

El teatre i el cinema: influències i projecció exterior (1907-2007)

Francesc Foguet i Boreu*

Les ruptures històriques que ha patit la cultura catalana han condicionat la recepció dels grans corrents artístics universals i la internacionalització del teatre i del cinema. En alguns casos, les vicissituds polítiques han determinat que l'intercanvi amb l'exterior hagi estat no tan sols deficitari o insuficient, sinó també marcat per una evolució irregular i sovint conflictiva o mediatitzada per la cultura hegemònica espanyola, que, de manera directa o tàcita, dificulta o impedeix sistemàticament una presència internacional molt més densa i diferenciada. La repressió de la llengua i la cultura catalanes durant el parèntesi de la dictadura franquista esdevé un altre dels factors que cal tenir en compte a l'hora d'apuntar les fites principals de les

* Francesc Foguet i Boreu és professor de literatura catalana a la Universitat Autònoma de Barcelona. Des de 2004 és coordinador, amb Mereia Sopena, de la col·lecció *Argumenta* d'assaig cultural. Especialista en teatre català modern i contemporani ha publicat diversos llibres sobre el període de guerra i revolució de 1936-1939, entre els quals destaquen *El teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)* (1999), *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*. (2005, Premi Crítica de «Sera d'Or» 2006). També ha escrit les biografies *Margarita Xirgu: Una vocació indomable* (2002) i *M. Àngels Anglada: Passió per la memòria* (2003).

relacions, més aviat poc recíproques, entre el teatre i el cinema catalans i els seus homòlegs internacionals durant els cent anys que van del 1907 a l'actualitat.

La nostra intervenció haurà de limitar-se forçosament a destacar aquells aspectes més rellevants i paradigmàtics, sense cap voluntat d'exhaustivitat. Si tenim en compte el hiat històric, de conseqüències nefastes, que va significar la dictadura franquista, pot ser operatiu d'establir tres grans cicles amb les dates clau de 1939 i 1975 com a cotes intermèdies de demarcació cronològica. Aquestes tres etapes, 1907-1939, 1939-1975 i 1975-2007, ens són operatives per assajar de fer una panoràmica calidoscòpica de les influències i la projecció exterior del teatre i cinema catalans. Ens permeten, també, de recórrer el camí que va des dels anys decisius per a la institucionalització —ni que sigui esquivant les batzegades de la història— d'un teatre i una cinematografia nacionals fins al procés endegat a partir de 1975 en què el miratge de la normalitat ens ha dut a la cruïlla d'avui, tot passant, naturalment, pel llarg camí de represa cultural durant la dictadura franquista.

Els anys decisius (1907-1939)

El 1907, la majoria dels dramaturgs havien abandonat la seva radicalitat i bandejat els models dominants del modernisme triomfant: Henrik Ibsen i Maurice Maeterlinck. L'estrena d'*Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferrer (Romea, 1908), una peça inspirada en *Un enemic del poble*, d'Ibsen, i les sessions del Teatre Íntim (Romea, 1907-1908), en el marc de les quals es programaren *La llàntia de l'odi*, de G. D'Annunzio o *La campana submergida*, de G. Hauptmann, totes dues interpretades per Margarida Xirgu, constitueixen les darreres cuetades del modernisme i, en especial, de la seva voluntat d'homologar el teatre català amb l'escena europea per mitjà de l'assumpció de les tendències més innovadores. Com a fet excepcional, el Teatre Romea de Barcelona oferí, el 9 de setembre de 1909, a un públic internacional que assistia al V Congrés d'Esperantistes la representació, en esperanto, de *Misteri de dolor* d'Adrià Gual, en una traducció de Frederic Pujulà.

Gual, un dels modernistes més conspicus i cosmopolites, es queixà el 1911 —com faria Joan Oliver el 1938— de la manca d'una tradició teatral sòlida i de la importància que tenia el teatre estranger per pal·liar-ne els déficits. Com a responsable de la Nova Empresa de Teatre Català al Romea (1909-1910), Gual temptejà aquesta via amb la incorporació a l'escena catalana de G. B. Shaw (*Càndida*) i, més endavant, dins de la represa del Teatre Íntim (1924-1928), hi reincidí amb l'estrena de L. Andreiev (*La força del pensament*), L. Pirandello (*Diana i la Tuda*) o K. Capek (*R. U. R.*). L'opció d'anostrar amb traduccions els autors més remarcables de l'escena internacional seria compartida, als anys vint, per l'empresari Josep Canals, que, amb l'ajut de Carles Soldevila i Josep M. Millàs-Raurell, acollí al Romea, mal que fos en unes vetllades selectes de ressò restringit, alguns dels noms del teatre contempo-

rani de qualitat: C. Vildrac (*El Paquebot Tenacity*, 1922; *Miquel Auclair*, 1925); S. Maugham (*Joan Casagran*, 1923); L. Pirandello (*Sis personatges en cerca d'autor*, 1924) o E. O'Neill (*Anna Christie*, 1924). La iniciativa de Canals permeté, així mateix, que fossin presents a Barcelona dramaturgs (L. Pirandello, C. Vildrac, H.-R. Lenormand, F. T. Marinetti o J.-J. Bernard) i companyies (Zacconi, Firmin Gémier, Emma Grammatica, Georges i Lumille Pitöeff) de renom internacional.

