EL CINEMA CATALÀ D'AVUI: NOVES PERSPECTIVES I NOUS REPTES PER A LA LLENGUA CATALANA

Esther Gimeno Ugalde*

1. INTRODUCCIÓ

D'ençà de la Renaixença la llengua s'ha considerat –i encara avui s'hi considera– un dels trets definidors de la identitat col·lectiva catalana i un dels elements més cohesionadors de la seva societat i cultura. Per bé que és cert que en les darreres dècades la literatura, el teatre, la ràdio o la televisió han aconseguit, no sense entrebancs, articular-se amb certa normalitat en català, les característiques pel·liculars del cinema, juntament amb la relativa curta història d'aquest mitjà, han estat el motiu pel qual la producció cinematogràfica en llengua vernacla es troba encara avui en una situació que podríem qualificar d'anòmala, si més no, parcialment. Aquest fet diferencia el cinema, entès com a indústria cultural, de la resta d'expressions culturals en les quals el català ha aconseguit (re)posicionar-se al llarg de les tres últimes dècades.

Les especificitats d'aquest mitjà, juntament amb les diferents contradiccions que ha viscut el cinema realitzat a Catalunya (vinculades particularment a la qüestió lingüística), ens porten a afirmar que el cinema continua essent l'assignatura pendent del procés de normalització (vegeu Comas 2010, 30). Precisament, sobre els orígens d'aquesta qüestió i, més en concret, sobre la situació de la llengua catalana al

* Boston College.

cinema actual tractarà aquest article intitulat "El cinema català d'avui: noves perspectives i nous reptes per a la llengua catalana".[1] Aquest breu recorregut, centrat sobretot en el panorama contemporani i que per raons d'espai ha de deixar de banda el cinema documental, vol posar de manifest, d'una banda, que lluny d'ésser un fet normalitzat i malgrat els notables exemples que han demostrat que el cinema en català pot estar a l'altura d'altres produccions europees, la presència del català al cinema continua essent minoritària. De l'altra, vol fer palès que des dels orígens del sonor la relació entre cinema i llengua ha estat marcada per constants tensions. El breu panorama que s'ofereix vol emfasitzar també la diversitat de gèneres cinematogràfics pels quals ha transitat la llengua catalana en els darrers anys i la diversitat lingüística que caracteritza el cinema català des de fa ja unes dècades.

2. UN CAMÍ TRUNCAT: EL CINEMA EN CATALÀ DES DELS ORÍGENS DEL SONOR FINS AL FRANQUISME

D'una manera o altra, és a dir, tant per la seva absència com per la seva presència, el català ha estat lligat al cinema gairebé des dels orígens del sonor.[2] El primer llargmetratge de ficció parlat en català –del qual també es va fer simultàniament una versió en castellà amb una petita variació

1 Aquest text és una versió revisada de la conferència presentada a la Universitat de Lisboa en el marc de l'ACT 25, que tingué lloc el dia 11 d'abril del 2011. La versió escrita i ampliada s'ha realitzat durant part de la meva estada de recerca a la Universitat de Harvard com a Max Kade Fellow. Aprofito per expressar el meu agraïment a la Max Kade Foundation i a l'Acadèmia de les Ciències Austríaques per la concessió de la beca i al Departament de Llengües i Literatures Romàniques a la Universitat de Harvard per acollir la meva proposta i molt especialment al professor Brad Epps per la seva invitació i el seu suport acadèmic. Aprofito per estendre els agraïments a Conrad Son, Ventura Pons, Rafa Cortés i de manera molt especial a Albert Saguer per compartir amb mi els seus valuosos testimonis.

