las lenguas en las películas o sus manifestaciones comprenden una amplia variedad de formas. Por una parte, encontramos películas que son completamente habladas en lenguas indígenas, otras contienen cantos o diálogos en estos idiomas y algunas las incorporan a través de relatos breves o palabras. Es decir, en este cuadro se considera uso de lengua indígena, independiente de la cantidad del tiempo de

aparición o la forma en la que estas se presentan en la realización audiovisual.

En el siguiente recuadro podemos observar la cantidad de lenguas indígenas presentes en cada versión de Ficwallmapu.

Cuadro 2

Año	Cantidad de películas	Lenguas indígenas presentes en el festival
2015	48	11
2016	71	15
2017	44	19
2018	57	16
2019	49	14
2020	51	23
2022	64	23

La lengua con más presencia a lo largo de las siete ediciones del festival es el mapudungun, situación esperable al ser Ficwallmapu un festival emplazado en el Wallmapu, territorio ancestral mapuche, según los registros de la organización 35 películas contienen la lengua mapuche. Luego tenemos al idioma quechua con 18 apariciones, el kichwa (Ecuador) con 8, el sami (Suecia) con 7, el mixteco (México) y el Wayuunaiki (Venezuela) con 6, el aymara (Chile, Perú y Bolivia) con 5 y las demás con menor presencia. En total hemos registrado que 68 son las lenguas originarias que han estado presente a través de las películas de la selección oficial en las siete versiones del certamen.

La presencia de lenguas originarias en las películas de la selección oficial es variada, algunas cintas son habladas en su totalidad por una de ellas, como la película “Wiñaypacha” (2017) de Óscar Cotacora, primera película peruana hablada completamente en aymara. Otros filmes contienen algunos diálogos en lengua vernácula; las hay con presencia de cantos rituales, de celebración, familiares y más.

Algunas realizaciones audiovisuales vienen subtituladas en idiomas indígenas y las hay que contienen más de una lengua vernácula como el caso de la película Muu Palaa/La abuela mar (2020) de Olowaili Green Santacruz y Luzbeidy Monterrosa Atencio, sobre dos niñas de pueblos diversos que se encuentran al cobijo de sus abuelas y emprenden un viaje al encuentro con la Abuela mar, la realización está hablada en gulegaya y wayuunaiki, los idiomas de las realizadoras que pertenecen a los pueblos gunadule y wayuu, respectivamente. También podemos observar el caso de la serie Nakú de Jaime Serrallonga, quien en 2017, 2018, 2020 fue parte de la selección oficial del festival con episodios de la serie en español y que en la última versión de Ficwallmapu presentó el episodio “El manto, Nakú el niño volador”, cuya sinopsis comienza así “Nakú llega a la casa de sus abuelos y escucha las conversaciones en la lengua de su pueblo, el tutunakú.”

Un trabajo que conmueve por las historias que retrata y la necesidad de avanzar en derechos lingüísticos es “Cuando cierro los ojos” (2019) de Sergio Blanco, que fue parte de la selección oficial del último festival. Su sinopsis señala: “Adela y Marcelino comparten un aislamiento común entre numerosos hablantes de una lengua indígena, procesados sin intérprete por el sistema de justicia mexicano. A través de los sueños y los recuerdos que conservan de su tierra y de su gente en la cárcel, externan a dos voces la desorientación y la necesidad de resistir frente a la exclusión contando su historia.”

Por otra parte, hay realizaciones que presentan esfuerzos por construir metodologías de revitalización lingüística como la película “Zuguleaiñ/hablaremos” (2018) de Kelly Baur, que documenta a un grupo de estudiantes mapuche y la organización de un interno lingüístico de mapudungun, el trabajo muestra las historias de cuatro participantes en su proceso de aprendi-

zaje de su lengua ancestral. Otro proceso interesante de reavivamiento lingüístico se puede ver en la película “Inuktituk Language in the 21st Century” (2021) de Ulivia Uviluk, una joven que busca indagar en cómo otras jóvenes se relacionan con la lengua de su pueblo y se conecta por internet con ellas para conversar sobre sus palabras preferidas en inuktitut y lo que significa querer recuperar su idioma.

El rol del cine en la revitalización de lenguas minorizadas.

La revitalización lingüística consiste en poner en marcha diferentes tipos de acciones a favor de la diversidad lingüística del planeta, especialmente en situaciones donde las lenguas se presentan en situación minorizada frente a la lengua hegemónica o de poder de un territorio. Uno de los procesos que generó este tipo de situación se relaciona con los procesos políticos y económicos de conquista, que han ocurrido a lo largo de la historia de la humanidad, historias comunes tienen los pueblos originarios de la península ibérica frente al proceso de romanización y latinización, así como lo vivido por las lenguas indoamericanas frente a la imposición de lenguas europeas, así lenguas originarias ubicadas desde Alaska a la Patagonia fueron arrasadas y otras desaparecidas, mientras que un número menor sobrevivió y resiste a los embates del colonialismo lingüístico.

En el mundo de los pueblos originarios, los consumos culturales y la globalización han llegado a transformar los espacios que habitan los jóvenes indígenas, lo que posibilita la emancipación, les da la libertad de “deshacerse de las ataduras que impiden o constriñen el movimiento para comenzar a sentirse libres de actuar y moverse” (Bauman, 2003: 21), en otras palabras, los jóvenes ven la oportunidad de revitalizar su cultura, pero también la posibilidad de re-significar el ser indígena.

Las nuevas generaciones han iniciado procesos de resignificación cultural, utilizando los nuevos elementos que estos últimos cuatrocientos años ingresaron a sus territorios. En el caso mapuche se habla de la metáfora del caballo de Lautaro, refiriendo la historia del joven toqui (líder guerrero) mapuche Leftrarú quien, durante su infancia secuestrado por el conquistador Pedro de Valdivia y convertido en su caballerizo, aprende a conocer el mundo equino, al punto que se convierte en un gran domador y amante de los corceles, y posteriormente introduce el uso del caballo en su pueblo, convirtiéndose el animal, hasta el día de hoy, en parte de su cultura. Citamos esta metáfora, porque posterior al caballo, en muchos pueblos originarios, la escritura se ha instalado a través de la producción literaria, siendo la poesía uno de las artes más trabajadas y reproducidas. Tiempo después estamos viendo como las voces de las nuevas generaciones se apropian de los ritmos externos como el rap, la cumbia, el pop y las rancheras, que ya no solo son cantadas en la lengua del sistema tradicional imperante sino también en lenguas indígenas, ejemplo de aquello son el rap y hip-hop, rock en mixteco, náhuatl, maya, mapuche, quechua entre otras lenguas, similar situación vemos surgir con el cine, una nueva apropiación de un elemento externo que apoya la sobrevivencia y resurgimiento de culturas y lenguas en peligro de desaparecer.

Ahora bien, debemos entender que la revitalización de la lengua y la cultura está pensada en términos de revertir la sustitución de las lenguas minoritarias –y su cultura– ante el uso dominante de las lenguas mayoritarias, logrando rescatar los elementos culturales que ellas poseen. Es por ello que hablar de revitalización de la lengua y la cultura no debe ser pensada únicamente en trabajar con aquellas culturas que tengan pocos hablantes, sino trabajar con aquellas culturas con poblaciones más jóvenes que ya no quieren

o no están interesadas en hablar o aprender su lengua so pretexto de no formar parte de una lengua y cultura de prestigio. Son estas poblaciones las que se encuentran en peligro de extinción debido a que los jóvenes son los que se dedican a preservar y reproducir la cultura, y por ende, su lengua.

Es así que la revitalización aparece como un paradigma emergente por la necesidad de conservar la memoria histórica, que únicamente se reproduce por la tradición oral, en grupos de hablantes que comprenden y nombran el mundo de acuerdo a su relación con esa memoria. Es por ello que pensar en la revitalización, sobre todo de la lengua, es pensar en una metáfora biológica que hace referencia a dar vida a algo que se creía extinto. Sin embargo, como se había comentado, la revitalización no trabaja únicamente con lenguas que cuentan con pocos hablantes, sino que se encarga de la preservación de esa memoria colectiva que se encuentra amenazada por la coexistencia de una lengua hegemónica que la presiona para estandarizar y homogenizar a un conjunto de conocimientos. (Rodríguez et al, 2017). Esto se puede apreciar en los trabajos cinematográficos que se presentan en Ficwallmapu, donde el uso de las lenguas de pueblos originarios se visualiza como parte de un proceso colectivo de reconocimiento a través de la identidad, la comunidad, las tradiciones, la fiesta popular y la cultura; es decir que es toda una cosmovisión que se mantiene desde principios milenarios para presentarlos a estos tiempos modernos y globales y así continuar los legados más profundos de cada territorio.

A modo de conclusión

Cuando comenzamos a escribir este artículo, sin duda, un sabor triste nos apareció en la escritura. Todos los datos respecto de los



avances acelerados de las lenguas hegemónicas sobre las lenguas indígenas parecían decirnos que el tiempo corre con prisa y cada día se torna una lucha, y cada esfuerzo, una resistencia. Así, al revisar el trabajo que desarrolla Ficwallmapu, no sólo apoyando la visibilización del idioma mapuche, sino de más de sesenta lenguas que han sido expuestas a lo largo de su existencia como festival, da cuenta que existe una ola revitalizadora que se va formando lentamente desde el horizonte. Son acciones como estas las que nos animan a continuar el trabajo por la revitalización de lenguas minorizadas y especialmente a difundir y compartir esta experiencia. Al observar y describir el trabajo de Ficwallmapu con las lenguas de pueblos originarios, nos damos cuenta que los procesos de revitalización lingüística no están sujetos, como muchas veces se cree, a las instituciones académicas y sus investigadores, ni a las instituciones estatales u organismos gubernamentales. En este caso, estamos frente a una organización colectiva de la sociedad civil, cuya tarea de visibilización de las lenguas de pueblos originarios ha ido creciendo a medida que pasan los años. Asimismo, el registro que la institución Ficwallmapu lleva acerca de los idiomas participantes da cuenta de un amplio espectro de usos y posibilidades de las mismas en el trabajo audiovisual.

Por otra parte, el trabajo de Ficwallmapu no se limita exclusivamente a los seis días de proyección del festival, sino que se desarrolla durante todo el año incluyendo actividades y acciones que continúan la promoción y difusión de la diversidad lingüística. En este punto, creemos que hay aquí una hermosa y profunda contribución desde este colectivo y cuya experiencia puede servir para otros grupos y/u organizaciones que se desempeñan en tareas similares.