En un context en què s'imposava la comèdia burgesa d'inspiració francesa, els dramaturgs catalans més inquiets —Josep M. Millàs-Raurell, Ramon Vinyes, Joan Oliver— començaren a introduir tímidament en les seves propostes de modernització del teatre català algunes influències noves, com ara la pirandelliana o la de l'expressionisme. Però el camí invers era molt més difícil: el teatre català no aportava, de manera recíproca, noms de pes a la galeria de dramaturgs universals. Pràcticament només la projecció d'actors com ara Enric Borràs, que inclogué obres de Guimerà o Rusiñol en el seu repertori en castellà per a les *tournees* llatinoamericanes, i, sobretot, Margarida Xirgu, que donà a conèixer Shaw, Pirandello, Lenormand o Lorca, autoritza a parlar d'una mínima internacionalització d'anada i tornada de l'escena catalana.

Si el teatre català duia com a bagatge una intensa trajectòria renaixent durant tot el XIX, el cinema *produït als Països Catalans*, en canvi, es trobava tot just, el 1907, a les beceroles. Els pioners —amb Fructuós Gelabert al capdavant— s'havien inspirat en els models estrangers i els seus primers films i documentals consistien en adaptacions procedents de la cinematografia francesa o nord-americana. Generalment, la tònica dels realitzadors catalans era mimetitzar en els seus films aquests models amb el propòsit d'obtenir un espai en l'exhibició barcelonina, monopolitzada pels títols internacionals.

Així com els pioners catalans del cinema s'emmirallaven en les descobertes dels francesos, també algunes individualitats inquietes viatjaren a l'estranger per deixar-se amagar de les influències de les incipients cinematografies europees. Verbigràcia: Albert Marro rodà a la capital francesa *París, la ciudad de la luz* (1907) i a la italiana *Roma y las ruinas romanas* (1907), i imità l'estil fulletonesc d'aquestes dues cinematografies; Segundo de Chomon, aragonès establert a Barcelona, marxà a París per treballar a la Pathé de 1906 a 1910, on es guanyà el sobrenom d'El Rival de Méliès, i, en tornar a Barcelona, esdevingué representant i produí diverses pel·lícules per a aquesta casa francesa; Josep Gaspar aprengué l'ofici a París i, retornat a Barcelona, filmà per a la Gaumont *Los sucesos de Barcelona (Semana Trágica)* (1909), una de les cintes més exportades que fou distribuïda en diverses còpies a l'estranger (especialment a Rússia), i *Revolución en Portugal y huida de los reyes a Inglaterra* (1910), un reportatge que tingué un gran èxit a Anglaterra.

Paral·lelament, una de les primitives productores catalanes, Films Barcelona, brindà els primers intents de «film d'art», inspirats en peces teatrals d'Àngel Guimerà: Fructuós Gelabert en fou capdavanter amb *Terra baixa* (1907) i *Maria Rosa* (1908), codirigida amb

Joan Maria Codina (aquest filó d'adaptacions d'obres literàries ha estat, val a dir-ho, una de les constants de la cinematografia catalana). De tota manera, la cinta més venuda a l'estranger de la productora barcelonina va ser *Guzmán el Bueno* (1909), un drama històric manllevat de l'obra postromàntica d'Antonio Gil y Zárate, amb direcció artística d'Enric Giménez i tècnica de Gelabert. Al mateix temps, una altra de les productores, Hispano Films, oferí, entre el 1907 i el 1910, diversos documentals cosmopolites rodats a ciutats com ara Niça, París, Roma, Portugal, Andorra o Londres.

Cap al 1910, la convulsió que suposà el pas de la venda al lloguer de pel·lícules demostrà la feblesa empresarial del teixit cinematogràfic català, que no gaudia de cases fortes com la Pathé francesa, la Nordisk danesa o la Cines italiana. La competència estrangera originà una crisi profunda de les empreses productores fins al punt que la cinematografia barcelonina quedà a mans de les distribuïdores, que, en adonar-se dels beneficis que els reportava la comercialització de films estrangers, especialment nord-americans, deixaren que s'enfonsés la producció interna. Alguns realitzadors van buscar vies professionals de sortida a l'estranger: *Baños se n'anà*, el 1911, a Belém do Pará (Brasil); *Chomon*, el 1912, a Torí; *Gaspar*, el 1916, a Nova York. L'empresariat català no reeixí a administrar bé les inversions, racionalitzar la producció i obrir mercats nous (més enllà de Portugal, l'Amèrica Llatina i les Filipines) i, a partir de 1914, tampoc no aprofità la conjuntura òptima, sobretot des del punt de vista de l'exportació, que oferia la neutralitat espanyola durant la Gran Guerra, anys en què la producció cinematogràfica disminuï en els països bel·ligerants.

Malgrat que la indústria cinematogràfica catalana, mancada de bases sòlides, seguís durant la dècada de 1910 un procés de descapitalització o d'atomització, alguns realitzadors com Gelabert continuaren en actiu: amb Otto Mulhauser, dirigí els melodrames *La lucha por la herencia* (1913) i *Ana Kadowa* (1914), dos llargs de factura homologable produïts per Alhambra Films en coproducció amb Cox & Co. de Nova York, encarregada de la seva distribució a l'estranger. Coetàniament, la casa Cines de Roma creà una filial a Barcelona, anomenada Film de Arte Español, i hi envià el director Giovanni Doria i l'actor Godofredo Mateldi, responsables d'un bon nombre de films produïts per aquesta nova marca, entre els quals destaquem, pel ressò internacional que va tenir, *Carmen* (1913), basada en el llibret de l'òpera de Bizet.