2 Cal dir, però, que abans de l'aparició del sonor, la llengua catalana ja es manifestà tímidament al cinema per via musical o per escrit, en aquest últim cas per mitjà dels ròtuls. Com diu Brad Epps (2013, 63): "The first *talkie* [*El Cafè de la Marina*] was preceded [...] by partially sonorized films (usually in the form of accompanying phonographic recordings), now lost, such as *Caramellas* (1928-29, Josep Amich i Bert, aka 'Amichatis'), *L'auca del senyor Esteve* (1928, Lucas Argilés y Ruiz del Valle), and a series of musical clips performed by Raquel Meller, among which the popular Catalan song *El noi de la mare*/*The Mother's Child* or *The Son of Mary*". I citant Romaguera i Ramió, continua: "[T]he first appearance of the Catalan language in sound cinema is through music, some four years before dialogue" (2013, 63).

en l'equip artístic–[3] es produí als estudis Orphea l'any 1933 quan, en temps de la Segona República, Catalunya ja havia aprovat el seu primer Estatut d'Autonomia (1932). Em refereixo a *El Cafè de la Marina* (1933-1934), de Domènech Pruna, una pel·lícula basada en la coneguda peça teatral de Josep Maria de Segarra i interpretada en la versió original per actors catalans. En un context en el qual tot el cinema parlat que s'havia realitzat fins aleshores era en castellà,[4] el fet que aquest projecte s'ideés per ser interpretat precisament en català es justificava per l'origen literari de què partia, un text teatral contemporani d'èxit rotund a l'època. Per si això no fos prou, la participació en l'escriptura del guió del mateix Segarra "havia d'ajudar a justificar definitivament l'existència d'una versió catalana d'aquest film" (Pérez 2002, 50). La versió catalana del llargmetratge, segons ha explicat un testimoni coetani, s'exhibí pràcticament a tot Catalunya, a més de Mallorca, València i la Catalunya Nord (vegeu Caparrós 1993, 26),[5] però dissortadament fou un gran fracàs comercial. Aquest fet "segurament va desanimar a inversors potencials, perjudicant així les pel·lícules de ficció en català i propiciant la consolidació de la sarsuela i l'espanyolada" (Comas 2009, [s.p.]).

Pocs anys després, el triomf del bàndol nacional a la Guerra Civil (1936-1939) i la conseqüent instauració de la dictadura franquista feren pràcticament impossible que la indústria del cinema a Catalunya pogués desenvolupar unes dinàmiques normals i convertiren únicament en somni la creació i el desenvolupament d'una cinematografia en llengua pròpia. Aquest últim fet –no cal dir-ho– suposà una pèrdua inestimable per al cinema en català que just aleshores començava a fer les primeres passes. Així doncs, la conjuntura provocada per la forta repressió del primer franquisme, que malauradament coincidia en el temps amb la

3 Segons detalla Xavier Pérez, el protagonista de la versió original (Pere Ventaiols) fou substituït en la castellana per Rafael Rivelles. Tot i que avui pot resultar estrany, les dobles versions eren força comunes en aquella època. Així doncs, no eren infreqüents "les versions bilingües de cintes europees o les castellanes de films americans realitzats per al mercat hispànic, amb canvis puntuals dels intèrprets" (Pérez 2002, 50).

4 És cert, però, com ja han assenyalat altres estudiosos, que en altres pel·lícules sonores anteriors hi havia petites mostres de llengua catalana. Aquest seria per exemple el cas de *Mercedes* (Josep Maria Castellví 1933) que, tot i tractar-se d'una versió original castellana, contenia algunes escenes rodades directament en català (vegeu Romaguera i Ramió 1992, 125).

5 La versió castellana de la pel·lícula no s'estrenà a Madrid fins l'any 1941, tot i que en altres capitals d'Espanya com, per exemple, a Bilbao ja es pogué veure el mateix 1934 (Romaguera i Ramió 2005, 132).

consolidació del cinema sonor, fou raó –i de prou pes– perquè el català no es pogués establir mai com a element definidor del cinema realitzat als Països Catalans.