Podríamos explayarnos en muchas páginas para continuar con el relato y narrativa acerca de las acciones desarrolladas por Ficwallmapu, sin embargo, a partir de este artículo se abren múltiples posibilidades de exploración acerca de los resultados, percepciones y posibilidades que visualizan los receptores, asistentes y participantes de esta actividad. Nos queda un mundo abierto de posibilidades tal como las estrellas que iluminan el cielo del Wallmapu cada vez que se proyecta una película en una plaza, a orillas del mar o medio del patio de una escuela rural.

Referencias

- Acosta, D. (2022) La revitalización lingüística no solo es de las nacionalidades y los pueblos indígenas: El re-encuentro con la sabiduría ancestral gracias al arte. *Living Languages • Lenguas Vivas • Línguas Vivas*: Vol. 1 : No. 1 , Article 12.
- FicWallmapu (2015-2017) Archivos internos de la selección oficial de FicWallmapu. Autorizado por el equipo de la organización FicWallmapu.
- FicWallmapu (2015) Catálogo 1er FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2015/02/Catalogo-1er-Ficwallmapu-2015.pdf>
- (2016) Catálogo 2do FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2016/02/Catalogo-2do-Ficwallmapu-2016.pdf>
- (2017) Catálogo 3er FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2017/02/Catalogo-Ficwallmapu-2017.pdf>
- (2018) Catálogo 4to FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2022/03/Catalogo-4to-Ficwallmapu-2018.pdf>
- (2019) Catálogo 5to FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2022/03/Catalogo-5-to-Ficwallmapu-2020-.pdf>
- (2020) Catálogo 6to FicWallmapu <https://www.ficwallmapu.cl/cine/sextto-ficwallmapu/>
- (2021) Catálogo 7mo FicWallmapu <https://www.ficwallmapu.cl/cine/sextto-ficwallmapu/>
- Flores Farfán, J.A (2012) Definición de buenas prácticas en la revitalización de lenguas: una agenda en curso. *Revista CUHSO*, Vol. 11, DOI:[10.7770/cuhso-V11N1-art242](https://doi.org/10.7770/cuhso-V11N1-art242)
- Flores, J. A.; Córdova, L.; y Cru, J. (2020) *Guía de revitalización lingüística: para una gestión formada e informada*. Segunda Edición, Linguapax América Latina /CIESAS México. Disponible en: <http://www.uabjo.mx/media/1/2020/06/GuiadeRevitalizacionLinguaPax-UABJO.pdf>
- Ospina Bozzi, A. M. (2015). Mantenimiento y revitalización de lenguas nativas en Colombia. Reflexiones para el camino. *Forma y Función*, 28(2), 11-48.
- Rodríguez G., Lilian; Magaña O., Jorge (2017) Revitalización de la lengua y la cultura a través de la música. *Boletín Antropológico*, vol. 35, núm. 94, Universidad de los Andes, Venezuela Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71256055006>

KELLUWÜN TAIÑ FILLKE FOLILDUNGU FICWALLMAPU, UNA APORTACIÓ A LA VISIBILITZACIÓ DE LLENGÜES ORIGINÀRIES

Ange Cayuman¹

Col·lectiu Maputxe Rangintulewfü

Jaqueline Caniguan²

Universitat de La Frontera

*Ni jani iniri ja nas'u ñayiviya kuri
jani iniri ja ntecheri
in kivi ni jani iniri jaá ni nari te ni nturi sau
ni ja kivi
Te ni jiniri ja'ma'ku'ka'kuri*

Nus mixteca d'Ángeles Cruz

*Doddo bibi, doddo bibi,
bunulo sana dungudoye,
Mola maggedi gudoye,
mola maggedi dugundoe.*

Galo dugbis d'Olowaili Green

*P'ũñeñ inche ka kimnien,
chumngechi weñan kimi tami ruka,
feymu may ngillatuan,
küme feleal, küme trekayal.*

Yum Ngillatu de Fabiola Caniullan i María José Aninao

Resum

En aquest article es descriu l'experiència de gairebé una dècada del Festival Internacional de Cinema i les Arts Indígenes Ficwallmapu, treball que contribueix a visibilitzar les llengües de pobles originaris, mitjançant les seves diverses plataformes, tant de forma di-

gital com presencial, amb les múltiples activitats que desenvolupen al llarg de cada any. En aquest relat es descriu i s'esmenta el nombre d'idiomes que comprenen les produccions audiovisuals, els/les protagonistes i realitzadors/es de les quals treballen amb diversos pobles originaris d'Amèrica i altres latituds. Així mateix, en aquesta oportuni-

1.- angedkayuman@gmail.com

2.- jaqueline.caniguan@ufrontera.cl



tat compartim una panoràmica dels tipus d'usos lingüístics i la proporció d'ús que es fa de les llengües minoritzades en les produccions audiovisuals programades al llarg d'aquest temps.

1. Introducció³

Des de fa un temps, ha sorgit en el món una constant preocupació pels processos de pèrdua de la diversitat lingüística, especialment en aquells sectors on les llengües minoritàries (o minoritzades) són progressivament desplaçades per les llengües hegemòniques. Aquesta situació és percebuda de manera latent pels parlants d'aquests idiomes que veuen desaparèixer no només el codi lingüístic, sinó també tot un sistema de coneixement, que abraça tot allò quotidià d'una cultura: arbres, flors, muntanyes, rius, organització del cos humà, sistema mèdic,

relats alegres i tristos, receptes d'alimentació, cançons de bressol i relats mífics, és a dir, tot un món i una enorme complexitat es deixa de mencionar cada vegada que un sistema lingüístic desapareix.

Si bé se sap que els processos de canvi lingüístic i la desaparició de llengües són part de la dinàmica de les pràctiques lingüístiques i que això ha succeït al llarg de la història de la humanitat, la gran diferència consisteix en el fet que actualment tals processos han augmentat en velocitat, extensió i implicacions, i fan part de transformacions més àmplies que involucren la disminució de la diversitat cultural (Flores Farfán, 2002).

Lamentablement, en l'actualitat, la majoria de les llengües del món es troben amenaçades. El ràpid avanç de les llengües dominants, l'ús de les quals s'estén amb major força cada dia, fa que en molts pobles amb llengües

3.- Donem les gràcies a l'organització Ficwallmapu per la seva generositat a compartir els arxius de programació de la selecció oficial de les set versions del certamen, els catàlegs oficials digitals i per la insistència a treballar, des del cinema i les arts, en la revitalització de les nostres llengües originàries.

que fins fa cinquanta o seixanta anys enrere eren part de la seva vida diària, ara han caigut en desús per factors com la discriminació lingüística, la pèrdua de funcions socials dins de la mateixa comunitat lingüística, o els mitjans de comunicació de masses que es desenvolupen majoritàriament en la llengua de poder, entre altres.

Ospina Bozzi (2015), citant a Flores Farfán, assenyala que «encara que les estimacions quantitatives no són de cap manera afirmacions políticament neutres, d'entre 6.000 i 8.000 llengües, en cinquanta anys sobreviuran entre 600 i 800 si no es prenen mesures urgents que reverteixin el que pot ser considerat com una catàstrofe per venir a escala mundial. Això significa que només subsistiria el 10% de l'actual diversitat lingüística del món, un percentatge que inclou les llengües colonials i nacionals. Si avui dia el bilingüisme constitueix una situació normal, en una generació la majoria de les poblacions del món esdevindran monolingües o, en el millor dels casos, bilingües en llengües nacionals i/o colonials». És un panorama francament descoratjador per a la supervivència de les llengües minoritzades i és especialment trist en aquells llocs o països on el bilingüisme cada dia constitueix una raresa i el monolingüisme s'obre camí amb passes de gegant.

Així mateix, s'afegeix que, en aquests espais o territoris, el foment del bilingüisme s'orienta a l'aprenentatge de llengües dominants, amb l'objectiu de contribuir a la millora de la qualitat de vida de les persones des d'una perspectiva capitalista. En aquest context les llengües dels pobles originaris no són considerades un instrument de negociació ni econòmica ni política, tornant-se el panorama encara més descoratjador.

L'alarma per tal situació es desprèn del valor que les llengües tenen per a la humanitat, especialment per als individus i els pobles que

les parlen. Les llengües són centrals per a la formació i el sentit de la identitat, per al coneixement, la generació i transmissió de valors, així com per a la comunicació i l'expressió de l'intel·lecte, de l'emoció, de l'humor, de la genialitat artística i de la cultura en general. Ja que les llengües són un patrimoni valuós de coneixement cultural, històric i ecològic, la seva diversitat és també un patrimoni de la humanitat. L'existència de la diversitat lingüística i cultural en el món és el reflex del que som com a humanitat, i la valoració i defensa d'aquest món reflecteixen el nostre interès per una convivència pacífica on cadascun i cadascuna de nosaltres té dret a existir amb la seva especial singularitat.

Malgrat la situació desoladora que hem descrit, en l'actualitat existeixen diferents processos col·lectius d'organitzacions socials i polítiques de pobles originaris, comunitats urbanes i rurals amb integrants que mantenen la pràctica i ús de les seves llengües vernacles i que, a través de diverses accions i activitats, treballen pel manteniment i la revitalització de les seves llengües. És així que, en aquestes últimes dècades, ens trobem amb produccions lingüístiques variades realitzades utilitzant llengües en perill; produccions que van des de la poesia, els cants, la música contemporània (rap, rock, balades) i últimament el cinema. L'art apareix aquí com un element d'apoderament lingüístic amb el qual, a més de contribuir a la revitalització de les llengües, els grups es proposen reanimar la saviesa originària amb l'ús del llenguatge, reprendre pràctiques tradicionals, fomentar la protecció de la flora i fauna, els cultius tradicionals, preservació de la llavor, l'aigua, la gastronomia. Per a Acosta (2022) aquestes comunitats de base s'han convertit en fonts importants al moment de crear junts perquè permeten una trobada on els sabers són còmplices de la creació i la saviesa mateixa. Aquestes iniciatives en general tenen un espai per a la seva pràctica en la creació ar-



tística, utilitzant la narració com a eina per a mantenir el mite, el teatre per a mostrar amb el cos les històries, el mural per a pintar els símbols i retrats d'alegres colors, la poesia per a proclamar les alegries, la música per a cantar els plors dels Andes, el circ per a compartir les rialles i tota expressió artística que no es limita a la perfecció, més aviat, només vol crear.