Entre els films de l'etapa 1914-1918, un dels grans èxits d'Hispano Films fou *Los misterios de Barcelona* (1916), dirigit per Joan M. Codina i Albert Marro, una rèplica local de *Les mystères de Paris*, de Denola (1912) i *Fantômas*, de Feuillade, emmanllevada del fulletó *Barcelona y sus misterios*, d'Antoni Altadill, que encetava el cinema d'aventures en episodis. *Barcinógrafo* (1913-1915), per la seva banda, també exportà les seves cintes a l'estranger: el melodrama *El nocturno de Chopin* (1915), dirigida per Magí Murià i interpretada per Xirgu, per exemple, s'exhibí a països com ara França, Suïssa, Itàlia, Portugal i Rússia, i fou plagiat

i tot per una productora italiana. Un altre film destacable fou *Los arlequines de seda y oro o la gitana blanca* (1919), dels germans Baños, ja que va ser el trampolí per a la internacionalització de Raquel Meller, que hi debutava com a actriu.

Dos homes de teatre, Àngel Guimerà i Adrià Gual, van participar de grat en l'incipient moviment cinematogràfic. Guimerà no tingué cap inconvenient a cedir les seves peces dramàtiques als directors que li ho sol·licitaren, com hem vist en els primers «films d'art» catalans. Si com a dramaturg fou conegut a París i al continent americà a través de les representacions de la companyia de María Guerrero i arribà fins i tot a ser proposat per al Premi Nobel i a ser representat a Nova York, Guimerà aconseguí també, mercès al cinema, una notable difusió internacional, atès que diversos directors d'arreu del món feren versions cinematogràfiques de les seves obres: M. Gallo (*Terra baixa*, 1913), J. Searle Dawley (*Martha of the Lowlands*, 1914), C. B. DeMille (*Maria Rosa*, 1916), L. Riefenstahl (*Tiefland*, 1954), entre d'altres. Al seu torn, atent als nous corrents estètics europeus, Gual va arriscar-se amb els Espectacles Audicions Graner de la Sala Mercè (1904-1905), confiats en la part cinematogràfica a Chomon, i va fer de director artístic i animador de Barcinógrafa. La seva cinematografia apostà per un «film d'art» a l'estil francès que s'adeia amb la seva concepció modernista i que té entre les fites més reeixides *Misteri de dolor* (1914).

Estèticament, si bé l'ascendència francesa era, durant la dècada dels deu, la dominant, alguns realitzadors italians, com ara G. Doria o M. Caserini, també dirigiren films a Barcelona (Josep de Togores en fou imitador). El període de la Gran Guerra, llevat de l'exili professional d'aquests realitzadors, no va atraure figures internacionals rellevants que renovessin un panorama cinematogràfic català estancat des del punt de vista industrial, artístic i cultural. La influència italiana dels primers anys de la Gran Guerra deixà pas a la definitiva invasió del cinema nord-americà. Al final del conflicte bèl·lic, el proteccionisme francès i italià en matèria de cinema i l'imperialisme cinematogràfic nord-americà agreujaren la situació fràgil de la indústria catalana que entrà en una crisi anunciada. L'americanització arribà a extrems ridículs quan una producció íntegrament catalana, *Lilian* (1921), de Joan Pallejà, es comercialitzà amb els noms de l'equip camuflats a l'anglès. Als anys trenta, el domini de les cases americanes era ja aclaparador, a distància del pes que tenien les alemanyes o franceses.

Davant de la importació massiva de produccions estrangeres per les empreses distribuïdores, la indústria cinematogràfica barcelonina, replegada en els seus límits, estigué faltada d'inversió local i de competitivitat (ni podia fer front als costos de producció, ni podia contrarestar els productes estrangers molt més avançats tècnicament o temàticament), i, en suma, fou incapaç de conquerir mercats exteriors o, pitjor encara, de mantenir-ne una quota en el propi. L'arribada del sonor féu trontollar una base industrial molt feble i condicionà endèmicament la presència del català a la pantalla, ja que del llenguatge universal de les imatges silents es passà a un mercat internacional dominat pels idiomes hegemònics.

Barcelona o València perderen, en benefici de Madrid, la part de capitalitat cinematogràfica de què havien gaudit.

En plena dictadura primoriverista (1923-1930), el reconeixement del cinema com «una de les belles arts» (A. Plana) o com a punta de llança de la modernitat d'avantguarda, i l'èssplendor de la «cultura del cinema» (G. Díaz-Plaja) contrastaven amb l'escassa producció catalana, tot i una certa revifalla a València, entre el 1924 i el 1926. La irrupció del sonor, cap al 1927, limità les possibilitats de mercat de les llengües minoritzades i freturoses de sobirania política com la catalana. Al voltant de 1930, a propòsit del debat sobre un hipotètic cinema sonor català, Francesc Trabal feia un exercici de realisme utòpic sobre els marges d'actuació de la indústria cinematogràfica barcelonina: «No somniem en miracles: no imaginem pas» —escrivia a *La Publicitat* el 19 de setembre de 1930— «arribar a tenir una organització amb possibilitats similars a les grans empreses americanes o europees que tenen dominat el mercat universal. No somniem a competir amb la producció estrangera. Però no som tan pessimistes per creure'ns impotents d'assajar un transplantament d'aquesta indústria, amb les limitacions que es volgués, a casa nostra.»

Enmig d'una crisi estructural anunciada del cinema català i en ple procés de reconstrucció cultural republicana, fracassaren alguns projectes quimèrics com el de Josep Carner Ribalta, que volia crear un «Hollywood català» el 1932, mentre que se n'aixecaren d'altres com ara Orphea Film (1932-1936), una productora muntada a Barcelona pel francès Camille Lemoine Remond. Orphea Film modificà una mica el panorama i revifà la capacitat productora de la capital catalana. Una de les seves produccions fou: *El Café de la Marina* (1934), dirigit per Domènec Pruna i considerat el primer llarg produït en català.

