

**Bilingüisme i diglòssia al cinema català contemporani: *El coronel Macià* (Josep Maria Forn) i *Salvador* (Manuel Huerga)**

Esther Gimeno Ugalde  
Universitat de Viena

És prou conegut que des que s'instaurà la democràcia la qüestió de la llengua com a instrument de mediació cultural a les autonomies espanyoles amb llengua pròpia ha esdevingut una font de disputa freqüent. Als territoris catalans aquest debat tingué especial importància durant la Transició però, quan la polèmica entorn la definició de literatura catalana semblava ja ben tancada, la Fira del Llibre de Frankfurt del 2007 on la cultura catalana fou convidada d'honor, féu revifar velles tensions més d'interès mediàtic que no pas acadèmic. Recordem que en l'àmbit acadèmic hi ha un ampli consens per definir la literatura catalana, entenent per aquesta la producció literària escrita en llengua vernacle als territoris de parla catalana. Al contrari del que passà amb el cinema, durant la Transició, moment històric en què es debateren diferents aspectes de la cultura catalana arreu dels Països Catalans, hi hagué un ampli consens en trobar una definició de la nostra literatura. Al Congrés de Cultura Catalana, celebrat el 1977 amb un total de vint seccions, es consensuà una definició d'escriptor català que també serví per delimitar què s'havia d'entendre per literatura catalana:

Declarem i manifestem que són escriptors catalans els que escriuen i/o publiquen llurs obres de creació en català i estan disposats a defensar i mantenir el dret a l'oficialitat a tots els nivells de la llengua catalana, i el seu lliure ús en tot lloc i moment, i l'ordenació de la cultura dels Països Catalans per mitjà d'uns organismes estatals autòctons, creats i dirigits democràticament que, disposant dels recursos d'ensenyament, de treball, d'expressió pública, de finançament i de tots els altres que es deriven del dret d'autodeterminació, configuren el ple desenvolupament de la comunitat nacional (Congrés de Cultura Catalana 1978: 309).

Com a expressió cultural vehiculada, entre d'altres, pel codi verbal (parlat), el cinema no quedà exclòs dels debats lingüístics. Tanmateix, un cop instaurada la dictadura franquista, el cinema es trobava en clar desavantatge enfront una literatura –la catalana– amb una llarga tradició secular; quan començà la dictadura i es prohibí el català encara no s'havia pogut constituir una cinematografia catalana pròpia ni diferenciada de la de la resta de l'Estat espanyol.<sup>1</sup> Tampoc la llengua havia pogut establir-s'hi com a element diferenciador, atès que l'any 1936 –en esclatar la Guerra Civil–<sup>2</sup> el cinema sonor encara estava fent les seves primeres passes. No cal dir que la dictadura franquista suposà un enorme entrebanc per a l'evolució d'un possible cinema fet en català i que avui sembla difícil d'imaginar quin hagués estat el futur del nostre cinema i com hagués estat el seu desenvolupament (sobretot pensant en termes lingüístics) sense la repressió lingüística viscuda durant el franquisme.

La celebració del Congrés de Cultura Catalana, després de la mort del dictador, evidencià l'enfrontament ideològic en l'àmbit cinematogràfic entre dos grups diferenciats i la consegüent dificultat de definir el cinema català unànimement: 'Mentre que per a uns l'element lingüístic era essencial, per als altres no, i consideraven cinema català tota producció realitzada a Catalunya' (Porter i Moix 1992: 349). La fi del franquisme, de la repressió cultural i de la persecució lingüística donaren pas, a la darrerria dels 70 i durant tota la dècada dels 80 del segle XX, a una producció cinematogràfica en català que abraçava llargmetratges de diferents temàtiques i gèneres. A tall d'exemple podem esmentar les comèdies de Francesc Bellmunt –*L'orgia* (1978), *Salut i força al canut* (1979), *La quinta del porro* (1980)– i de Ventura Pons –*El vicari d'Olot* (1981), *La rossa del bar* (1986)– o pel·lícules de cert èxit comercial que recuperaven la memòria històrica de Catalunya com *La ciutat cremada* (1975)

---

<sup>1</sup> Val a dir, però, que dins l'Estat espanyol Barcelona continuava situant-se al capdavant com a centre de producció cinematogràfica.

<sup>2</sup> La primera pel·lícula sonora, *The Jazz Singer* (*El cantor de jazz*) d'Alan Crosland, s'estrenà el 1927. Fins l'any 1932 no es creà a Espanya el primer estudi sonor –els *Estudios Orphea*– precisament a la ciutat comtal.

d'Antoni Ribas i *Companys, procés a Catalunya* (1978) de Josep Maria Forn. O tot un seguit de projectes cinematogràfics de base literària com *La plaça del Diamant* (1982) de Francesc Betriu, *La senyora* (1987) de Jordi Cadena, *Putxa misèria* (1989) de Ventura Pons o *La punyalada* (1989) de Jordi Grau,<sup>3</sup> entre molts altres títols. Tanmateix, a la darrera dels 70 i durant la dècada dels 80, el gruix més important de la producció seguí fent-se en castellà.