En aquesta línia, aquest article presenta l'experiència que desenvolupa des de fa nou anys l'organització Ficwallmapu (Festival Internacional de Cinema i les Arts Indígenes en Wallmapu), que a través del seu treball contribueix a visibilitzar les llengües de pobles originaris, mitjançant diferents plataformes, tant de manera digital com presencial, amb les múltiples activitats que desenvolupen al llarg de cada any. S'aprofita aquesta oportunitat per descriure i esmentar l'ampli nombre de llengües que inclouen les produccions audiovisuals, amb protagonistes i realitzadors/es que treballen la temàtica indígena. Així mateix, també compartim una panoràmica dels tipus

d'usos lingüístics i la proporció d'ús que es fa de les llengües minoritzades en les produccions audiovisuals programades al llarg d'aquest temps.

2. Què és Ficwallmapu?

L'organització Festival Internacional de Cinema i les Arts Indígenes en Wallmapu, sorgeix a Temuco, Regió de l'Araucania, Xile l'any 2014, amb la col·laboració de diferents organitzacions socials, col·lectius, agrupacions, acadèmics, estudiants i professionals de la comunicació, maputxe i no maputxe, vinculats/des al món del cinema, les arts i les comunicacions. Un ampli espectre de la societat artística de la regió, el país i el continent es donen cita per a compartir els seus treballs audiovisuals, experiències i reflexions al voltant de la producció de cinema des del món dels pobles originaris. L'organització vol ser un espai per a fomentar el diàleg intercultural, que constitueix un procés social rellevant per al territori i també una aportació a les

relacions entre pobles i nacions, convocant a realitzadors/es de Xile, Amèrica i el món, al voltant del desenvolupament i producció del cinema i les arts amb la temàtica dels pobles ancestrals.

Ficwallmapu realitza un conjunt d'activitats entorn del cinema i les arts indígenes: residències audiovisuals, mediacions artístiques, concerts de música, tallers i debats, exhibicions d'art i altres accions. Sens dubte, un dels esdeveniments més reconeguts del seu quefer és el Festival de Cinema i Arts Indígenes que fins avui compta amb set versions. En el festival es troben realitzadors/es audiovisuals d'arreu del món, dirigents socials, estudiants, comunitats maputxe, investigadors/es, artistes i persones interessades en el cinema i les arts de pobles originaris.

Juntament amb el seu esdeveniment central, el Festival de Cinema i Arts Indígenes, Ficwallmapu, realitza itineràncies durant tot l'any amb les pel·lícules seleccionades en cada convocatòria. Cada mostra de cinema és dissenyada en relació a un tema que els interessa treballar, amb una programació de pel·lícules i un posterior diàleg amb el públic i realitzadors/es, dirigents socials, artistes, autoritats tradicionals, estudiants i públic en general, amb els qui es propicia el nütramkawün⁴.

Els espais de circulació de les mostres del festival inclouen localitats properes⁵, països llunyans i el territori virtual. Així, les pel·lícules es troben amb públics diversos que obren la seva ment al ric món dels pobles originaris, primeres nacions, nacionalitats i comunitats indígenes.

3. Ficwallmapu i les llengües originàries

Un aspecte de gran rellevància per a Ficwallmapu és el relacionat amb les llengües originàries. Per a l'organització, formada per persones sensibilitzades amb la situació de minorització dels pobles originaris, especialment a Xile, les llengües originàries constitueixen un element fonamental en la producció cinematogràfica d'aquest festival. Són moltes les maneres en què l'organització atorga un lloc de rellevància a les llengües originàries: conversacions sobre revitalització lingüística, programacions especials sobre llengües originàries, tallers per als integrants de l'organització Ficwallmapu d'aprenentatge de mapudungun, la llengua maputxe, i altres.

En el cas del Festival de Cinema i Arts Indígenes, una de les categories destacades pel jurat en cada certamen és 'revitalització lingüística', que consisteix en el reconeixement a la realització audiovisual que representi de millor manera el treball de les comunitats al voltant de la revitalització de les seves llengües, és a dir, el seu objectiu principal és el reconeixement a la realització cinematogràfica per el protagonisme d'un idioma vernacle. En aquest sentit, hi ha en aquesta idea una aposta per la defensa i reconeixement de les llengües minoritzades i amb això, en destacar com una categoria, es realça i valora el seu ús a través d'aquest tipus de produccions.

A més de l'anterior, all llarg del Festival de Cinema i Arts, es desenvolupen una sèrie d'activitats i presentacions artístiques en diversos espais de la ciutat de Temuco i la regió, com ara presentacions artístiques

4.- Terme en maputxe amb el qual es denomina a la conversa mediada entre un grup de participants, on es propicia el diàleg i participació de tots els assistents.

5.- Pobles dels voltants de la capital regional Temuco, Xile, així com assistència presencial en països veïns com Colòmbia, Perú, Argentina o altres continents com Europa.



en idioma originaris, que involucra un conjunt d'artistes de diversa índole, poetes, cantants, ballarins que es distribueixen per múltiples escenaris, tant en places, gimnasos municipals, auditoris d'escoles i municipis, platges, centres culturals, antigues estacions de ferrocarrils i comunitats rurals. Tot això succeeix en sis dies de confluència i reunió de les veus diverses de l'Amèrica morena. Durant aquestes jornades es pot escoltar a través de les pantalles que s'obren a la calor de la tarda o «sota el blau», el parlar de pobles que van des d'Alaska fins a la Patagònia xilena i l'Argentina i, darrerament, s'hi han sumat idiomes d'Àfrica i Polinèsia.

4. Llengües originàries en el festival

La presència de les llengües originàries en les pel·lícules que conformen la selecció oficial del Festival de Cinema i Arts Indígenes, Ficwallmapu, en els seus primers anys va ser registrada en les plantilles de programació del certamen, amb la consignació binària sí i no, en relació a la presència de llengües originàries en les pel·lícules. Des de l'any 2018, en el catàleg oficial del Festival s'inclouen els noms de les llengües originàries presents en les pel·lícules que són part de la selecció oficial.

En la següent taula es pot observar la quantitat de pel·lícules que han estat part de la selecció oficial del festival cada any i quantes d'aquestes corresponen a pel·lícules amb presència de llengües originàries.

Taula 1

Any	Quantitat de pel·lícules	Quantitat de pel·lícules en llengua originària
2015	48	18
2016	71	30
2017	44	23
2018	57	29
2019	49	14
2021	51	34
2022	64	38

Com s'observa en la taula 1, la presència de llengües originàries sempre supera el 35% de les llengües utilitzades en les realitzacions audiovisuals exhibides durant el Festival. L'any amb una menor representació lingüística originària és 2019 amb un 38,78% i l'any 2022, aquest número és prop del 60%, conformant el 59,38% de llengües que es van escoltar i difondre durant el festival. Un altre aspecte que cal destacar de la taula 1 és que les llengües en les pel·lícules o les seves manifestacions engloben una àmplia varietat de formes. D'una banda, trobem pel·lícules que són completament en llengües originàries, unes altres contenen cants o diàlegs en aquests idiomes i algunes les incorporen a través de relats breus o paraules. És a dir, en aquesta taula es considera ús de llengua originària, independentment de la quantitat del temps d'aparició o la forma en la qual aquestes es presenten en la realització audiovisual.

En la següent taula podem observar la quantitat de llengües originàries presents en cada versió de Ficwallmapu.

Taula 2

Any	Quantitat de pel·lícules	Llengües originàries presents en el festival
2015	48	11
2016	71	15
2017	44	19
2018	57	16
2019	49	14
2020	51	23
2022	64	23

La llengua amb més presència al llarg de les set edicions del festival és el mapudungun, situació previsible en ser Ficwallmapu un festival que es celebra a Wallmapu, territori ancestral maputxe. Segons els registres de l'organització 35 pel·lícules contenen la llengua maputxe. Després tenim a la llengua quítxua amb 18 aparicions, el kichwa (Equador) amb 8, el sami (Suècia) amb 7, el mixteca (Mèxic) i el wayuunaiki (Veneçuela) amb 6, el aimara (Xile, Perú i Bolívia) amb 5 i les altres amb menor presència. En total hem registrat 68 llengües originàries que han estat presents a través de les pel·lícules de la selecció oficial en les set versions del certamen.

La presència de llengües originàries en les pel·lícules de la selecció oficial és variada, en algunes cintes es parla íntegrament en una d'elles, com la pel·lícula *Wiñaypacha* (2017) d'Óscar Cotacora, primera pel·lícula peruana completament en aimara. Altres pel·lícules contenen alguns diàlegs en llengua vernacle; n'hi ha amb presència de cants rituals, de celebració, familiars i més.

Algunes realitzacions audiovisuals estan subtítulades en idiomes indígenes i n'hi ha que contenen més d'una llengua vernacle, com el cas de la pel·lícula *Muu Palaa/L'àvia mar* (2020) de Olowaili Green Santacruz i Luzbeidy Monterrosa Atencio, sobre dues nenes de pobles diversos que es troben sota la guarda de les seves àvies i emprenen un viatge

de trobada amb l'Àvia mar. La pel·lícula és en gulegaya i wayuunaiki, les llengües de les realitzadores que pertanyen als pobles gunadule i wayuu respectivament. També podem observar el cas de la sèrie *Nakú* de Jaime Serrallonga, qui els anys 2017, 2018 i 2020 va ser part de la selecció oficial del festival amb episodis de la sèrie en espanyol i que en l'última versió de Ficwallmapu va presentar l'episodi *El manto, Nakú el niño volador*, amb una sinopsi que comença així: «Nakú arriba a casa dels seus avis i escolta les converses en la llengua del seu poble, el tutunakú».

Cuando cierro los ojos (2019) de Sergio Blanco, que va formar part de la selecció oficial de l'últim festival, és un projecte que commou per les històries que retrata i la necessitat d'avançar en drets lingüístics. La seva sinopsi assenyala: «Adela i Marcelino comparteixen un aïllament comú entre nombrosos parlants d'una llengua originària, processats sense intèrpret pel sistema de justícia mexicà. A través dels somnis i els records que conserven de la seva terra i de la seva gent en la presó, expressen a dues veus la desorientació i la necessitat de resistir contra l'exclusió explicant la seva història».

D'altra banda, hi ha produccions que presenten esforços per construir metodologies de revitalització lingüística com la pel·lícula *Zuguleaiñ/hablaremos* (2018) de Kelly Baur, que documenta a un grup d'estudiants maputxe i l'organització d'un internat lingüístic de mapudungun, el projecte mostra les històries de quatre participants en el procés d'aprenentatge de la seva llengua ancestral. Un altre procés interessant de revitalització lingüística es pot veure en la pel·lícula *Inuktituk Language in the 21st Century* (2021) de Ulivia Uviluk, una jove que busca indagar en la manera en què altres joves es relacionen amb la llengua del seu poble i es connecta per internet amb elles per a conversar sobre les seves pa-

raules preferides en inuktitut i el que significa voler recuperar la seva llengua.