Excepcionalment, algunes individualitats participaren en aventures europees: Salvador Dalí, defensor del cinema com un signe de modernitat, col·laborà amb el guió de dos dels films emblemàtics del surrealisme cinematogràfic de Luis Buñuel, *Un chien andalou* (1929) i *L'Âge d'Or* (1930), o Josep M. Castellyí, format com a tècnic a Berlín, Londres i París, debutà a la capital francesa amb *Cinópolis* (1930). Portes endins, en uns moments en què el setè art es consolidava com el modern per excel·lència, era aclamat per públics heterogenis i ocupava cada vegada més pàgines a la premsa i a les publicacions culturals, tan sols els cineclubs i les sessions organitzades per fòrums selectes —*Hèlix*, *Mirador*, *Palestra* o *Studio Cinaes*— donaren a conèixer, en cercles minoritaris, els corrents d'avantguarda (H. Chomette, M. Ray, L. Buñuel, R. Clair, J. Epstein, E. Deslaw, J. Cocteau) i els mestres del cinema soviètic: Serguei M. Eisenstein (*El cuirassat Potemkin*), Vsevolod Pudovkin (*La fi de Sant Petersburg*) i Aleksandr Dovzenko (*La terra*). Comptes fets, una de les asincronies de l'evolució del cinema català respecte als seus homòlegs europeus —com també ocorregué en certa manera amb el teatre— fou la manca d'una avantguarda pròpia.

Durant la guerra del 1936-1939, la creació de Laya Films (1936-1938), departament de cinema del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, sota la responsabili-

tat del cineasta Joan Castanyer, va ser, malgrat les dificultats del trienni bèl·lic, un primer intent de crear una infraestructura cinematogràfica, d'expressió catalana, amb suport del Govern. Alguns dels documentals en pro de la República —primera experiència mundial de l'ús del cinema sonor com a arma de propaganda bèl·lica— es projectaren en diversos països estrangers o aspiraren a tenir un cert ressò internacional: *Bombardeig de Lleida* (1937), per exemple, s'envià a Mister Eden, president de la Societat de Nacions, per conscienciar-lo dels estralls de la no-intervenció, i *L'Espoir o Sierra de Teruel* (1939), d'André Malraux, amb guió de Max Aub, comptà amb la col·laboració de la productora governamental.

El llarg camí de la represa (1939-1975)

El desenllaç de la guerra abocà el teatre i el cinema catalans a l'ostracisme públic, prohibits com estaven de manera explícita o implícita pel règim franquista. L'autarquia de la dictadura, el tancament de les fronteres i la censura legal estroncaren de cop les possibilitats reals o hipotètiques de projecció exterior de manifestacions tan «perilloses» com el teatre i el cinema. Per raons estructurals, amb totes les dificultats del món, el teatre inicià més aviat la represa cap endins, mentre que el cinema visqué una llarga letargia qualitativa que, als anys seixanta, tingué els primers ressos, tímids, cap enfora, sobretot amb la presència d'alguns films en els festivals internacionals, una via per atènyer un reconeixement que no trobava, almenys tant com el teatre, a l'interior.

L'escena catalana de la immediata postguerra estava desconnectada dels corrents dramàtics europeus, per tal com la censura i les prohibicions governatives impediren qualsevol línia de continuïtat: ni es podien representar traduccions, ni se'n podien editar en català. Quan Josep Maria de Sagarra, que continuava dominant els escenaris de la postguerra, estrenà, sense una bona acollida del públic, peces com *La fortuna de Silvia* (1947) i *Galatea* (1948), que enllaçaven a la manera sagarriana amb la dramaturgia de la immediata postguerra mundial, franquejava el llindar de l'acceptació «moral» dels models estrangers a la dècada dels quaranta.

No obstant això, dins del panorama gris de l'escena del franquisme, es distingeixen algunes iniciatives extraordinàries que suposaren una obertura cap a la dramaturgia estrangera: el Cicle de Teatre Llatí, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i la Companyia Adrià Gual. Dirigit per Xavier Regàs, el Cicle de Teatre Llatí (1950-1969) permeté la presència, al Romea, de Louis Jouvet i de diverses companyies estrangeres com ara Le Grenier de Tolosa, Comédie de Provence, Théâtre Lutèce de París o Teatro Stabile di Torino. Molt més programàtica, amb ambicions de suplència i normalitat culturals, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (1954-1963) recuperà la voluntat modernista d'establir contactes amb el teatre estranger contemporani amb l'estrena —això sí, en sessió única— de textos d'autors com

ara J. Anouilh, E. Ionesco, F. Dürrenmatt i B. Brecht. La Companyia Adrià Gual (1964-1970), finalment, sota la batuta de Ricard Salvat, estrenà obres de J.-P. Sartre, B. Brecht o P. Handke i exportà alguns dels seus muntatges espriuans a París, Nancy o Venècia (i, més tard, a Tolosa i Atenes). No cal dir que la presència d'aquests autors en la programació immobiliària del Romea, bressol de l'escena catalana, constituïa una excepció que confirmava la regla, com també era una rara poder meravellar-se, el 1967, amb el Piccolo Teatro di Milano o el Living Theater, al teatre del carrer de l'Hospital.