### **Cinema català vs. cinema en català**

Després de la incertesa sorgida arrel del Congrés de Cultura Catalana, no és fins a mitjan dels anys 80 que es pot parlar de consens per definir el cinema produït a casa nostra. Per diferents motius en els quals no podem aprofundir en aquest article i contràriament al que passa amb altres expressions culturals com la literatura o el teatre, el cinema català no s'ha pogut definir mai en termes lingüístics. Així doncs, seguint la definició de l'historiador i crític cinematogràfic Àngel Comas –estesa també entre l'administració catalana i els professionals de la indústria del cinema– parlem de 'cinema català' per referir-nos al cinema 'produït o coproduït per empreses amb seu social a Catalunya i el que fan arreu del món directors nascuts o formats cinematogràficament a Catalunya' (Comas 2009: 21). En canvi, ens referim al 'cinema en català' per al·ludir a un cinema parlat en llengua catalana. En termes restrictius, aquest últim concepte inclou només la versió original catalana però, des d'un punt de vista més ampli, també abraçaria el cinema doblat i subtitulat al català. Tanmateix, cal puntualitzar que el cinema en versió original catalana no només inclou les versions parlades exclusivament en català sinó

---

<sup>3</sup> També trobem molts films basats en obres literàries d'autors catalans que escriuen en castellà com algunes de les novel·les de Juan Marsé: *Últimas tardes con Teresa* (1984) de Gonzalo Herralde, *La muchacha de las bragas de oro* (1980), *Tiempo de silencio* (1986) o *Si te dicen que caí* (1989) de Vicente Aranda. Aranda també adaptà altres autors catalans com Manuel Vázquez Montalbán o Andreu Martín: *Asesinato en el comité central* (1981) o *Fanny Pelopaja* (1984) (Porter i Moix 1992: 398-399).

també les versions bilingües i multilingües, sempre que el català hi tingui presència majoritària.

Per tot el que hem anat esmentant pot deduir-se que, al cinema, la llengua no és un element tan essencial com pot ser-ho a la literatura. Malgrat les mesures de política lingüística impulsades per la Generalitat de Catalunya des de fa més de vint-i-cinc anys, no podem oblidar que el cinema és una indústria (una indústria cultural) i que – especialment en un país on la tradició de doblatge es troba tan arrelada i ha esdevingut gairebé una pràctica sistemàtica des de la instauració del cinema sonor– la producció en llengua catalana segueix plantejant serioses dificultats. No debades s’ha afirmat sovint que el cinema, contràriament a altres sectors de la cultura i l’oci com la televisió o el teatre,<sup>4</sup> continua essent l’assignatura pendent de la normalització lingüística a Catalunya. Com ens recorda Comas (2009: 30):

[S]i bé a la resta de sectors culturals es poden trobar bons resultats (no òptims), en el cinema ha estat un fracàs total com ho demostra el minso nombre d’espectadors que consumeix pel·lícules en català (no s’ha superat mai el 3% respecte del global) i que, encara resulta pitjor, en les versions originals catalanes. Són xifres ridícules que no corresponen a la realitat del país.

Però se’ns fa injust subscriure una afirmació com l’anterior sense posar èmfasi en el fet que sense oferta no hi pot haver demanda.<sup>5</sup> Al

---

<sup>4</sup> <http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/20100301/53896342268/el-teatro-unico-ambito-cultural-en-el-que-hay-igualdad-linguistica-barcelona-martinez-focus-sabate-p.html> (Data de consulta: 29.09.2011)

<sup>5</sup> Les dades recollides per la Secretaria de Política Lingüística de la Generalitat fan palesa l’escassa oferta de cinema en català. Segons dades de la SPL, entre març de 1989 i març de 2011 s’han estrenat a Catalunya un total de 158 pel·lícules en versió original catalana per al públic adult. Si tenim en compte que Catalunya és un dels principals focus de producció audiovisual a Espanya, podem dir que l’oferta és relativament minsa. <http://www20.gencat.cat/portal/site/Llengcat/menuitem.b318de7236aed0e7a129d410b0c0e1a0/?vgnextoid=ca32f9465ff61110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=ca32f9465ff61110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD> (Data de consulta: 05.10.2011)

nostre parer, aquest és precisament un dels punts febles que caldria esmenar i una de les grans contradiccions que viu el cinema català d'avui. Bona prova n'és el fet que a començament dels 80 eren pocs aquells que haurien endevinat l'èxit d'una televisió autonòmica en llengua catalana. L'elevat índex d'audiència de Televisió de Catalunya fa palès que moltes veus escèptiques anaven força desencaminades: segons dades de l'Observatori de la Producció Audiovisual (2010a), l'any 2008 TV3 va ser una de les cadenes més vistes a Catalunya, amb una quota de pantalla del 14,6%.