5. El rol del cinema en la revitalització de llengües minoritzades

La revitalització lingüística consisteix a posar en marxa diferents tipus d'accions a favor de la diversitat lingüística del planeta, especialment en casos en què les llengües es presenten en situació minoritzada davant la llengua hegemònica o de poder d'un territori. Un dels processos que ha generat aquest tipus de situacions està relacionat amb els processos polítics i econòmics de conquesta que han passat al llarg de la història de la humanitat. Els pobles originaris de la península Ibèrica s'han enfrontat a una situació similar amb el procés de romanització i llatinització, així com les llengües indoamericanes davant de la imposició de llengües europees. Així, algunes llengües originàries situades des d'Alaska a la Patagònia van ser arrasades i d'altres van desaparèixer, mentre que un número menor va sobreviure i resisteix als embats del colonialisme lingüístic.

En el món dels pobles originaris, els consums culturals i la globalització han arribat a transformar els espais que habiten els joves indígenes, la qual cosa possibilita l'emancipació, els dona la llibertat de «desfer-se dels lligams que impedeixen o constreixen el moviment per a començar a sentir-se lliures d'actuar i moure's» (Bauman, 2003: 21), en altres paraules, els joves veuen l'oportunitat de revitalitzar la seva cultura, però també la possibilitat de re-significar el ser indígena.

Les noves generacions han iniciat processos de resignificació cultural, utilitzant els nous elements que aquests últims quatre-cents anys han introduït als seus territoris. En el cas maputxe es parla de la metàfora del cavall de Lautaro, fent referència a la història

del jove toqui (líder guerrer) maputxe Leftrarui, durant la seva infància segrestat pel conqueridor Pedro de Valdivia i convertit en el seu cavallerís, aprèn a conèixer el món equí, fins al punt que es converteix en un gran domador i amant dels corsers, i posteriorment introdueix l'ús del cavall al seu poble, convertint-se l'animal, fins al dia d'avui, en part de la seva cultura. Citem aquesta metàfora, perquè després del cavall, en molts pobles originaris, s'ha instal·lat l'escriptura a través de la producció literària, amb la poesia com una de les arts més treballades i reproduïdes. Temps després, veiem com les veus de les noves generacions s'apropien dels ritmes externs com el rap, la cúmbia, el pop i les ranxeres, que ja no són cantades només en la llengua del sistema tradicional imperant sinó també en llengües originàries. Com a exemples tenim el rap i hip-hop, rock en mixteca, náhuatl, maia, maputxe, quítxua entre altres llengües. Amb el cinema veiem sorgir una situació similar, una nova apropiació d'un element extern que dona suport a la supervivència i ressorgiment de cultures i llengües en perill de desaparèixer.

Ara bé, hem d'entendre que la revitalització de la llengua i la cultura està pensada en termes de revertir la substitució de les llengües minoritàries—i la seva cultura—davant l'ús dominant de les llengües majoritàries i aconseguir rescatar els elements culturals que posseeixen. És per això que quan parlem de revitalització de la llengua i la cultura no només ens referim a treballar amb aquelles cultures que tinguin pocs parlants, sinó treballar amb aquelles cultures amb poblacions més joves que ja no volen o no estan interessades a parlar o aprendre la seva llengua sota el pretext de no formar part d'una llengua i cultura de prestigi. Són aquestes poblacions les que es troben en perill d'extinció pel fet que els joves són els que tenen la tasca de preservar i reproduir la cultura, i per tant, la seva llengua.

És així que la revitalització apareix com un paradigma emergent per la necessitat de conservar la memòria històrica, que només es reproduïx per la tradició oral en grups de parlants que comprenen i anomenen el món d'acord amb la seva relació amb aquesta memòria. És per això que pensar en la revitalització, sobretot de la llengua, és pensar en una metàfora biològica que fa referència a donar vida a una cosa que es creia extinta. No obstant això, com s'ha comentat, la revitalització no treballa únicament amb llengües que compten amb pocs parlants, sinó que s'encarrega de la preservació d'aquesta memòria col·lectiva que es troba amenaçada per la coexistència d'una llengua hegemònica que la pressiona per a estandaritzar i homogeneïtzar un conjunt de coneixements. (Rodríguez et al, 2017). Això es pot apreciar en els projectes cinematogràfics que es presenten en Ficwallmapu, on l'ús de les llengües de pobles originaris es percep com a part d'un procés col·lectiu de reconeixement a través de la identitat, la comunitat, les tradicions, la festa popular i la cultura; és a dir que és tota una cosmovisió que es manté des de principis mil·lenaris per a presentar-los a aquests temps moderns i globals i així continuar els llegats més profunds de cada territori.

6. Conclusió

Quan vam començar a escriure aquest article, sens dubte, un sabor trist ens va aparèixer en l'escriptura. Totes les dades respecte dels avanços accelerats de les llengües hegemòniques sobre les llengües originàries semblaven dir-nos que el temps corre amb pressa i cada dia es torna una lluita, i cada esforç, una resistència. Així, en revisar la feina que duu a terme Ficwallmapu, no sols donant suport a la visibilització de la llengua maputxe, sinó a més de seixanta llengües que han estat exposades al llarg de la seva existència com



a festival, demostra que existeix una onada revitalitzadora que es va formant lentament des de l'horitzó. Són accions com aquestes les que ens animen a continuar treballant per la revitalització de llengües minoritzades i especialment a difondre i compartir aquesta experiència. En observar i descriure el treball de Ficwallmapu amb les llengües de pobles originaris, ens adonem que els processos de revitalització lingüística no estan subjectes, com es creu sovint, a les institucions acadèmiques i els seus investigadors, ni a les institucions estatals o organismes governamentals. En aquest cas, estem davant d'una organització col·lectiva de la societat civil amb una tasca de visibilització de les llengües de pobles originaris que ha anat creixent amb els anys. Així mateix, el registre que la institució Ficwallmapu porta sobre els idiomes participants mostra un ampli espectre d'usos i possibilitats d'aquestes en el treball audiovisual.

D'altra banda, la feina de Ficwallmapu no es limita exclusivament als sis dies de projecció del festival, sinó que es desenvolupa durant tot l'any incloent activitats i accions que continuen la promoció i difusió de la diversitat lingüística. A hores d'ara, creiem que hi ha aquí una bella i profunda contribució des d'aquest col·lectiu, l'experiència del qual pot servir per a altres grups i/o organitzacions que fan tasques similars.

Podríem esplaïar-nos en moltes pàgines per a continuar amb el relat i narrativa sobre les accions desenvolupades per FicWallmapu, no obstant això, a partir d'aquest article s'obren múltiples possibilitats d'exploració sobre els resultats, percepcions i possibilitats que visualitzen els receptors, assistents i participants d'aquesta activitat. Ens queda un món obert de possibilitats tal com les estrelles que il·luminen el cel del Wallmapu cada vegada que es projecta una pel·lícula en una plaça, a la vora de la mar o al mig del pati d'una escola rural.

BIBLIOGRAFIA

- Acosta, D. (2022) La revitalización lingüística no solo es de las nacionalidades y los pueblos indígenas: El re-encuentro con la sabiduría ancestral gracias al arte. *Living Languages • Lengvas Vivas • Línguas Vivas*: Vol. 1 : No. 1 , Article 12.
- FicWallmapu (2015-2017) Arxius interns de la selecció oficial de FicWallmapu. Autoritzat per l'equip de l'organització FicWallmapu.
- FicWallmapu (2015) Catálogo 1er FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2015/02/Catalogo-1er-Ficwallmapu-2015.pdf>
- (2016) Catalogo 2do FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2016/02/Catalogo-2do-Ficwallmapu-2016.pdf>
- (2017) Catálogo 3er FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2017/02/Catalogo-Ficwallmapu-2017.pdf>
- (2018) Catálogo 4to FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2022/03/Catalogo-4to-Ficwallmapu-2018.pdf>
- (2019) Catálogo 5to FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2022/03/Catalogo-5-to-Ficwallmapu-2020-.pdf>
- (2020) Catálogo 6to FicWallmapu <https://www.ficwallmapu.cl/cine/sex-to-ficwallmapu/>
- (2021) Catálogo 7mo FicWallmapu <https://www.ficwallmapu.cl/cine/sex-to-ficwallmapu/>
- Flores Farfán, J.A (2012) Definición de buenas prácticas en la revitalización de lenguas: una agenda en curso. *Revista CUHSO*, Vol. 11, DOI:10.7770/cuhso-V11N1-art242
- Flores, J. A.; Córdova, L.; i Cru, J. (2020) *Guía de revitalización lingüística: para una gestión formada e informada*. Segona Edició, Linguapax América Latina /CIESAS México
- Ospina Bozzi, A. M. (2015). Mantenimiento y revitalización de lenguas nativas en Colombia. Reflexiones para el camino. *Forma y Función*, 28(2), 11-48.
- Rodríguez G., Lilian; Magaña O., Jorge (2017) Revitalización de la lengua y la cultura a través de la música. *Boletín Antropológico*, vol. 35, núm. 94, Universidad de los Andes, Venezuela Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71256055006>

KELLUWÜN TAIÑ FILLKE FOLILDUNGU FICWALLMAPU, GIVING VISIBILITY TO NATIVE LANGUAGES

Ange Cayuman¹

Colectivo Mapuche Rangintulewfü

Jaqueline Caniguan²

Universidad de La Frontera

*Ni jani iniri ja nas'u ñayiviya kuri
jani iniri ja ntecheri
in kivi ni jani iniri jaá ni nari te ni nturi sau
ni ja kivi
Te ni jiniri ja'ma'ku'ka'kuri*

Nudo mixteco by Ángeles Cruz

*Doddo bibi, doddo bibi,
bunulo sana dungudoye,
Mola maggedi gudoye,
mola maggedi dugundoe.*

Galo dugbis by Olowaili Green

*Püñeñ inche ka kimnien,
chumngechi weñan kimi tami ruka,
feymu may ngillatuan,
küme feleal, küme trekayal.*

Yum Ngillatu by Fabiola Caniullan and María José Aninao

Abstract

This article describes the experience of almost a decade of celebrating the *Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas Ficwallmapu*, which gives visibility to the languages of native people, through its various platforms, both digitally and face to face, with multiple activities that are carried out throughout each year.

This report mentions and describes all the languages covered by the audiovisual productions with protagonists and filmmakers that work with different native peoples from America and other latitudes. In addition, we take this opportunity to share an overview of the types of linguistic uses and the proportion of presence of minority languages in the audiovisual productions scheduled throughout this time.