Mutatis mutandis, la censura que visqué el teatre durant el franquisme dins del programa genocida de persecució política de la llengua catalana afectà de ple el cinema: el règim prohibí, sense contemplacions, l'exhibició pública de films que no fossin parlats en espanyol (una mesura cínica, ateses les condicions del mercat). Deixant de banda les dècades grises dels anys quaranta i cinquanta, a la dels seixanta, el cinema de l'anomenada —ni tan *gauche* ni tan *divine*— *escola de Barcelona*, cosmopolita i rupturista fins a un cert punt, recollí les influències de la *Nouvelle Vague* i el *New American Cinema*, però tingué una escassa projecció exterior i, diguem-ho tot, una nul·la voluntat d'inscriure's en un hipotètic cinema català. La participació —amb el vistiplau interessat del règim i la prèvia censura— d'alguns dels seus films en festivals internacionals com ara Canes gaudí d'una rebuda crítica poc entusiasta. Un dels cineastes vinculats a l'Escola, Pere Portabella, tingué el seu moment de glòria, per exemple, amb la programació de *Vampir/Cuadecuc*, un film fet en col·laboració amb Joan Brossa, en la *Quinzaine des Réalisateurs* de Cannes el 1971 i la seva projecció al MOMA de Nova York el 1972.

Tot i que a posteriori les obres més experimentals dels cineastes relacionats amb l'escola de Barcelona han estat recuperades en cicles retrospectius, en comptadíssimes avinenteses els professionals catalans aconseguiren coetàniament un ressò internacional: el cas més aparatós fou el del director Francesc Rovira Beleta, que obtingué, per partida doble, la nominació per a l'Oscar de Hollywood a la millor pel·lícula estrangera de 1964 i 1968, respectivament, amb *Los Tarantos* (1962), un film inspirat en *West Side Story* (1961), i amb *El amor brujo* (1967), basat en l'obra homònima de Manuel de Falla, dues mostres de l'interès de Hollywood per l'exotisme *made in Spain*. Altres directors, com ara Antoni Ribas, començaren la seva presència internacional amb la presentació, el 1973, al Festival de Canes, autèntic baló d'oxigen per als cineastes catalans, d'un dels seus primers films, *L'altra imatge* (1972).

El miratge de la normalitat (1975-2007)

L'eclosió política i social del 1975 obrí, en teoria, la capsa de Pandora de la possibilitat de bastir un teatre i un cinema sense traves censòries ni legalitats anul·ladores i, alhora, d'ins-

titucionalitzar els ressorts necessaris per articular polítiques potents de suport artístic per afavorir-ne la projecció exterior. En una cultura sense estat, o amb un estat que no fa res o molt poc per fer-la present en els fòrums internacionals, la política cultural s'erigeix en la pedra de toc que compensi deficiències de base. Al Congrés de Cultura Catalana de 1977, els professionals del teatre i del cinema ja imaginaren una il·lusionada i exigent política de reconstrucció cultural, però deixaren en molt segon terme la necessitat de vetllar per la promoció exterior. De l'esperança del 1977, hem passat a la sensació que continuem instal·lats en el miratge d'una normalitat que, probablement, encara deu ser molt lluny, si més no en relació amb les reciprocitats internacionals.

El Centre Dramàtic de la Generalitat (CDG) (1981-1998) i, posteriorment, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) (des de 1996) han donat cabuda a textos de la dramaturgia contemporània i han acollit en les seves programacions companyies de renom internacional. El CDG ha incorporat al patrimoni escènic català peces de dramaturgs com ara P. Weiss, S. Beckett, K. Valentin, P. Handke, J. Genet, J. Cocteau, J.-P. Sartre, M. Duras, S. Sondheim, E. Cormann, E.-E. Schmitt, B. Strauss, i ha programat espectacles de la Comédie Française, la Royal Shakespeare Company o el Piccolo Teatro di Milano. El TNC, integrat en la Convenció Teatral Europea, recollí el guant del CDG i apostà programàticament per convertir-se en una referència imprescindible de la creació escènica contemporània internacional, difondre la catalana a tot el món i fer arribar a un ampli espectre de públic els espectacles estrangers més significatius. L'estrena en català de textos de T. Kushner, D. Mamet, T. Bernhard, E. Bond, G. Tabori, H. Boitxev, H. Barker, D. Harrover, M. Vinaver, N. LaBute, M. McDonagh, D. Kovacevic, T. Stoppard o H. Pinter ha estat secundada per la invitació de creadors o companyies de prestigi internacional com ara H. Goebbels, R. Lepage, DV8 Physical Theatre, P. Bausch, G. Lavaudant, R. Planchon, D. Decoufflé, The Abbey Theatre de Dublín, Les Ballets de Monte-Carlo, E. Nekrosius, F. Castorf, A. García Valdés, Royal Shakespeare Company, Ballet de l'Opéra de Lyon, Cullberg Ballet o Piccolo Teatro di Milano. Però, en contrapartida, l'«exportació» de creadors, textos o muntatges del TNC al món ha estat merament testimonial (reduïda, per exemple, a intercanvis amb l'Odéon-Théâtre de l'Europe).