D'una manera sintètica però força esclaridora, Porter i Moix descriu en un recorregut històric sobre el cinema a Catalunya les primeres dificultats del català, en tant que llengua minoritària, en l'àmbit cinematogràfic:

> L'aparició del cinema sonor al final dels anys vint significà un moment crític per a la cinematografia mundial […] i també provocà un problema lingüístic amb l'aparició de les dobles versions, els subtítols i posteriorment el doblatge. No cal dir que per a un país com Catalunya, políticament administrat per una dictadura, amb una indústria cinematogràfica feble i una llengua minoritària, la sonorització es convertí en un entrebanc. (Porter i Moix 2005, 26)

Aquest trist panorama tingué conseqüències més enllà del període dictatorial, atès que la llengua mai no ocuparia en el cinema l'espai que té en els altres mitjans de comunicació. Anton Pujol ho expressa amb encert: "Catalan language resonates with a degree of naturalness [in more popular media, such as TV3 (Catalan Television), or theatre] that Catalan cinema may never be able to achieve" (Pujol 2010, 173-174). Però deixant de banda les raons històriques i els factors externs, sembla important de destacar també que en l'àmbit cinematogràfic ha mancat una política d'acció coherent i també el suport dels agents involucrats en la indústria (productors, directors, distribuïdors, etc.). De la mateixa manera, l'aplicació de certes mesures lingüístiques que ambicionaven, per damunt d'altres criteris, normalitzar el català al cinema han dibuixat un panorama cinematogràfic –que de fet ja partia d'una situació força delicada– encara més complex.

La prohibició de la llengua catalana durant el franquisme comportà l'anul·lació de qualsevol possibilitat de realitzar cinema en català –com també en altres llengües diferents del castellà– durant les primeres dècades del règim.[6] Així doncs, per exemple, a la dècada dels quaranta

6 En el seu article panoràmic sobre les relacions entre cinema català i llengua a Catalunya, Brad Epps (2013, 50-54) també il·lustra, a través d'alguns exemples com *El tambor del Bruch* (1948) i *El Judas* (1952), ambdós signats per Ignacio F. Iquino, la insistència de la llengua catalana en el cinema realitzat durant el franquisme, ja sigui en forma d'eco sonor o de forma gràfica.

s'adaptaren al cinema, en llengua castellana, dos clàssics de la literatura feta a Catalunya: *Mariona Rebull* d'Ignacio Agustí, escrita originalment en castellà, i *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol, sota el títol cinematogràfic *El señor Esteve*.[7] Com és ben sabut, les restriccions lingüístiques al cinema no només afectaven la producció cinematogràfica en llengües vernacles, sinó també la importació de pel·lícules estrangeres. Per mitjà d'una ordre amb data 23 d'abril de 1941, entre aquell mateix any i el 1968, s'imposà a tot el territori estatal el doblatge obligatori al castellà amb una doble finalitat: d'una banda, potenciar la *lengua del imperio* i articular-la com a llengua nacional i, de l'altra, establir el doblatge com a mitjà de censura de pel·lícules no nacionals. Doblar una pel·lícula era aleshores convertir-la en producte nacional (vegeu Chaume 2004, 50). Aquesta imposició es mantingué vigent fins al 1968, any en què Manuel Fraga, aleshores ministre de Información y Turismo, permeté el passi de pel·lícules en versió original (subtitulades al castellà) en les anomenades sales d'art i assaig.

Malgrat la repressió franquista, durant aquell període les temptatives de realitzar cinema en català no cessaren. L'any 1952 Ignacio F. Inquino fou el primer d'intentar una versió catalana amb *El Judes*, drama religiós ambientat en la representació de la Passió d'Esparraguera. A pesar de la temàtica religiosa i el to moralista del film, la versió catalana fou prohibida[8] i no aparegué fins passats gairebé vint anys (Balló, Espelt i Lorente 1990, 101). Fou cap a la darreria de la dècada dels anys seixanta, amb la tímida apertura de la dictadura, que a la fi es permeté el rodatge de les primeres pel·lícules parlades parcialment en català, sempre que estiguessin basades en obres literàries: *Maria Rosa* (Armando Moreno 1964), *La llarga agonia dels peixos fora de l'aigua* (Francisco Rovira Beleta 1970) o