1.- angedakayuman@gmail.com

2.- jaqueline.caniguan@ufrontera.cl



Introduction³

For a while now, there has been a constant concern in the world about the loss of linguistic diversity, especially in those areas where minority (or minoritised) languages are gradually displaced by hegemonic languages. The speakers of these languages are aware of this situation in the background. They are not only witnessing the loss of a linguistic code, but also of a whole system of knowledge, which encompasses the entire daily life of a culture: trees, flowers, mountains, rivers, human body, health, happy and sad stories, food recipes, lullabies, tales, etc. This means that every time a linguistic system disappears, we lose a whole complex world.

While it is known that the processes of linguistic change and the disappearance of

languages are part of the dynamics of linguistic practices and that this has happened throughout the history of mankind, the big difference is that now such processes have increased in speed, extension and implications, and are part to broader changes involving the decrease of cultural diversity (Flores Farfán 2002).

Unfortunately, nowadays, most languages in the world are endangered. The rapid advance of the dominant languages, whose use is spreading with increasing force, means that many peoples are seeing their languages, which were part of their daily life until fifty or sixty years ago, fall into disuse due to factors such as linguistic discrimination, loss of social functions within the same linguistic community, or mass media being developed in the language of power, among others.

3.- We express our gratitude to the Ficwallmapu organisation for its generosity in sharing the schedule file of the official selection of the seven editions of the event, the official digital catalogues and for its commitment to working for the revitalisation of our native languages through film and arts.

Ospina Bozzi (2015), quoting Flores Farfán, points out that “even though quantitative estimates are by no means politically neutral statements, in fifty years, from among between 6,000 and 8,000 languages, only between 600 and 800 will survive if we do not take urgent actions to revert what can be considered a forthcoming global catastrophe. This means that only 10% of the world’s current linguistic diversity would survive, a percentage that represents colonial and national languages. If today bilingualism is a normal situation, within a generation most of the world’s populations will become monolingual or, at best, bilingual in national and/or colonial languages.” This is, frankly, a daunting prospect for the survival of minority languages and it is particularly sad in those places or countries where bilingualism is becoming rare and monolingualism is gaining ground by leaps and bounds.

Furthermore, in addition to the above, in these spaces or territories, the promotion of bilingualism is oriented towards the learning of dominant languages with the purpose of contributing to the improvement of people’s quality of life from a capitalist point of view. In this context, the languages of the native peoples are not considered an instrument of neither economic nor political negotiation, painting a grim picture for minority languages.

The concern over this situation stems from the value that languages have for humanity, especially for the individuals and peoples that speak them. Languages are crucial to the development of and identity and to the sense of identity, to knowledge, to generating values and passing them on, as well as to communication and to the expression of intellect, emotion, humour, artistic genius, and culture in general; since languages are a valuable acquis of cultural, historical, and ecological knowledge, their diversity is also heritage of humanity. The existence of linguistic and

cultural diversity in the world reflects humanity and treasuring and protecting this world expresses our interest in a peaceful coexistence where everybody has the right to exist with their special uniqueness.

Despite the appalling situation we have been describing, currently there are several collective processes by social and political organisations of native peoples, urban and rural communities whose members maintain the practice and use of their vernacular languages and who, through different actions and activities, work for the preservation and revitalisation of their languages. Thus, in recent decades, we have seen a variety of linguistic productions using endangered languages, ranging from poetry to songs, contemporary music (rap, rock, ballads) and, more recently, cinema. Art is shown as an element of linguistic empowerment, contributing to the revitalisation of languages and to the groups propose to revive native wisdom through the use of language, to retake traditional practices, to promote the protection of flora and fauna, traditional crops, seed preservation, water, and gastronomy. For Acosta (2022) these grassroots communities have become important sources when it comes to creating together, because they allow for an encounter where knowledge is an accomplice of creation and wisdom itself. These initiatives usually have a space for their practice in artistic creation, using storytelling as a tool to maintain the myth, theatres to portray stories using the body, murals to paint symbols and portraits in cheerful colours, poetry to proclaim joy, music to sing the cries of the Andes, circus to share laughter and all artistic expression that is not limited to perfection, rather, it just wants to create.

In this regard, this article presents the experience developed, during nine years, by the organization Ficwallmapu (*Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas Ficwallma-*



pu), which, through its work, gives visibility to the languages of native people, through its various platforms, both digitally and face to face, with multiple activities that are carried out throughout each year. We take this opportunity to mention and describe the wide number of languages covered by the audiovisual productions, produced by and starring individuals that work with themes related to native peoples. In addition, we share an overview of the types of linguistic uses and the proportion of presence of minority languages in the audiovisual productions scheduled throughout this time.

What is Ficwallmapu?

The organisation *Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas* in Wallmapu, originated in Temuco, Araucanía Region, Chile in 2014, with the collaboration of different social organisations, collectives, groups, academics, students, and media professionals—Mapuche and non-Mapuche—linked to the world of film, arts, and

communications. A broad spectrum of the artistic society of the region, the country and the continent gather to share their audiovisual works, experiences, and reflections on film production from the world of native peoples. The organisation aims to be a space to promote intercultural dialogue, which is a relevant social process for the territory and a contribution to the relationship between peoples and nations, convening filmmakers from Chile, America, and all over the world, around the development and production of film and art with the theme of ancestral peoples.

Ficwallmapu does a series of activities related to film and native arts: residencies for audiovisual projects, artistic mediations, music concerts, workshops and discussions, art exhibitions and other activities. Certainly, one of the most recognised events of its work is the *Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas* which, to date, has seven editions. In the festival, filmmakers from around the world, social leaders, students, Mapuche communities, researchers, artists, and peo-

ple interested in film and arts of native peoples meet and share.

Besides its main event, the *Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas*, *Ficwallmapu* carries out activities throughout the year with the films selected in each call for entries. Each film festival is conceived around a theme they are interested in working on, with a film program and a subsequent discussion between the public and the filmmakers, social leaders, artists, traditional authorities, students, and the general public, while promoting the nütramkawün⁴ language.

The Festival's screenings take place in nearby localities⁵, faraway countries and in the virtual territory. Thus, the films meet with diverse audiences that get the opportunity to discover the rich world of native peoples, first nations, nationalities, and native communities.

Ficwallmapu and native languages

A highly important aspect for *Ficwallmapu* is the one regarding native languages. For our organisation, made up of people with awareness towards the minorisation of native peoples, especially in Chile, native languages are a key element in this festival's film production. There are many ways in which the organisation gives prominence to native languages: talks on linguistic revitalisation, special programs on native languages, workshops for members of the *Ficwallmapu* organisation to learn Mapudungun, the Mapuche language, among others.

As for the *Festival de Cine y Artes Indígenas*, one of the categories highlighted by the jury

in each competition is Linguistic Revitalisation, which gives recognition to the audiovisual production that best represents the work of the communities in the revival of their languages, that is to say, its main objective is giving recognition to the film production for giving the spotlight to a vernacular language. In this sense, there is a commitment to the defence and recognition of minority languages and thus, by highlighting them as a category, their use is enhanced and valued through this type of production.

In addition, during *Festival de Cine y artes*, several activities and artistic presentations take place in different spaces of the Temuco city and its region, such as artistic presentations in native languages, which includes different kinds of artists, poets, singers, dancers who are distributed over many stages: squares, municipal gyms, auditoriums in schools and municipalities, beaches, cultural centres, former railway stations and rural communities. All of this happens over six days of confluence and gathering of the various voices of dark-skinned America. During those days we can listen, through the screens that open in the warmth of the afternoon or "under the blue", to the speeches of peoples from Alaska to Chilean Patagonia and Argentina, and recently, languages from Africa and Polynesia have also been added.

Native languages at the festival

In the first years of the *Festival de Cine y Artes Indígenas*, *Ficwallmapu*, the presence of indigenous languages in the films that make up its official selection was registered in the programming sheets of the event following

4.- Term used in the Mapuche language to refer to mediated conversations among a group of participants, where dialogue and participation of all attendees is encouraged.

5.- Towns in the surroundings of the regional capital Temuco, Chile, as well as in-person attendance in neighbouring countries such as Colombia, Peru, Argentina, or other continents such as Europe.



the binary parameter yes and no, regarding the presence of native languages in the films. From 2018 onwards, the official catalogue of the Festival includes the names of the indigenous languages present in the films that are part of the official selection.

The following table shows the number of films that have been part of the official selection of the festival each year and how many of them feature native languages.

Table 1

Year	Number of films	Number of films in native languages
2015	48	18
2016	71	30
2017	44	23
2018	57	29
2019	49	14
2021	51	34
2022	64	38

As shown in Table 1, native languages always exceed 35% of the languages used in the audiovisual productions shown during the Festival. The year with the lowest native linguistic representation is 2019 with 38.78%. In 2022, this number rounds to 60%, making up 59.38% of the languages that were heard and broadcast during the festival. Another important aspect to highlight from Table 1

is that languages in films or their manifestations comprise a wide variety of forms. On the one hand, we find films that are entirely in native languages, others contain songs or dialogues in these languages, and some features them through short stories or words. That is to say, in this table we take into account the use of indigenous languages, regardless of the amount of time it appears or the form in which they are presented in the audiovisual production.

In the following table we can see the number of indigenous languages present in each edition of *Ficwallmapu*.

Table 2

Year	Number of films	Native languages present in the festival
2015	48	11
2016	71	15
2017	44	19
2018	57	16
2019	49	14
2020	51	23
2022	64	23

The language with the greatest presence throughout the seven editions of the festival is Mapudungun, an expected situation, since *Ficwallmapu* is a festival located in the Wallmapu, Mapuche ancestral territory. According to the organisation's records, 35 films feature the Mapuche language. Then we have the Quechua language with 18 appearances, Kichwa (Ecuador) with 8, Sami (Sweden) with 7, Mixteco (Mexico) and Wayuunaiki (Venezuela) with 6, Aymara (Chile, Peru, and Bolivia) with 5 and others with less presence. In total, we have registered 68 native languages present in the films of the official selection throughout the seven versions of the festival.

The presence of native languages in the films of the official selection is rich and varied.

Some films are entirely in one of them, such as the film *Wiñaypacha* (2017) by Oscar Cotacora, the first Peruvian film in Aymara. Other films contain some dialogues in vernacular languages in the form of ritual, celebration, or family chants among others.

Some audiovisual productions are subtitled in native languages, and some include more than one vernacular language, such as the film *Muu Palaa/La abuela mar* (2020) by Olowaili Green Santacruz and Luzbeidy Monterrosa Atencio, about two girls from different peoples who are under the care of their grandmothers and embark on a journey to meet the *abuela mar* (literally, grandmother-sea). The film is in Gulegaya and Wayuunaiki, the languages of the filmmakers, who belong to the Gunadule and Wayuu peoples, respectively. We also find the case of the series *Nakú* by Jaime Serrallonga, who was part of the official selection of the festival in 2017, 2018 and 2020 with episodes of the series in Spanish and which, in the last version of *Ficwallmapu*, presented the episode “El manto, Nakú el niño volador.” Its synopsis begins like this: “Nakú arrives at his grandparents’ house and listens to conversations in the language of his people, Tutunakú.”