Com a teatre amb vocació de servei públic, el Lliure, membre de la Unió de Teatres Europeus, ha mantingut una relació més o menys continuada amb el Piccolo de Milà i ha compaginat la recepció de la dramaturgia clàssica universal amb autors contemporanis com ara B. Strauss, B.-M. Koltès, H. Pinter, W. Shawn, T. Bernhard, D. Mamet, E. Bond, H. Müller, M. Ravenhill, A. Xipenko, C. Churchill o Y. Reza, per citar només les aportacions més recents. El Mercat de les Flors (descobert teatralment per P. Brook el 1985) optà per la internacionalització a fi de consolidar-se com a plataforma d'exhibició de les propostes més innovadores de l'escena internacional: Royal Shakespeare Company, Cheek by Jowl, Théâtre de la Complicité, Royal Court Theatre de Londres, R. Lepage, P. Chéreau, L. Ronconi,

Nadj & Anomalie, G. Lavaudant, P. Genty, A. Vassiliev, J. Fabre, etcètera, a més d'estrenar, en català, obres d'E. Thomas, W. Schwab, E. Cormann o B.-M. Koltès. Tant el Lliure com el Mercat havien de ser els dos pilars del projecte *Ciutat del Teatre* —versió barcelonina de la *città del teatro* milanesa de Strehler—, que pretenia situar Barcelona en primera línia de la producció escènica europea i que, al capdavall, restà en l'estadi de les bones intencions. Amb molts menys recursos, les sales alternatives també van tenir un paper important en la incorporació eclèctica de les dramaturgies foranes: T. Bernhard, D. Mamet, Ö. von Horvath, S. Berkoff, B.-M. Koltès, P. Turrini, H. Pinter, H. Müller, S. Mrozek, G. Tabori, S. Kane, V. Havel, E. Vilar, X. Durringer, S. Shepard, J. Fosse, R. W. Fassbinder o E. Corman.

Així mateix, altres espais més efímers, com els cicles i els festivals, feren possible la presència de companyies estrangeres, molt sovint com a aparador de (post)modernitat o, simplement, com a reflex mimètic dels grans reclams artístics de la globalització. El Grec de Barcelona ha assegurat, dels anys vuitanta ençà, una presència internacional de qualitat, amb icones estel·lars com ara D. Fo, F. Soleri, L. Kemp, V. Gassman, M. Cunningham, P. Genty, B. Wilson, Neerlands Dans Theater, J. Moreau, R. Lepage, Théâtre de la Complicité, Théâtre des Treize Vents, D. Donellan, Volksbühne, M. Langhoff, Milva, Royal de Luxe, P. Brook, Teatro Garibaldi de Palermo, G. Strehler, M. Scaparro, J. Lauwers, M. Cacoyannis, Nederlands Dans Theater, Cheek by Jowl, K. Lupa, M. Baryshnikov, P. Bausch, J. Fabre i un llarg etcètera. Ara bé, el Grec no s'ha integrat en els circuits dels grans festivals europeus (Avinyó o Edimburg) amb què pretén, sense èxit, de moment, d'emular-se, i no ha reeixit a l'hora de consolidar intercanvis internacionals (amb Edimburg, per exemple). Una remarca especial mereix el Cicle Internacional-Memorial Xavier Regàs, que, entre 1985 i 1987, dugué al Mercat de les Flors una cartellera de luxe: Brook (*Le Mahabharata*), Bausch (1980), Théâtre du Soleil (*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*) i Théâtre National de Chaillot (*Le soulier de satin*).

Altres convocatòries escèniques han treballat, com els teatres públics, per una internacionalització i una projecció exterior encara inassolides. El Festival Internacional de Sitges (1967-2004) s'especialitzà, des de l'etapa salvatiana, en el teatre centreeuropeu i de l'est, i programà espectacles d'alguns noms de ressò internacional com ara E. Barba, P. Brook, J. Nadj, G. Tompa, T. Ostermeier, S. Berkoff, J. Daulte, J. Fabre, E. Bond, S. Kane, per citar els de les darreres edicions. La Fira de Teatre de Tàrraga (creada el 1981) s'ha consolidat com un espai per facilitar la circulació dels espectacles catalans que s'hi exhibeixen —n'és un exemple l'impuls que donà a Sèmola Teatre el 1989— i ha aspirat a esdevenir «el mercat internacional de les arts escèniques més important del sud d'Europa», per bé que, en realitat, ha tingut més incidència estatal que no pas europea. A aquest panorama, caldria afegir-hi, en els darrers temps, l'empena de Temporada Alta de Girona, un festival d'inequívoca vocació europea que ha programat P. Genty, I. Huppert, D. Donnellan, S. Rinaldi,

M. Béjart, P. Brook, P. Chéreau, P. Stein, T. Ostermeier, A. Schilling, etcètera. Circumstancialment, als antípodes de la voluntat de continuïtat i credibilitat de Temporada Alta, el Fòrum Universal de les Cultures de 2004 possibilità, també, la presència fugaç de tòtems internacionals de l'alçada de P. Brook, F. Castorf, P. Sellars, R. Wilson, R. Lepage, P. Bausch, P. Decoufflé, M. Baryshnikov, Cullberg Ballet, entre d'altres.

Alguns artistes catalans com ara Carles Santos o Calixto Bieito han esdevingut, en bes-canvi, noms cobejats en els festivals internacionals d'arreu del món. Altres professionals de l'escena catalana, com ara Ricard Salvat, Núria Espert, Josep M. Flotats, Lluís Pasqual, Albert Vidal, Pep Bou, Marcel·lí Antúnez, Tortell Poltrona, Sergi Belbel, Àlex Rigola o Jordi Galceran han atès, en els seus àmbits respectius i en graus diferents, una projecció més enllà de les nostres fronteres. Els col·lectius teatrals com Comediants, Els Joglars, La Fura dels Baus, Tricycle o Sèmola Teatre han assolit, també, una ascendència insòlita en l'escena internacional, fet que els ha permès de multiplicar l'explotació dels espectacles i acréixer la repercussió del seu treball. En cercles més reduïts, els ballarins, coreògrafs o companyies de dansa —Gelabert-Azzopardi, Marta Carrasco, Sol Picó, Àngels Margarit, Mal Pelo, per posar alguns noms— han recieixit, en darrer terme, a internacionalitzar-se fins a l'extrem que el reconeixement forani ha estat molt més generós que no pas l'indígena.