Veus com la *Plataforma per la Llengua* han denunciat freqüentment l'enorme desequilibri lingüístic que pateix el cinema de Catalunya, emfatitzant que el principal problema rau en la falta d'oferta i no pas en la demanda. Si ens centrem només en la producció, les xifres són prou contundents: de les 74 pel·lícules de producció catalana de l'any 2008, 13 foren rodades en versió original catalana i 48 en v.o. castellana (8 en anglès, 1 en francès i 1 en italià). En percentatges, la xifra de pel·lícules en català correspondria, doncs, al 17,5%, mentre que les versions en castellà correspondrien al 64,8%.<sup>7</sup> Malgrat les polèmiques sorgides entorn la qüestió lingüística, l'actual llei de cinema català, entrada en vigor el gener de 2011 i aprovada per majoria al Parlament de Catalunya, pretén esmenar aquest desequilibri en l'oferta de cinema en llengua catalana i aconseguir una situació d'equitat respecte al cinema en versió castellana.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Observatori de la Producció Audiovisual. Dossier núm. 6, 'La producció de cinema a Catalunya (2008)', [http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier6/ds6\\_inf5.htm](http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier6/ds6_inf5.htm)

<sup>8</sup> La controvertida llei de cinema a Catalunya pretén fomentar la producció de pel·lícules en v.o. catalana. L'apartat 4 de l'article 33 (sobre el foment de la producció) determina que '[C]om a mínim el 50 per 100 de la dotació del fons s'ha de destinar a la producció de projectes cinematogràfics i audiovisuals en versió original catalana'.

### **Pantalles poliglotes: contacte de llengües al cinema d'avui**

Des del punt de vista lingüístic, una pel·lícula en versió original pot ser monolingüe, bilingüe o, fins i tot, multilingüe, quan els diàlegs o la narració parlada apareixen en més de dues llengües. És impossible fer recompte de tots els films monolingües existents, especialment si es tracta de llengües de comunicació internacional com l'anglès, llengües amb un nombre molt elevat de parlants com l'espanyol o el xinès o llengües estatals com ara el francès, l'alemany o el portuguès. Més difícil però serà trobar exemples de pel·lícules en llengües no estatals o en llengües que conviuen en context minoritzat com seria el cas del català, el gallec o el basc o, fins i tot, el quítxua o el guaraní per posar dos exemples més llunyans. Si bé és cert que es fan pel·lícules en aquestes llengües –pensem per exemple en la presència del quítxua a *Madeinusa* (2006) o *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa o en la presència del guaraní a *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo–, tampoc podem negar que la seva aparició de manera exclusiva es redueix a casos més aviat puntuals o excepcionals.

*Excuses!* (2003) de Joel Joan, *MyWay* (2007) de J. M. Salgot, *Elisa K.* (2010) de Jordi Cadena i Judith Colell o *Pa negre* (2010) d'Agustí Villaronga són alguns exemples de films parlats només en català. Aquesta excepcionalitat, però, no només s'explica en termes comercials i per raons d'hàbit de producció i de consum, sinó també perquè, llevat d'alguns exemples com els citats, les pel·lícules en català, gallec o basc, no reflecteixen la realitat sociolingüística de llurs territoris, on aquestes llengües conviuen amb el castellà, la llengua majoritària. Cal recordar aquí que el cinema una de les funcions del cinema és projectar imatges i cultures però també representar-les (cf. Jordan/Allinson 2005: 137). Sens dubte, l'exemple de *Pa negre*, rodada només en català i amb actors catalans –i guanyadora de tretze premis Gaudí i nou premis Goya en l'edició de 2011–, obre el camí per realitzar un cinema en català no només de qualitat sinó també amb possibilitats d'ésser aclamat arreu del món i d'obtenir un notable èxit comercial.<sup>10</sup> El fet que l'*Academia de Cine Español* hagi seleccionat

---

<sup>10</sup> Segons la informació que ofereix la base de dades de pel·lícules qualificades del *Ministerio de Cultura*, *Pa negre* ha gaudit d'una recaptació

*Pa negre* per representar a Espanya als Òscars en la categoria de millor pel·lícula de parla no anglesa, competint amb *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar i *La voz dormida* (2011) de Benito Zambrano, marca una fita sense precedents al cinema català. Però no ens enganyem: si observem l'ús (exclusiu) del català, *Pa negre* sembla una pel·lícula versemblant perquè la narració se situa en els anys crus de la postguerra a una zona rural de la plana de Vic on, tot i la repressió lingüística exercida durant el franquisme, no s'impedí que el català continués essent la llengua vehicular de la població autòctona.

Però deixant de banda els casos excepcionals, podem dir que bona part de les pel·lícules classificades com versions originals catalanes solen incloure diàlegs o fins i tot seqüències en la llengua habitual de contacte. Bé sigui per caracteritzar millor certs personatges, bé perquè el director vol reflectir la realitat sociolingüística de manera versemblant, bé per raons més estratègiques i comercials o per una barreja de tots aquests motius, la presència del castellà, en major o menor grau, és pràcticament generalitzada en les anomenades versions originals catalanes. *Amor idiota* (2004) de Ventura Pons, *V.O.S.* (2009) de Cesc Gay o *La mosquitera* (2010) d'Agustí Vila són només alguns exemples recents ben destacats que demostren que el cinema bilingüe s'està convertint en una tendència creixent dins el cinema que es fa a Catalunya.