Cuando cierro los ojos (2019) by Sergio Blanco, which was part of the official selection of the last festival, is a moving work because of the stories it portrays and the need to advance in linguistic rights. Its synopsis states: “The isolation of Adela and Marcelino is common among many native speakers prosecuted by the Mexican justice system without an interpreter. In prison, through dreams and memories of their land and their people, their two voices express the disorientation and the need to resist exclusion by telling their story.”

On the other hand, there are productions that show effort towards building linguistic revitalisation methodologies, such as the film *Zugu-*

leaiñ/hablaremos (2018) by Kelly Baur, which documents a group of Mapuche students and the organization of a Mapudungun linguistic intern. The film tells the stories of four participants in the process of learning their ancestral language. Another interesting process of linguistic revival can be found in the film *Inuktituk Language in the 21st Century* (2021) by Ulivia Uviluk, a young woman who seeks to explore how other young women relate to the language of her people. To do so, she contacts them online to discuss their favourite words in Inuktitut and the meaning of wanting to reclaim their language.

The role of cinema in the revitalisation of minority languages

Linguistic revitalisation consists of implementing different kinds of activities in favour of the linguistic diversity of the planet, especially in cases where languages are in a minority situation when compared to a territory’s hegemonic language or language of power. One of the main causes of this situation are the political and economic processes of conquest, which have occurred throughout the history of mankind. The native peoples of the Iberian Peninsula face a similar situation against the process of Romanisation and Latinisation, as well as Indo-American languages do against the imposition of European languages. So, most native languages located from Alaska to Patagonia were washed away, while a smaller number survived and are resisting the onslaught of linguistic colonialism.

In the world of native peoples, cultural consumption and globalisation have come to transform the spaces of young natives, which makes emancipation possible, giving them the freedom to “get rid of the ties that prevent or constrain them from beginning to feel free to act and move” (Bauman 2003: 21). In other words, young people see the opportunity

to revitalise their culture, but also the one of re-signifying being native.

New generations have initiated processes of cultural resignification, using the new elements that have entered their territories over the last four hundred years. The Mapuche speak of the metaphor of Lautaro's horse: the story of the young Mapuche *toqui* (warrior leader), Leftraru who, after being kidnapped by the conqueror Pedro de Valdivia during his childhood and turned into his stableman, learns about the equine world to the point that he becomes a great tamer and lover of steeds. Later, he introduces the use of horses to his people, and this is how the animal became, to this day, part of their culture. We quote this metaphor, because after the horse, in many native peoples, writing was implemented through literary production, being poetry one of the most popular and reproduced arts. Long after, we see how the voices of the new generations are appropriating external rhythms such as rap, cumbia, pop and rancheras, which are not only produced in the language of the prevailing traditional system, but also in native languages. An example of this is rap, hip-hop and rock in Mixtec, Nahuatl, Mayan, Mapuche, Quechua and other languages. We can see a similar situation emerging with cinema, an appropriation of a new external element that supports the survival and resurgence of endangered cultures and languages.

Now, we must understand that the revitalisation of language and culture is aimed more at reversing the substitution of minority languages—and their culture—against the dominant use of majority languages, rescuing the cultural elements that they possess. That is why language and culture revitalisation should not be thought of only as working with those cultures that have few speakers, but also with those cultures with younger

populations that no longer want to or are not interested in speaking or learning their language under the guise of not being part of a language and culture of prestige. These are the endangered peoples, because the youth are responsible of preserving and reproducing their culture, and therefore, their language.

Thus, revitalisation appears as an emerging paradigm due to the need to preserve historical memory, which is only reproduced through oral tradition, in groups of speakers who understand and name the world according to their relationship with it. That is why when thinking of revitalisation, especially the one of languages, we think of a biological metaphor that refers to giving life to something thought to be extinct. However, as previously said, revitalisation does not only work with languages that have few speakers but deals with the preservation of that collective memory threatened by the coexistence of a hegemonic language that pressures to standardise and homogenise a body of knowledge (Rodríguez et al. 2017). This can be seen in the cinematographic works presented in Ficwallmapu, where the use of the languages of native peoples is perceived as part of a collective process of recognition through identity, community, traditions, popular festivities, and culture; so, it is a whole worldview maintained for thousands of years to present them to these modern and global times and, thus, carry on the deepest legacies of each territory.

Conclusions

When we started working on this article our writing certainly had a sad taste. All the information about the rapid advance of hegemonic languages over indigenous languages seemed to be telling us that time is running, and every day becomes a battle, and every

effort, a resistance. Thus, by reviewing the work developed by *Ficwallmapu*, not only supporting the visibility of the Mapuche language, but that of more than sixty languages that have been exhibited throughout its existence as a festival, we realise that there is a revitalising wave slowly forming from the horizon. These are the kind of actions that encourage us to keep working for the revitalisation of minority languages and specially to disseminate and share this experience. By observing and describing *Ficwallmapu*'s work with native peoples' languages, we understand that linguistic revitalisation processes are not subject to academic institutions and their researchers—as it is often believed—nor to state institutions or government agencies. In this case, we are dealing with a civil society collective organisation with a task that has been getting bigger over the years and which is giving visibility to the languages of native people. Likewise, the record that *Ficwallmapu* keeps of the participating languages shows a wide spectrum of uses and possibilities for these languages in audiovisual work.

Moreover, the work of *Ficwallmapu* is not limited to the six days that festival lasts, but it is also developed throughout the year. It includes activities and actions that keep up the promotion and dissemination of linguistic diversity. At this point, we believe that in this we find a beautiful and profound contribution on the part of this collective, whose experience can be useful for other groups and/or organisations that perform similar tasks.

We could go on filling pages with the story and narrative about the actions taken by *Ficwallmapu*. However, this article opens up multiple possibilities of exploration about the results, perceptions and possibilities envisioned by the recipients, attendees, and participants of this activity. We are left with



a world of possibilities, like the stars that illuminate the sky of Wallmapu every time a film is projected in a square, by the sea or in the middle of a rural school yard.

REFERENCES

- Acosta, D. (2022). La revitalización lingüística no solo es de las nacionalidades y los pueblos indígenas: El re-encuentro con la sabiduría ancestral gracias al arte. *Living Languages • Lenguas Vivas • Línguas Vivas*: Vol. 1: No. 1, article 12.
- FicWallmapu. (2015-2017). Archivos internos de la selección oficial de FicWallmapu. Autorizado por el equipo de la organización FicWallmapu.
- FicWallmapu. (2015). Catálogo 1º. FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2015/02/Catalogo-1er-Ficwallmapu-2015.pdf>
- (2016). Catálogo 2º. FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2016/02/Catalogo-2do-Ficwallmapu-2016.pdf>
- (2017). Catálogo 3º. FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2017/02/Catalogo-Ficwallmapu-2017.pdf>
- (2018). Catálogo 4º. FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/up->

- [loads/2022/03/Catalogo-4to-Ficwallmapu-2018.pdf](#)
- (2019). Catálogo 5°. FicWallmapu <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2022/03/Catalogo-5-to-Ficwallmapu-2020-.pdf>
- (2020) Catálogo 6°. FicWallmapu <https://www.ficwallmapu.cl/cine/sextto-ficwallmapu/>
- (2021). Catálogo 7°. FicWallmapu <https://www.ficwallmapu.cl/cine/sextto-ficwallmapu/>
- Flores Farfán, J.A. (2012). Definición de buenas prácticas en la revitalización de lenguas: una agenda en curso. *Revista CUHSO*, Vol. 11, DOI:[10.7770/cuhso-V11N1-art242](https://doi.org/10.7770/cuhso-V11N1-art242)
- Flores, J. A.; Córdova, L.; y Cru, J. (2020). *Guía de revitalización lingüística: para una gestión formada e informada*. Second Edition, Linguapax América Latina /CIE-SAS México.
- Ospina Bozzi, A. M. (2015). Mantenimiento y revitalización de lenguas nativas en Colombia. Reflexiones para el camino. *Forma y Función*, 28(2), 11-48.
- Rodríguez G., Lilian; Magaña O., Jorge. (2017). Revitalización de la lengua y la cultura a través de la música. *Boletín Antropológico*, vol. 35, no. 94, Universidad de los Andes, Venezuela Available on: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71256055006>

EPILOGUE

Genner de Llanes Ortiz¹

Bishop's University-Canada

Having always been a bit of a film-buff I could not let pass the opportunity to comment on the timely and stimulating articles included in this Linguapax Review. Like many people in the world, I grew up watching and dreaming about movies. In my hometown, Ticul, in the Yucatan peninsula, this consisted of Mexican cinema, Hollywood productions and even Hong Kong films! The linguistic diversity range was small but plural. As times have passed by, with the arrival of, first, cable TV and, more recently, streaming services, the number of languages that are available in audiovisual formats have only increased. But are we really becoming more multilingual now we can access Bollywood mega-hits, Korean soap operas, Nollywood dramas, Japanese anime, Scandi-noir shows, Turkish fantasy, or Brazilian comedies from virtually any television set, computer, or mobile device? Is accessibility to media content in multiple languages enough to promote an openness to multilingualism? And, what about those languages (like Neapolitan, Mixtec, Catalan, Mapudungun, Miyakoan) that have been historically discriminated, marginalized, or even forbidden in their own territories? Will having more audiovisual, digital entertainment content in those languages “save” them from extinction?

This is what, poignantly, Native American journalist Julian Brave NoiseCat asked in his article “Can film save Indigenous language

es?” published in 2019 by The New Yorker¹. In this publication, NoiseCat examined the motivations as well as the impact that surrounded the production of “SGaawaay K’uuna” (“Edge of the Knife”), the first movie ever performed in Haida, a language spoken by around 20 people in western Canada. He speaks to a young Haida speaker, who expresses that: “I think any youth, especially Haida youth, that sees their language being spoken on a feature-length film—that will affirm their identities and empower them to speak.”

After describing the enthusiastic participation of language keepers and revitalizers in the creation of the storyline, located in a time before colonization, he shares with the readers the reaction of his grandmother, who is herself a keeper of the Secwépemc language, when he told her whether they should make their own film. She said: “that sounds like a lot of work”.