Malauradament, la manca de polítiques institucionals que n'afavoreixin la difusió exterior i la inexistència d'una *marca de prestigi* que permeti de conèixer el potencial de l'escena catalana han limitat la projecció internacional a artistes i companyies molt concrets. Al cap i a la fi, operacions parcials de promoció, com el projecte Catalan Theatre Worldwide, finançat per l'Institut Català de les Indústries Culturals i adreçat a les companyies de teatre, no deixen de ser compensatòries de polítiques més articulades i de més volada. Ben mirat, el teatre català s'endú molts premis Max, però no acaba de trobar una reciprocitat en focus escènics propers com ara París, Londres o Berlín.

Esriptura endins, les influències estètiques anaren sedimentant-se i ampliant-se torrencialment. Els dramaturgs de la dècada dels seixanta s'inspiraren, en intensitats i dilacions variades, en els corrents contemporanis en voga: l'existencialisme, l'expressionisme, el realisme americà de postguerra, el brechtisme. Als setanta, en l'escriptura dramàtica predominà el teatre èpic o el de l'absurd, mentre que els directors començaren a mirar cap a Europa: Strehler, Ronconi, Brook o Planchon. Posant-se en sintonia amb els seus homòlegs continentals, la dramaturgia dels noranta abanderà noms com S. Beckett, H. Pinter, T. Bernhard, B.-M. Koltès, D. Mamet, H. Müller o S. Shepard. I, ja en el tombant del xx al XXI, s'imposa cada vegada amb més força la dramaturgia i la cinematografia anglosaxones com a enlluernadors referents, per bé que alhora s'intensifiquen i es diversifiquen les relacions amb altres dramaturgies europees com la francesa o l'alemanya.

Talment com en els darrers anys del franquisme, els directors cinematogràfics catalans han trobat en els festivals internacionals un reconeixement que compensava les precarietats

i les inclemències d'una cinematografia en crisi permanent. Així, al llarg de la dècada dels setanta i vuitanta, diversos realitzadors catalans o vinculats amb la indústria cinematogràfica barcelonina obtingueren reconeixements internacionals: Jaime Camino fou guardonat per *Las largas vacaciones del 36* (1975) amb el Premi de la Crítica del Festival de Berlín el juliol de 1976; Antoni Padrós, un dels representants de l'avantguarda cinematogràfica catalana, va rebre per *Shirley Temple Story* (1976), una pel·lícula que dinamitava amb una imatgeria i una narrativa delirants alguns dels mites més populars del cinema daurat nord-americà, l'Ós d'Or del Festival de Berlín de 1978 i el premi L'Âge d'Or de la Cinemateca belga de 1978; Bigas Luna fou premiat amb L'Âge d'Or de 1981 per *Caniche* (1979), etcètera. D'entre els festivals internacionals, el que ha emparat de manera més continuada la cinematografia catalana és el de Canes que, el 1978, veié com la representació espanyola anà a càrrec de Bigas Luna (*Bilbao*) i Ventura Pons (*Ocaña, retrat intermitent*), i, el 2001, va acollir per primera vegada la participació en la secció oficial d'un film en català: *Pau i el seu germà* (2000), de Marc Recha.

Malgrat tot, crisis estructurals incloses, la cinematografia catalana ha anat configurant, amb penes i treballs, una nòmina de directors que, potser per primer cop en la història, han expressat, per activa o per passiva, la voluntat de construir un cinema català amb estàndards homologables i amb projecció internacional. Antoni Ribas i Ventura Pons podrien ser dos noms representatius, per la coherència de la seva obra, d'aquesta cinematografia *nacional*. Ribas fou aplaudit als festivals internacionals per *La ciutat cremada* (1976), d'evident significació politicocívica: s'endugué l'especial del jurat del Premi de Mont-real de 1978, el Makhila d'Or del Festival de Biarritz de 1980 i el primer premi del de Locca el 1981. L'èxit del film a França li valgué el nomenament pel ministre de Cultura francès Jack Lang de Cavaller de les Arts i les Lletres el 1985. Amb una trajectòria més regular, Pons ha anat ampliant la seva projecció exterior d'ençà que *Ocaña, retrat intermitent* (1978) fou seleccionada per al Festival de Canes de 1978: la seva obra no ha deixat d'estrenar-se en nombrosos països; ha obtingut premis com l'especial del jurat de Cartagena de Indias 1997 per *Actrius* (1996); ha estat programada en els festivals internacionals, en especial la Berlinale, en la qual ha concorregut durant cinc anys consecutius, i ha merescut retrospectives a Londres, Nova York, Los Angeles, Buenos Aires o Istanbul.

A manera de corol·lari

L'evolució diferenciada del teatre i el cinema catalans, que presenta tempus i característiques pròpies en cada art, no exclou una sèrie de constants compartides: la intermitència d'una tradició a causa dels trasbalsos històrics, l'excelsionatitat de la presència internacional i la manca d'una estructura de poder que impulsi, a consciència, la internacionalitza-

ció. La mediatització d'un estat que té el monopoli de les possibilitats d'exterioritzar la producció cultural ha jugat, en general, en contra de la creació catalana perquè hi ha posat traves o l'ha condemnada a la condició d'apèndix negligible. Als cenacles hispanòfils de París, per posar un exemple, Josep M. Benet i Jornet, Rodolf Sirera o Manuel Molins, han estat traduïts i promoguts —sempre discretament— en aquests darrers anys, com a «création théâtrale espagnole», sense que els organismes estatals encarregats de la promoció internacional els tracti en igualtat de condicions respecte als seus homòlegs espanyols, i hagin de ser institucions com l'Institut Ramon Llull les que compensin la promoció dels artistes catalans.