Tanmateix, tampoc pot negar-se que el contacte entre cultures i llengües, fruit de la creixent globalització, així com l'augment de coproduccions (europees i transnacionals), han afavorit en els darrers anys la creació de projectes cinematogràfics bilingües i multilingües, fora i dins de casa nostra. De fet, el multilingüisme és una característica habitual d'alguns representants del cinema independent actual com Jim Jarmusch (com per exemple, *Night on Earth* 1991, *The limits of control* 2009) i dels anomenats directors de l'exili i la diàspora com Toni Gatlif –director francès d'origen algerià i creador de pel·lícules multilingües com *Latscho drom* 1993 o *Gadjo dilo* 1997– o el francès-romanès Radu Mihăileanu –realitzador de films

---

de 2.612.033,53 d'euros i un total de 425.584 espectadors. Font: <http://www.mcu.es/bddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bddpeliculas&cache=init&language=es> (Data de consulta: 04.10.11)

plurilingües com *Train de vie* 1998, *Va, vis et deviens* 2005—. En el context europeu podem destacar algunes coproduccions com *Land and Freedom* (1995) de Ken Loach o el conegut film *L'auberge espagnole* (2002) de Cédric Klapisch en el qual la Ciutat Vella es converteix en el divertit escenari d'un pis d'estudiants Erasmus on hi conviuen un francès, una catalana, una belga, un alemany, una anglesa, un italià i un danès.

Però potser l'exemple més paradigmàtic de cinema poliglota (i global) és el cas de *Babel* (2006) del director mexicà Alejandro González Iñárritu, on se'ns presenta un mosaic de tres històries entrecruades –que tenen lloc al Marroc, San Diego i Tokio– parlades en un total de sis idiomes (anglès, castellà, àrab, francès, japonès i berber) o millor dit set, si hi afegim la llengua de signes japonesa. Amb una estructura també fragmentada però situada en un context geogràfic i cultural diferent (Alemanya/Turquia) podem citar un altre exemple paradigmàtic de cinema global multilingüe: *Auf der anderen Seite/Al otro lado* (2007) del director turcoalemany Fatih Akin, pel·lícula on les fronteres geogràfiques, culturals i lingüístiques determinen la narració i la vida dels personatges de la mateixa manera que ho fan a *Babel*.

A més, val a dir que certes temàtiques, com són els fenòmens migratoris i l'establiment de comunitats al·lòfones en altres indrets, poden esdevenir el punt de partida d'un cinema parlat en dues o més llengües, tot afavorint la creació d'un univers diegètic versemblant que, dins els límits de la ficció, mimetitzí de la millor manera possible la realitat. Així doncs, ¿seria possible pensar en una història duta a la gran pantalla sobre la comunitat turca a Berlín o Hamburg on només es parlés alemany? No cal dir que sí, però l'efecte no resultaria tan versemblant ni la ficció ens semblaria tan propera a la realitat.<sup>11</sup> En

---

<sup>11</sup> En els textos ficticials, tant a la literatura com al cinema, existeixen diverses maneres de representar el multilingüisme fent servir estratègies diferents: eliminació, signalització, evocació i presència. El grau de versemblança i d'apropament a la realitat aniria de menys a més (cf. Bleichenbacher 2008: 24). La presència es presenta problemàtica als textos literaris (en cas que no sigui molt puntual), ja que oferir traduccions dels textos originals n'interrompria la lectura fluida. En canvi, al cinema l'ús de



termes narratius és coherent que una pel·lícula com *Kebab connection* (2005) del director alemany d'origen turc Anno Saul –on en clau de comèdia es retracten les tensions entre la comunitat immigrada i l'autòctona– combini diàlegs en alemany amb converses en llengua turca. Tant l'anomenat 'cinéma du métissage' com les coproduccions, cada cop més freqüents no només a nivell europeu sinó també internacional, han afavorit la multiplicació de cultures a la pantalla, fent que al tombant del mil·lenni el cinema hagi esdevingut molt més transnacional, multicultural i alhora més poliglota. De fet, Dywer (2005) i Wahl (2008) parlen del cinema poliglota com un gènere propi, definint-lo com aquell cinema marcat per la presència natural de dos o més llengües a nivell de diàlegs o narració (Dywer 2005: 296). Aquesta és també una tendència que es referma al cinema català, una cinematografia local que, en termes de Martí-Olivella (2011: 18), pensa i filma globalment.

Servint-se d'una oralitat 'fingida' o 'prefabricada' (Chaume 2003; Brumme 2008), és a dir, escenificada, el cinema de ficció no només permet la creació de pel·lícules bilingües o plurilingües, sinó també la reproducció de certs fenòmens del contacte lingüístic com l'alternança de codis (o 'tria de llengües'), el canvi de codi, el *crossing* (o mescla de llengües), la diglòssia, etc.<sup>12</sup> La posada en escena d'aquests fenòmens no és pas exclusiva d'una cinematografia concreta però el fet que un determinat cinema es produeixi en un context bilingüe (o multilingüe), com en el cas del cinema català o del *cine chicano*, o en un context de contacte de llengües –recordem

---

subtítols esdevé una pràctica més freqüent, tot i que diferentment estesa i acceptada depenent del país d'arribada.

<sup>12</sup> Parlem d'alternança quan en un intercanvi lingüístic un individu bilingüe passa de la seva llengua habitual (llengua matriu) a una altra llengua (llengua segona) en funció de la llengua del seu interlocutor. Aquest fenomen s'anomena *crossing* quan l'alternança de llengües és constant. En canvi, quan l'alternança es produeix dins el mateix enunciat i no és induït per l'interlocutor parlem de canvi de codi. A fi que el canvi de codi sigui efectiu, els interlocutors han de conèixer les dues llengües. La mescla de llengües es dona quan té lloc una hibridització de formes produïda generalment per la desconeixença per part de l'emissor d'una o de les dues llengües en joc (cf. Segarra 2009: 96-97).

l'exemple dels directors a la diàspora– afavoreix la recreació del bi/plurilingüisme a nivell diegètic.