In her contribution, Sachiyo Fujita-Round reminds us why film and video, that is, audiovisual recording and storytelling could be a powerful way of contributing to language revival and continuity. Unlike “more academic” forms of documentation, not only does video recording allow us to capture and convey various ranges of language use in context, helping thus to circumvent the thorny, often crippling issue of standardized writing con-

¹ <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/can-film-save-indigenous-languages>

1.- genner.llanes.ortiz@gmail.com

ventions, but it does also communicate the human experience more centrally.

Furthermore, as the experience of Fujita-Round shows, documentary filmmaking does not always have to adopt the appearance of detached and positivist ethnographic reporting, but it can also be an opportunity to experiment and create in dialogue with the language speakers and users.

What Massimiliano Verde also reminds us of is that some of the most frequent subjects of early cinema were minoritized peoples and communities in the world. His contribution tells us how some of the first filmmakers, after the Lumière brothers themselves, gave birth to some of the early cinema stories with the city and people of Naples as their main stage. Since those early days, the history of Neapolitan language and its speakers/users seems to be inextricably bound to a variety of practices of documentation and representation that have not always favored the continuity of the language.

Something similar happened with Hollywood in the Americas. As Cree director Neil Diamond discusses in his documentary “Reel Injun”, Native Americans were among the first subjects of cinema in the United States, with Thomas Edison producing short silent films about Native Americans with his Kinetoscope in the late 1800s. Indigenous peoples would also become one of the primary visual elements during the Golden Era of Mexican Cinema, roughly between the 1930s and 1950s. Significantly, unlike Neapolitan, Indigenous languages in the Americas were rarely featured in cinema when “talking pictures” or “talkies” started to be produced in the 1920s. Or at least not “real” language

es, since Indigenous characters were often made to talk gibberish, especially in so called Western movies, but also in classic Mexican films like “Tizoc”. This was because non-Indigenous filmmakers were not interested in authentic documentation or representation, but on selling sensationalist stories centered on modern, Western Eurocentric notions of superiority.

This parallel between Neapolitan and Indigenous presences in film underlines the need to think critically about cinematic practices of language inclusion and representation. Thus, the central point made by Massimiliano Verde in his contribution is that, even though Neapolitan language seems to be ever present in historical as well as recent (and globally consumed) film and TV productions, it continues to be predominantly linked to backwardness, lack of education, traditionalism, poverty, and criminal behavior. Interestingly, these associations also affect minoritized accents in the powerful entertainment media industry, for example how (badly performed) Irish and Scottish accents promote ideas of primitivism in global brands like “The Lord of the Rings” or “Game of Thrones”².

Verde also objects to the use of Neapolitan language and culture as a gratuitous form of folklorism, which he points out as opportunistic and detrimental to efforts concerned with language revitalization. These are concerns that I also share, and like José Antonio Flores and Josep Cru, we concur that it is time to look for new ways of promoting language that can escape these conceptual traps.

Massimiliano Verde hints that what happens with Neapolitan language inclusion in cinema seems related to the lack of native Neapoli-

2.- <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/sep/28/irish-people-have-faced-centuries-of-discrimination-why-are-lord-of-the-rings-accents-so-offensively-bad>

tan speaking directors and scriptwriters. This is what Indigenous-led filmmaking in North America and Latin America has been responding to since at least the 1980s, as Aída Naxhielly from Mexico and Ange Cayuman and Jaqueline Caniguan, from Wallmapu in today's Chile, explore in their own contributions to this volume.

Aída Naxhielly's contribution to this conversation touches on key aspects that should be central to the way Indigenous languages appear on our (big and small) screens. This is, for example, language as more than merely a communicational system to be documented, and more as a mechanism to know each other more intimately. She highlights the importance of incorporating this quest to the creation of audiovisual stories, for example in the exploration of word "love" in Batsil K'op (Tsotsil) that is at the core of María Sojob's film "Tote_Abuelo".

Indigenous audiovisual production in the form of cinema or online video has grown exponentially in both quantity and quality in the last two decades, which is what Ange Cayuman and Jaqueline Caniguan highlight in their reflective contribution about the ten years of existence of the International Festival of Indigenous Cinema and Arts - Ficwallmapu. This festival has become an important showcase for linguistic diversity, as well as for the work that multiple communities do to revitalize their languages. The event recognizes this area of work with the award Language Revitalization, which highlights those audiovisual productions that capture more effectively the work of grassroots groups and individuals. The number of movies in Indigenous languages that the festival showcases has ranged between 14 to 38 over the years, which shows the crucial work many Indigenous storytellers are doing to increase their use and visibility as well as the diversity of forms of including and representing

them. Among the languages that stand out for the number of films featured in the festival are Mapudungun, Quechua/Kichwa, Sami, Mixtec, and Wayuunaiki. The growing numbers are a sign of the existence of Indigenous communities of audiovisual producers for these languages. However, Indigenous filmmaking in Latin America tends to be over-represented by documentaries, often political, sometimes experimental, but generally with a marked "naturalist feel". Cayuman and Caniguan's contribution mention that Ficwallmapu has included in recent years fiction films like the late Óscar Cotacora's "Wiñaypacha" (2017) in Aymara, as well as animated short films like Olowaili Green Santacruz and Luzbeidy Monterrosa Atencio's "Muu Palaa/The Grandmother Sea" (2020) in Gulegaya and Wayuunaiki or Jaime Serrallonga's animated series "Nadú: The Flying Boy" (2017-2021) in Tutunakú. Digital animation is usually employed to retell ancestral stories, but if Indigenous language filmmaking wants to attract wider audiences it may need perhaps to diversify and innovate with less "ethnographic reporting" and more contemporary fiction and entertainment. This is something that Aída Naxhielly finds inspiring in the work of experienced Mixtec director Ángeles Cruz and young Mapuche filmmaker Ayelén Lonconao.

The need to have Indigenous people and language speakers both behind and in front of the camera is as crucial here as in the analysis of Massimiliano Verde. For all the beauty and cinematic talent that contemporary fiction films in Indigenous languages by non-Indigenous filmmakers represent – like Ciro Guerra's "The Embrace of the Serpent" (2015) in Cubeo, Uitoto, and Guanano, or Cristina Gallego's "Birds of Passage" (2018) in Wayuunaiki, their storylines and aesthetic choices still feel exoticizing and foreign. Like Flores Farfán and Cru write in the prologue of this Review, I agree that even well-intentioned

fiction films like Ernesto Contreras's "I Dream in Another Language" (2018), by using an invented language instead of an existing one to explore displacement and loss, represents a missed opportunity to centre Indigenous language speakers' perspectives, challenges, and interests in cinematic conversations about language revitalization.

Contributions by Naxhielly and Cayuman and Caniguan show that there is no shortage of creativity in the production of Indigenous language films by Indigenous people in Latin America. The challenge of distribution, however, continues to be critical a point made precisely by Marc Garriga in relation to Catalan language's audiovisual production. This is, according to Garriga's characterization, a "medium-sized" language with nearly 10 million speakers, with an established network of media corporations in charge of preserving it, and the primary language of education for hundreds of thousands of school children and university students. Despite this, in an era dominated by media streaming giants, ie. Netflix, Amazon Prime, Apple+, HBO and

Disney+, he argues that the marginalization of Catalan language cinema and TV persists. If this is true for a medium-sized language, what can the future be for audiovisual content in thousands other Indigenous and minoritized languages, like Mixtec or Mapudungun?

In his analysis of this situation, Marc Garriga sharply notices that linguistic ideologies rather than economic profitability or statistical importance seem to drive the decisions of these corporation giants about what languages (and even what subtitles) to include. The privileging of certain languages and their perceived publics is thus what would explain why Klingon subtitles are more readily available than Yoruba or Guarani, or why all streaming giants, if programming and promoting a successful film in Catalan, like Carla Simón's "Alcarràs" (2022) does not make marketing sense for these platforms, what could then do it? Marc makes the important point that it is only by mobilizing social support and political lobbying that more audiovisual content will be distributed by the new rulers of the global imagination.

EPÍLEG

Genner de Llanes Ortiz¹

Bishop's University-Canada

Com que sempre he estat un cinèfil, no podia deixar passar l'oportunitat de parlar d'aquests articles tan estimulants i oportuns que es publiquen a la *Revista Linguapax*. Com tantes altres persones al món, em vaig fer gran veient pel·lícules i somiant-hi. A la meua ciutat natal, Ticul, a la península del Yucatán, vèiem cinema mexicà, produccions de Hollywood i fins i tot pel·lícules de Hong Kong! El camp de diversitat lingüística era reduït, però plural. El temps ha anat passant i amb l'arribada de la televisió per cable primer i els serveis de reproducció en continu o *streaming* després, no ha parat de créixer la quantitat de llengües que tenim disponibles en formats audiovisuals. No obstant això, em pregunto si de veritat ens estem convertint en una societat més multilingüe ara que des de pràcticament tots els aparells de televisió, ordinadors o aparells mòbils tenim accés als megaèxits de Bollywood, les telenovelles coreanes, el drames de Nollywood, l'animè japonès, els programes de novel·la negra nòrdica, les fantasies turques o les comèdies brasileres. Ni ha prou amb tenir accés als continguts multilingües per promoure el multilingüisme? I què passa amb aquelles llengües (com, per exemple, el napolità, el mixteca, el català, el mapundungun o el miyako) que històricament s'han discriminat, marginat o fins i tot prohibit als seus territoris? El fet que aquestes llengües tinguin més contingut audiovisual d'entreteniment en format digital farà que se «salvin» de l'extinció? El periodista Julian Brave NoiseCat

plantejava de forma commovedora aquesta pregunta al seu article «Can film save Indigenous languages?» (les pel·lícules poden salvar les llengües indígenes?) publicat el 2019 a *The New Yorker*.² En aquesta publicació, NoiseCat examina les motivacions i l'impacte que va envoltar la producció de *SGaawaay K'uuna (Edge of the Knife)*, la primera pel·lícula feta en haida, una llengua parlada per unes vint persones a l'oest del Canadà. Hi conversa amb un jove parlant d'haida que comenta «Crec que totes les persones joves, especialment els joves haida, que vegin que la seva llengua es parla en un llargmetratge, afirmaran la seva identitat i se sentiran prou fortes per parlar-la».

Després de descriure l'entusiasme que els guardians i revitalitzadors de la llengua van posar en la creació de l'argument per a la pel·lícula, que se situa en una època anterior a la colonització, comparteix amb els lectors la reacció que va tenir la seva àvia, guardiana de la llengua *secwépemc*, quan li va preguntar si haurien de fer la seva pròpia pel·lícula. L'àvia li va respondre: «Em sembla que és una feinada».