Si el teatre català acostuma a viatjar a l'estranger i a incloure's en programacions omnímodes de «teatre espanyol», que el condemnen a la condició residual, la presència dels films catalans en els festivals internacionals és, molt sovint, el fruit o bé de l'esforç voluntariós dels productors i directors, o bé dels ajuts de Catalan Films, un organisme dependent del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya per difondre, també en funcions de suplència, l'audiovisual català arreu del món. De fet, des de la seva creació el 1986, Catalan Films té, entre les seves comeses, assegurar un estand als festivals de cinema de Berlín, Canes o Los Angeles i, entre els èxits amb més glamur, pot vantar-se de la candidatura als Oscar de 2004 per *Balseros*, de Carles Bosch i Josep M. Domènech, o dels quatre Goya per *La vida secreta de las palabras* (2004), d'Isabel Coixet. Com a contrapartida, un dels pocs certàmens cinèfils catalans és el Festival Internacional de Cinema de Catalunya que, des del 1968, se celebra anualment a Sitges. Considerat el millor festival del món de cinema fantàstic, ha gaudit de la presència de personalitats com Quentin Tarantino, Anthony Hopkins o Jodie Foster.

Sigui com vulgui, a diferència del teatre, molt més reclus en el mercat intern, el cinema continua obtenint un reconeixement internacional que compensa el prestigi escàs que té país endins: al costat de noms com Camino, Bigas Luna o Pons, altres més joves com Isabel Coixet, José Luis Guerin, Marc Recha o Cesc Gay han entrat, en major o menor grau, en els circuits internacionals. Durant el 2006, per posar un exemple recent, sense haver d'amagar-se darrere de màscares anglosaxones, ni sotmetre's als patrons estilístics nord-americans, films com ara *Honor de cavalleria*, d'Albert Serra, seleccionada a Canes, premiada a Torí i Belfort i molt ben acollida per la crítica internacional, o *Dies d'agost*, de March Recha, seleccionada a Locarno i Toronto, han passat molt de puntetes a casa nostra.

Amb tots els entrebancs implícits a una cinematografia sense suport estatal, el cinema català ha estat capaç, doncs, de generar, des del 1975 ençà, produccions que han estat presents, any rere any, en els festivals més importants d'Europa i del món (Canes, Berlín, Venècia, Toronto), sobretot perquè ha optat per la recerca temàtica i formal (un botó de mostra: *El mar* (1999), d'Agustí Villaronga, que obtingué a Berlín el Premi Manfred Salzgeber a l'obra més innovadora). Les deficiències industrials, les dificultats de difusió, la

manca d'una capitalitat real, les ambigüitats de la política cultural, entre altres aspectes, són problemes que poden esdevenir crònics si no hi ha una aposta política clara per prestigiar el teatre i el cinema catalans i convertir-los en exportables a l'exterior.

En definitiva, tant en cinema com en teatre, únicament el criteri de la qualitat, l'exigència i el risc estètic pot permetre d'obrir vies cap a l'exterior i de competir en el mercat internacional en condicions de reciprocitat. La llengua no *hauria de ser* cap problema insoluble en un món global, tecnològitzat i multilingüe, com han fet palès la presència de films catalans en versió original en els grans festivals internacionals o les *tournées* europees d'espectacles teatrals en català (fet i fet, altres cinematografies o dramaturgies de llengües minoritzades equiparables —o qualitativament inferiors— a les nostres viatgen, sense complexos ni problemes, d'un cap a l'altre del planeta).

Així i tot, si bé en el teatre s'ha aconseguit una certa —molt millorable— projecció exterior dels dramaturgs, directors, coreògrafs o, sobretot, companyies, en cinema encara no disposem d'una base industrial i tècnica, d'unes possibilitats econòmiques adequades que permetin de consolidar un mercat interior i penetrar en els mercats internacionals. I tampoc no s'ha articulat una política coherent d'ajuts oficials que permeti una incardinació més gran del cinema amb el conjunt de la cultura i que potencii amb garanties la filmografia catalana. L'objectiu compartit caldria que fos la consolidació de les trajectòries dels professionals més vàlids i originals perquè tinguin mitjans per projectar-se internacionalment, més enllà de la participació en els festivals o mostres cinèfils. El llegat dramaturgic o cinematogràfic d'aquests darrers anys no és pas, ni de bon tros, menyspreable i, com qualsevol altre d'europeu, reclama una revisió crítica, generosa i ineludible, que se sàpiga combinar amb l'obertura a l'exterior i l'assumpció, ni mimètica ni submissa, de les tendències més sòlides i innovadores que ens connectin amb el món.

Bibliografia bàsica

- BALLÓ, Jordi; ESPELT, Ramon; LLORENTE, Joan. *Cinema català 1975-1986*. Barcelona: Columna, 1990.
- FOGUET, Francesc; MARTORELL, Pep [coord.]. *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2006. (Argumenta; 6)
- GALLÉN, Enric [coord.]. *Romea, 125 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1989.
- GONZÁLEZ, Carlos [coord.]. *Grec 25 anys 1976-2001*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura, 2002.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1987. (Monografies de Teatre; 20)

- MINGUET BATLLORI, Joan M. *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*. València: Eliseu Climent, 2000. (Comunicació; 5)
- PORTER I MOIX, Miquel. *Història del cinema a Catalunya 1895-1990*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992.
- TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA. *Teatre Nacional de Catalunya. 1996-2006*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2006.