Així doncs, d'una banda, el cinema fet a Catalunya mimetitzava sovint el bilingüisme social que viu el nostre país actualment. Però, de l'altra, també s'hi poden trobar pel·lícules recents ambientades en altres èpoques històriques que intenten posar en escena diferents períodes de repressió política, cultural i lingüística. Aquest és el justament el cas de *El coronel Macià* i *Salvador*, dues pel·lícules catalanes d'èxit que recuperen la memòria històrica de Catalunya a partir de dos personatges emblemàtics: Francesc Macià Llussà (1859-1933) i Salvador Puig Antich (1948-1974).

### ***El Coronel Macià* (Josep Maria Forn 2006)**

Inspirat en personatges i fets històrics reals, *El coronel Macià* és un film de ficció situat en un extens marc temporal que comprèn des de l'any 1905 fins al 1931. Paral·lelament al desenvolupament de la vida personal i professional de Macià –personatge interpretat per Abel Folk– la pel·lícula de Josep Maria Forn narra l'evolució del pensament catalanista durant les tres primeres dècades del segle XX, alhora que reflecteix les creixents tensions entre Catalunya i Espanya. L'estructura cronològica d'aquests vint-i-sis anys se'ns mostra amb freqüents el·lipsis que condensen la narració, centrada sobretot en moments cabdals per al desenvolupament ideològic de Macià i del catalanisme. Seguint una estructura narrativa fílmica de tall convencional, els salts temporals apareixen indicats al llarg de la cinta amb uns intertítols que ajuden a situar l'acció geogràficament i cronològicament.

La trama s'inicia el 25 de novembre de 1905 amb l'assalt militar al setmanari satíric el *Cu-cut!* i a la revista catalanista *La Veu de Catalunya* en resposta a una caricatura publicada al *Cu-cut!* en què s'ironitzava sobre l'exèrcit. La reacció immediata de l'exèrcit fou el tancament d'aquestes dues publicacions i, més endavant, la proclamació de la llei de jurisdiccions (1906-1931) que a efectes pràctics es traduí en una retallada de llibertats públiques i de la llibertat d'expressió. Aquests incidents foren viscuts a Catalunya com

una mostra explícita de repressió i un atac contra els catalans,<sup>13</sup> mentre que per la banda espanyola –concretament des de l'exèrcit i des del Congrés dels Diputats– les caricatures del *Cu-cut!* s'interpretaren com una provocació de les forces catalanistes i un avenç implacable d'un moviment que feia perillar la integritat de la nació i l'Estat espanyols (cf. Gimeno Ugalde 2010a: 71-76).

La candidatura de Macià en el marc de la Solidaritat Catalana (1906-1909) per les Borges Blanques, localitat d'on era originari, fou rebutjada per l'exèrcit que li ofería l'ascens a coronel a canvi de renunciar a presentar-s'hi. Desencisat, Macià decidí aleshores abandonar la seva carrera militar, dedicant-se plenament a la política i evolucionant amb el pas dels anys cap a un catalanisme independentista. Amb un final obert la pel·lícula acaba amb la proclamació de la República Catalana el 14 d'abril de 1931 des del Palau de la Generalitat.<sup>14</sup>

Des del punt de vista lingüístic, *El coronel Macià* és un producte artístic i cultural bilingüe que escenifica la diglòssia a la Catalunya de començament del segle XX. Mitjançant la creació d'un personatge de ficció (i dit sigui de passada força inversemblant) Forn aconsegueix que, a diferència de la pel·lícula *Salvador*, el fil conductor de la narració s'articuli en català. La història se'ns presenta a través d'una veu intradiegètica femenina que és alhora narradora i personatge. Es tracta d'Elisabeth Joyce, una investigadora irlandesa de mare catalana que viatja a Catalunya per dur a terme una recerca sobre l'auge del moviment catalanista i que viurà molt de prop l'evolució ideològica de Macià. En la primera seqüència la veu en off de la mateixa Joyce ens descriu la seva arribada a Barcelona i ens emmarca la narració en el context històric i polític del moment:

---

<sup>13</sup> El mateix Macià, tinent de l'exèrcit, mostrà el seu desacord a l'assalt i s'oposà a la llei de jurisdiccions.

<sup>14</sup> Aquesta proclamació tingué lloc hores abans que es proclamés la República Espanyola a Madrid. Macià, tornat de l'exili, digué: 'En nom del poble de Catalunya proclamo l'Estat Català, sota el règim d'una República Catalana que lliurement i amb tota cordialitat anhela i demana als altres pobles d'Espanya llur col·laboració en la creació d'una confederació de pobles ibèrics'.

El mes de novembre de 1905 vaig arribar a Barcelona [...] Feia temps que planejava aquest viatge. Des que em vaig llicenciar en Història a la Universitat de Dublín seguia amb interès tot el que passava a Catalunya. Les recomanacions que portava i l'amabilitat de Maspons van fer possible que em pogués instal·lar a la redacció de la *Veu de Catalunya*. Aquest diari era un observatori excel·lent per esbrinar què era aquest moviment catalanista que cada vegada tenia més importància, que des d'Irlanda es veia amb molta simpatia [...] (00:00:48-00:01:36).