En la seva contribució, Sachiyo Fujita-Round ens recorda per què el cinema i el vídeo, és a dir, l'enregistrament audiovisual i la narració d'històries, podrien tenir molta força a l'hora de contribuir a la reactivació i continuïtat d'una llengua. A diferència de les formes de documentació «més acadèmiques», l'enre-

1.- genner.llanes.ortiz@gmail.com

2.- <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/can-film-save-indigenous-languages>

gistrament en vídeo no només ens permet captar i transmetre diverses variants d'ús de la llengua en el seu context —cosa que ajuda a eludir una qüestió que pot ser enrevessada i paralitzadora: les convencions d'escriptura estandarditzades—, sinó que també comunica l'experiència humana de forma més central.

A més a més, tal com demostra l'experiència de Fujita-Round, el cinema documental no sempre ha d'adoptar l'aparença d'un reportatge etnogràfic distanciat i positivista, sinó que també pot ser una oportunitat per experimentar i crear amb els parlants i usuaris de la llengua tot dialogant.

Massimiliano Verde també ens recorda que un dels temes que més es tocava al primer cinema era la vida als pobles i comunitats minoritàries del món. En el seu article, ens explica que alguns dels primers cineastes, després dels germans Lumière, van crear algunes de les primeres històries del cinema amb la ciutat i la gent de Nàpols com a escenari principal. Des d'aquells primers temps, la història de la llengua napolitana i dels seus parlants/usuaris sembla estar inextricablement lligada a una sèrie de pràctiques de documentació i representació que no sempre han afavorit la continuïtat de la llengua.

Va passar una cosa semblant amb Hollywood als Estats Units. Tal com explica el director crioll Neil Diamond en el seu documental *Reel Injun*, els amerindis van ser un dels primers temes del cinema als Estats Units, atès que Thomas Edison va produir curts-metratges muts sobre els nadius americans amb el seu cinetoscopi a finals del segle XIX. Els pobles indígenes també es convertirien

en un dels principals elements visuals durant l'Època d'Or del cinema mexicà, aproximadament entre les dècades de 1930 i 1950. Curiosament, a diferència del napolità, les llengües indígenes d'Amèrica apareixien molt poques vegades al cinema quan es van començar a produir «pel·lícules parlades» (els *talkies*) a la dècada dels anys vint. O, com a mínim, no eren llengües «de veritat», ja que sovint es feia parlar als personatges indígenes una llengua inventada, especialment als anomenats westerns, però també en pel·lícules clàssiques mexicanes com *Tizoc*. Això es devia al fet que els cineastes no indígenes no estaven interessats en la documentació o representació autèntiques, sinó a vendre històries sensacionalistes centrades en nocions modernes i occidentals de superioritat.

Aquest paral·lelisme entre la presència napolitana i la indígena al cinema subratlla la necessitat de reflexionar críticament sobre les pràctiques cinematogràfiques d'inclusió i representació de la llengua. Així, el tema central que planteja Massimiliano Verde a la seva contribució és que, encara que la llengua napolitana sembla que sempre estigui present en produccions cinematogràfiques i televisives tant històriques com recents (i de consum global), continua estant predominantment vinculada a l'endarreriment, la falta d'educació, el tradicionalisme, la pobresa i les conductes delictives. Curiosament, aquestes associacions també afecten els accents minoritaris en la poderosa indústria de l'entreteniment. Això passa, per exemple, amb els accents irlandès i escocès que mal interpretats promouen idees de primitivisme en grans produccions com *El Senyor dels Anells* o *Joc de Trons*.³

Verde també s'oposa a l'ús de la llengua i la cultura napolitanes com una forma gratuïta

2.- <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/sep/28/irish-people-have-faced-centuries-of-discrimination-why-are-lord-of-the-rings-accents-so-offensively-bad>

de folklorisme, que s'assimila com a oportunista i perjudicial per als esforços relacionats amb la revitalització lingüística. Aquestes són preocupacions que també compartim amb José Antonio Flores i Josep Cru; és hora de buscar noves maneres de promoure la llengua que pugna per escapar d'aquests parany conceptuats.

Massimiliano insinua que la situació de la inclusió de la llengua napolitana al cinema sembla estar relacionada amb la falta de directors i guionistes nadius de parla napolitana. El cinema dirigit per indígenes a Amèrica del Nord i Amèrica Llatina des de com a mínim els anys vuitanta respon a aquesta qüestió. Ho veiem en aquest volum amb les contribucions d'Aída Naxhielly (Mèxic) i Ange Cayuman i Jacqueline Caniguan (Wallmapu, a l'actual Xile).

La contribució d'Aída Naxhielly toca aspectes clau que haurien de ser centrals en la forma en què les llengües indígenes apareixen a les nostres pantalles, tant a la gran pantalla com a les petites. Es tracta, per exemple, de considerar que la llengua no és tan sols un sistema de comunicació que cal documentar, sinó un mecanisme que ens permet conèixer-nos més íntimament. Destaca la importància d'incorporar aquesta cerca a la creació d'històries audiovisuals, per exemple en l'exploració de la paraula *amor* en bats'il k'op (tzotzil), qüestió central a la pel·lícula *Tote_Abuelo* de María Sojob.

La producció audiovisual indígena en forma de cinema o vídeo en línia ha crescut exponencialment tant en quantitat com en qualitat en les últimes dues dècades, tal com destaquen Ange Cayuman i Jacqueline Caniguan en la seva contribució reflexiva sobre els deu anys d'existència del Festival Internacional de Cinema i Arts Indígenes Ficwallmapu. Aquest festival s'ha convertit en un important aparador de la diversitat lingüística, així com de la

feina que duen a terme les comunitats per revitalitzar les seves llengües. El certamen reconeix aquesta tasca amb un premi dedicat a la revitalització de les llengües, que destaca aquelles produccions audiovisuals que recullen millor el treball dels grups i individus de base. El nombre de pel·lícules en llengües indígenes que presenta el festival ha oscil·lat entre catorze i trenta-vuit al llarg dels anys, la qual cosa demostra la tasca crucial que estan realitzant molts narradors indígenes per tal d'augmentar l'ús i la visibilitat de les seves llengües, així com la diversitat de maneres d'incloure-les i representar-les. Entre les llengües que destaquen pel nombre de pel·lícules presentades en el festival hi ha el mapudungun, el quítxua/kichwa, el sami, el mixteca i el wayuunaiki. Que la diversitat de llengües no pari de créixer demostra l'existència de comunitats indígenes de productors audiovisuals per a aquestes llengües. No obstant això, el cinema indígena a Amèrica Llatina tendeix a estar sobrerrepresentat pels documentals, sovint polítics, a vegades experimentals, però generalment amb un marcat «aire naturalista». La contribució d'Ange i Jacqueline comenta que el Ficwallmapu ha inclòs en els últims anys pel·lícules de ficció com *Wiñaypacha* (2017) del traspassat Óscar Cotacora en aimara, així com curtsmetratges d'animació com *Muu Palaa/The Grandmother Sea* (2020) d'Olowaili Green Santacruz i Luzbeidy Monterrosa Atencio en gulegaya i wayuunaiki o la sèrie d'animació de Jaime Serrallonga *Nadú: The Flying Boy* (2017-2021) en tutunakú. L'animació digital s'acostuma a utilitzar per tornar a explicar històries ancestrals, però si el cinema en llengua indígena vol atreure un públic més ampli potser ha de diversificar-se i innovar amb menys «reportatges etnogràfics» i més ficció i entreteniment contemporani. Aquest és un tret que Aída Naxhielly troba inspirador en el treball de l'experimentada directora mixteca Ángeles Cruz i la jove cineasta maputxe Aye-lén Lonconao.

La necessitat de comptar amb persones i parlants de llengües indígenes tant darrere com davant de la càmera és tan crucial aquí com en l'anàlisi de Massimiliano Verde. Malgrat tota la bellesa i el talent cinematogràfic que representen les pel·lícules de ficció contemporànies en llengües indígenes realitzades per cineastes no indígenes —com *The Embrace of the Serpent* (2015) de Ciro Guerra en cubeo, uitoto, i guanano o *Birds of Passage* de Cristina Gallego (2018) en wayuunaiki— els seus arguments i eleccions estètiques continuen semblant exotitzants i estranys. Tal com diuen Flores Farfán i Cru en el pròleg, estic d'acord que fins i tot les pel·lícules de ficció ben intencionades com *I Dream in Another Language* (2018) d'Ernesto Contreras, en utilitzar una llengua inventada en lloc d'una existent per explorar el desplaçament i la pèrdua, representa una oportunitat perduda per centrar les perspectives, els desafiaments i els interessos dels parlants de llengües indígenes en les converses cinematogràfiques sobre la revitalització de la llengua.

Les contribucions de Naxhielly i Cayuman i Caniguan mostren que no hi ha escassetat de creativitat en la producció de pel·lícules en llengua indígena per part dels indígenes a Amèrica Llatina. No obstant això, el repte de la distribució continua sent crític, tal com assenyala precisament Marc Garriga en relació amb la producció audiovisual en llengua catalana. Es tracta, d'acord amb la caracterització de Garriga, d'una llengua de mida «mit-

jana» amb prop de deu milions de parlants, amb una xarxa establerta de corporacions mediàtiques encarregades de la seva preservació, i llengua principal d'ensenyament per a centenars de milers d'escolars i universitaris. Malgrat això, en una època dominada pels gegants de l'*streaming* mediàtic, és a dir, Netflix, Amazon Prime, Apple+, HBO i Disney+, sosté que persisteix la marginació del cinema i la televisió en llengua catalana. Si això és així per a una llengua mitjana, quin pot ser el futur dels continguts audiovisuals per a milers de llengües indígenes i minoritzades, com la llengua mixteca o el mapudungun?

En la seva anàlisi d'aquesta situació, Marc Garriga adverteix amb agudesia que són les ideologies lingüístiques, més que la rendibilitat econòmica o la importància estadística, les que semblen impulsar les decisions d'aquests gegants corporatius sobre quines llengües (i fins i tot quins subtítols) incloure. És el privilegi de determinades llengües i els seus públics percebuts, doncs, el que explicaria per què els subtítols en klingon estan més disponibles que en ioruba o guaraní. O per què tots els gegants de l'*streaming* consideren que programar i promocionar una pel·lícula d'èxit en català, com *Alcarràs* (2022) de Carla Simón, no té sentit des del punt de vista del màrqueting. Marc fa la important observació que només mitjançant la mobilització del suport social i la pressió política es distribuïran més continguts audiovisuals per part dels nous governants de l'imaginari global.



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

**Linguapax
International**

In official partnership
with UNESCO
(consultative status)

Carrer de Maria Aurèlia
Capmany, 14-16
08001 Barcelona
Tel. 932 701 620
www.linguapax.org