La pel·lícula fou rodada en català i castellà, ambdues llengües amb una presència força equilibrada. Intentant reflectir la situació política i sociolingüística de l'època, les escenes ambientades a Catalunya són parlades generalment en català: en tots els àmbits privats el català és la llengua vehicular, mentre que en els àmbits públics la llengua de comunicació varia entre el català i el castellà, depenent del context i dels interlocutors. El català és la llengua del poble i la de la burgesia catalana, la que parla Macià amb la família, i també la llengua de domini públic a l'àmbit polític català.<sup>15</sup> En canvi, el castellà és la llengua vehicular entre els militars de l'exèrcit espanyol, tant en les escenes que tenen lloc a Catalunya com fora del territori català. Essent fidel a les pràctiques lingüístiques de l'època i mantenint la coherència narrativa, el castellà és la llengua de comunicació a les escenes polítiques i militars que transcorren a Madrid.

L'establiment d'aquesta distribució funcional i contextual tan marcada es tradueix a nivell diegètic en un film bilingüe però les escenes del qual han estat rodades curiosament en una sola llengua. És a dir, no ens trobem davant un rodatge pròpiament bilingüe (com seria el cas d'algunes escenes de *Sévigné* de Marta Balletbò-Coll. Vegeu Gimeno Ugalde 2010b), sinó que en aquest cas el contacte lingüístic és fruit del procés d'edició i muntatge que té lloc durant la fase de postproducció. És el que, seguint la terminologia de Bleichenbacher,

---

<sup>15</sup> Per llegir més detalls sobre l'ús del català al segle XIX recomanem el llibre de Pere Anguera (1997).

anomenem ‘edited code-switching’.<sup>16</sup> Al llarg de tota la pel·lícula observem una única escena on l’alternança no es propicia pel muntatge, sinó que es produeix al mateix rodatge. Cal remarcar que es tracta d’una escena simbòlica perquè mostra a l’espectador la repressió lingüística viscuda durant la dictadura de Primo de Rivera (01:10:54-01:12:05). Després d’uns incidents al poble, Macià, ja retirat de l’exèrcit, es dirigeix en català a un tinent de la Guàrdia Civil per demanar-li que deixi lliures els detinguts. Aquest, seguint la ideologia lingüística dominant de l’època, és a dir, el monolingüisme oficial i assimilador, li respon ‘hábleme en cristiano’. Amb una alternança de codi motivada (i exigida) pel seu interlocutor, Macià es posa llavors a parlar castellà.

### ***Salvador Puig Antich (Manuel Huerga 2006)***

Basat en el llibre de Francesc Escribano, *Cuenta atrás: la historia de Salvador Puig Antich* (2001), la pel·lícula *Salvador* reconstrueix en forma de *flashback* les darreres setmanes de vida del jove Salvador Puig Antich, militant del grup *Movimiento de Liberación Nacional* i un dels darrers executats per la dictadura franquista per haver mort un guàrdia civil el 1974. Manuel Huerga, impulsat pel productor Jaume Roures, féu un producte comercial ‘sòlid, digne i políticament correcte’ jugant ‘hàbilment amb la nostàlgia dels espectadors que van viure aquella època i coneixien els fets’ (Comas 2009: 312).

*Salvador* és interessant com a producte audiovisual de recuperació de la memòria històrica i com a testimoni de la repressió política, cultural i lingüística viscuda al nostre país durant el franquisme. En termes lingüístics, el que es posa en escena correspondria a allò que Francesc Vallverdú anomenà ‘diglòssia parcial’ a *Dues llengües: dues funcions? La història contemporània*

---

<sup>16</sup> Bleichenbacher defineix l’‘edited code-switching’ com ‘scenes where different conversations, which are each monolingual but in different languages, are conjoined through camera movement or editing into a single scene. Thus, the juxtaposition of turns in different languages appears purely as a result of cinematic editing’ (Bleichenbacher 2008: 192).

*de Catalunya, des d'un punt de vista sociolingüístic*, llibre publicat per primera vegada el 1970, és a dir, justament quatre anys abans del moment històric que es reviu a *Salvador*. En aquest brevíssim i imprescindible text, el sociolingüista barceloní descrivia el període entre 1939 i 1975 com una fase de 'diglòssia parcial'. L'aportació de Vallverdú per a l'anàlisi del cas català fou especialment encertada perquè, a diferència de sociolingüistes nord-americans com Ferguson o Fishman, l'estudiós català aportava noves classificacions que permetien descriure més ajustadament la realitat catalana del moment i distingir-la d'altres casos com, per exemple, el de la Suïssa de parla alemanya.

El sociolingüista català establia una diferència entre 'diglòssia parcial' i 'diglòssia total' (Vallverdú 1989: 91) i comentava que en el darrer cas les motivacions són socials i no pas polítiques. Seguint la seva proposta, la situació de Catalunya a la darrera del franquisme corresponia al que ell anomenava 'diglòssia parcial', ja que només una part de la societat (la catalanoparlant) era diglòssica i renunciaven únicament a la seva llengua (el català) per coerció, com il·lustra perfectament una de les escenes més emblemàtiques de *Salvador*. La repressió contra la llengua es representa molt bé quan les germanes de Salvador el visiten per primera vegada a la presó (00:08:59-00:10:15) (Imatge 1). Mentre els germans parlen català d'una manera natural, el funcionari de presó els obliga a canviar de llengua d'una manera taxativa: 'Nada de catalán, en español [...] ¿Es que hablo en chino? En español, ¡cojones! [...] En español o se acaba la visita'.



Els germans Puig Antich a la presó. (Cortesía de Manuel Huerga)

Tot i tractar-se d'una oralitat fingida, la representació filmica pretén mimetitzar la realitat sociolingüística de l'època. La posada en escena de Huerga, tant pel que fa a la repressió cultural com lingüística i política, temes fonamentals a la pel·lícula, és acurada. Algunes veus, però, han criticat (no sense un xic de raó) el fet que el català hi tingui un pes menor en comparació amb el castellà.

L'exemple més destacat és potser la veu del narrador, ja que la veu en off del propi Salvador s'articula al llarg de la pel·lícula en castellà. Tanmateix, aquesta tria lingüística, que s'explica per motius comercials evidents, també té el seu fonament narratiu, com exposarem a continuació.

D'una banda, l'elecció d'un càsting d'intèrprets de renom internacional com la madrilenya Leonor Watling –coneguda per pel·lícules com *Hable con ella* (2002) d'Almodóvar o *My life without me* (2002) d'Isabel Coixet, etc.– i Daniel Brühl –alemany de mare catalana– fou probablement un punt decisiu per fer que la pel·lícula fos més fàcilment exportable (tant a Espanya com a la resta d'Europa). Com ja s'ha dit, *Salvador* és una pel·lícula d'encàrrec amb una clara intenció comercial: la tria de Daniel Brühl –intèrpret de prestigi internacional conegut pel seu protagonisme a films com *Good Bye, Lenin* (2003) de Wolfgang Becker o *Joyeux Noël/Merry Christmas* (2005) de Christian Carion– fou efectivament una aposta decidida (i encertada, hi afegim) per internacionalitzar la pel·lícula. *Salvador* tingué èxit a molts països europeus, entre els quals Alemanya, país d'origen de Brühl.

De l'altra, en termes narratius, l'articulació en castellà de la veu en off també sembla raonable: seguint la coherència interna de la pel·lícula, la veu en off que ens acompanya al llarg del film no es correspon al pensament del jove, com podria pensar-se en un principi, sinó a la seva pròpia narració dels fets, uns fets que explica fil per randa al seu advocat, Oriol Arau, amb qui Salvador ha de parlar lògicament castellà.



Oriol Arau (Tristán Ulloa) i Salvador Puig Antich (Daniel Brühl)  
(Cortesia de Manuel Huerga)

El personatge que interpreta el paper d'advocat defensor és l'actor espanyol (i castellanoparlant) Tristán Ulloa, que a la ficció parla castellà. Però això no s'explica pel fet d'haver escollit un actor castellanoparlant –recordem per exemple que Leonor Watling, tot i no ser catalanoparlant, interpreta el seu rol en un català prou solvent–, sinó pel fet que es tracta de l'advocat de Salvador i que la comunicació entre ambdós sempre té lloc a la presó, és a dir, en un context on el català estava completament prohibit.

Motivacions estratègiques i comercials a banda, cal remarcar que la presència més destacada del castellà es justificaria també per l'intent de reflectir d'una manera versemblant la diglòssia a favor de la 'lengua del imperio'. Tanmateix, si tenim en compte els esforços per reflectir fidelment les pràctiques lingüístiques durant el franquisme, resulta ben curiós que en la versió de la pel·lícula estrenada a la resta de l'estat espanyol la presència del català fos encara més minsa.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Segons les informacions d'una comunicació escrita mantinguda amb el mateix Huerga, la versió que s'estrenà a la resta d'Espanya fou una versió diferent de l'exhibida a Catalunya. En la versió que s'exhibí a la resta de l'estat, *Salvador* contenia molts menys diàlegs parlats en català, tot i que aquests sempre apareixien amb subtítols en castellà. Agraïxo a Manuel Huerga aquesta informació i la possibilitat de publicar les imatges del film en aquest article.



Com en el cas de *El coronel Macià*, el contacte de llengües a *Salvador* sol aparèixer mitjançat el canvi de codi editat ('edited code-switching'). Un exemple molt ben trobat és precisament una escena en què té lloc, de manera alternada, la narració en off de Salvador i la de Cuca, la seva antiga xicota (00:44:25:00:44:57). En forma de *flash-back* i amb un muntatge visual original, l'escena reconstrueix, a dues veus, l'última conversa telefònica entre Salvador i Cuca mantinguda el dia del casament de la jove. D'una banda, Salvador va explicant la conversa al seu advocat, mentre que Cuca li'n fa cinc cèntims a una de les germanes de Salvador. Mentre Cuca va explicant (en català, lletra rodona) com anà la trucada amb Salvador, aquest, tancat a la presó, parla (en castellà, cursiva) amb Oriol Arau:

C: Primer no em diu res. Després el sento respirar, però sé que és ell.

S: *Parece nerviosa, los dos sabemos que nos están escuchando.*

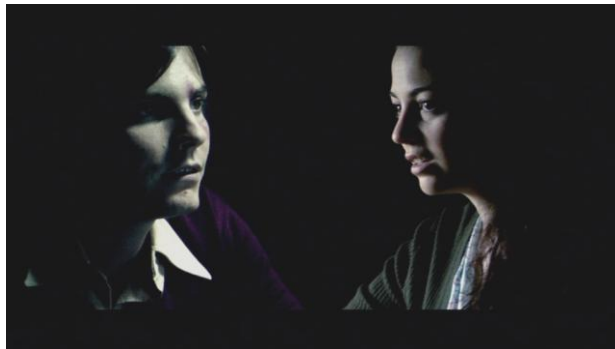
C: Felicitats, Cuca, em diu. Ho sento però no podré venir.

S: *¿Cómo estás?, me pregunta. ¿Dónde estás?*

C: França, diu, estic ocupat. Ho sento, que siguis molt feliç. Adéu.

S: *Adiós.*

Mitjançant aquest encertat joc auditiu, el català i el castellà apareixen alternadament a la mateixa escena ('edited code-switching'); alhora, un muntatge amb superposicions visuals ens mostra a la pantalla els primers plànols de Salvador i Cuca.



Muntatge visual i auditiu (conversa telefònica entre Salvador i Cuca)  
(Cortesía de Manuel Hueriga)

## **Conclusions**

A tall de conclusió i a grans trets, podem dir que l'aparició alternada del català i el castellà en les dues pel·lícules analitzades es justifica sovint (no sempre) per la pròpia narració. Ambientades en èpoques diferents, tant *El coronel Macià* com *Salvador* representen moments històrics on la situació lingüística al nostre territori es definiria en termes de diglòssia. Pel que fa a l'ús de les llengües, la posada en escena intenta ser fidel a la situació del moment, alternant l'ús del castellà i del català segons la situació comunicativa i els interlocutors. La majoria d'escenes en ambdós casos es correspon al que abans hem anomenat 'edited code-switching'; aquesta tècnica cinematogràfica ve propiciada sobretot pel fet que s'hi representa el fenomen de la diglòssia i no el bilingüisme social. Dit altrament: el fet que les llengües s'usin en contextos i situacions ben diferenciats afavoreix el rodatge d'escenes en una sola llengua però que, en passar pel procés de postproducció i gràcies al muntatge, acaben convertint-se en escenes parlades en dues llengües i essent percebudes per l'espectador com a tals.

## **Bibliografia**

- Anguera, P. (1997). *El català al segle XIX. De llengua del poble a llengua nacional*, Barcelona: Empúries.
- Bleichenbacher, L. (2008). *Multilingualism in the movies. Hollywood characters and their language choice*, Tübingen: Francke.
- Brumme, J. (ed.) (2008). *La oralidad fingida. Descripción y traducción: teatro, cómic y medios audiovisuales*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Comas, A. (2010). *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)*, Barcelona: Laertes.
- Congrés de Cultura Catalana (ed.) (1978). *Resolucions del Congrés de Cultura Catalana*, Volum II, Barcelona: Curial, Edicions Catalanes, Ed. 62.

- Dwyer, T. (2005). 'Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema'. Delabastita, D.; Grutman, R. (eds.). *Fictionalising Translation and Multilingualism*, special issue of *Linguistica Antverpiensia New Series*, 4, pp. 295-310.
- Gimeno Ugalde, E. (2010a). *La identidad nacional catalana. Ideologías lingüísticas entre 1833 y 1932*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- . (2010b). 'Bilingüismo y contacto de lenguas en Sévigné de Marta Balletbò-Coll'. Fernandes A.; Silva F. et al. (eds.). *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos: Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH*, Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas & Editorial Academia del Hispanismo, pp. 424-433.
- Jordan, B. Allinson, M. (2005). *Spanish Cinema. A Student's Guide*, London: Hodder Arnold.
- Martí-Olivella, J. (2011). 'Catalan cinema: an uncanny transnational performance'. Keown, Dominic (ed.). *A Companion to Catalan Culture*, UK: Tamesis, pp. 185-205.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press.
- Observatori de la Producció Audiovisual, (2010a). Dossier núm. 5, 'Informe sobre l'audiència de televisió a Catalunya (2008)', <http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier5/ds5.htm>
- . (2010b). Dossier núm. 6, 'La producció de cinema a Catalunya (2008)', [http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier6/ds6\\_inf5.htm](http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier6/ds6_inf5.htm)
- Porter i Moix, M. (1992). *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Segarra, M. (2009). 'La mescla de llengües i el canvi de codi com a recursos de col·loquialitat en l'audiovisual'. Bassols, M.; Segarra, M. (eds.). *El col·loquial dels mitjans de comunicació*, Vic: Eumo Editorial, pp. 93-134.
- Shohat, E.; Stam, R. (2001). *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*, New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press.

- Vallverdú, F. (1989). *Dues llengües, dues funcions? La història contemporània de Catalunya, des d'un punt de vista sociolingüístic*, Barcelona: Edicions 62.
- Wahl, C. (2008). 'Du Deutscher, toi Français, You English: Beautiful – The Polygloy Film as a Genre'. Christensen, M.; Erdogan, N. (eds.). *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 334-350.