7 La novel·la *Mariona Rebull* d'Ignacio Agustí (1913-1974) es publicà originalment el 1943. El 1947 José Luis Sáenz de Heredia en féu una adaptació cinematogràfica (en castellà). Als anys setanta Televisión Española realitzà una minisèrie amb el títol *La saga de los Rius* (Pedro Amalio López 1975) (vegeu Romaguera i Ramió 2005, 391). Per la seva banda, *L'auca del Senyor Esteve*, escrita en català per Santiago Rusiñol (1861-1931), fou publicada el 1907 i representada per primer cop al teatre el 1917. Abans de la Guerra Civil, l'any 1928, se'n féu una primera adaptació dirigida per Lucas Argilés. Tot i ser una producció feta a Madrid, tant el títol d'aquesta primera versió com la part cantada eren en català (vegeu Romaguera i Ramió 1992, 68-74). Ja molt més endavant, l'any 1948, Edgar Neville tornà a traslladar l'original de Rusiñol a la gran pantalla, aquest cop en versió íntegrament castellana.

8 Uns anys més tard se'n autoritzà l'exhibició durant la Setmana Santa, però només en sessions no comercials (vegeu Romaguera i Ramió 2005, 345).

Laia (Vicenç Lluch 1970-1971) –totes tres adaptacions cinematogràfiques de textos literaris catalans–[9] incloïen algunes seqüències parlades en català (Balló, Espelt i Lorente 1990, 102) i fins i tot aconseguiren ser estrenades en aquesta mateixa llengua (Ripoll 1996, 229).[10]

Com a mostra evident dels primers espais de resistència cinematogràfica vers una política cultural glotòfaga, algunes d'aquestes pel·lícules tractaren la qüestió del bilingüisme (o més ben dit, la diglòssia), aspecte que molt sovint anava lligat amb temes de gran actualitat del moment com eren el turisme, la immigració, les diferències culturals entre la població immigrada i l'autòctona, etc. En aquest sentit, una de les pel·lícules més agosarades del moment, precisament per com abordava també la immigració i el turisme, fou *La piel quemada*[11] (Josep Maria Forn 1966) (vegeu Suárez Fernández 2008, 11). Allunyat del discurs oficial i autocomplaent del govern franquista, Forn creà un film crític amb el turisme i alhora heteroglòssic (vegeu Yebra García 2008, 2). L' estudiós Àngel Quintana assenyala precisament que:

> *La piel quemada* és una de les pel·lícules de ficció que millor reflecteix les contradiccions d'un temps en què els falsos miratges del benestar s'estavellen contra una realitat social grisa. Un temps en què les pells cremades als sol dels turistes contrastaven amb les pells dels manobres que deixaven les seves cases d'Andalusia per buscar un nou espai de prosperitat en una Catalunya que començava a assimilar un curiós procés de mestissatge cultural. (Quintana 2007, 62)

9 La primera, adaptació del text homònim de Guimerà i protagonitzada per Núria Espert; la segona, adaptació lliure de la novel·la *Vent de grop* d'Aurora Bertrana, amb Joan Manuel Serrat com a protagonista; i la tercera, inspirada en la novel·la homònima de Salvador Espriu, també interpretada per Espert, la gran dama del teatre català.

10 Com assenyala Porter i Moix, totes aquestes cintes s'aconseguiren estrenar a Catalunya en català, tot i que sempre després de llargues pugnes (vegeu Porter i Moix 1992, 311-315). No deixa de ser ben curiós que *Maria Rosa* s'hagi editat en un nou DVD (2009) dins la col·lecció de "Clásicos del cine español". El DVD en qüestió només inclou àudio en castellà i durant tot el llargmetratge només se sent català quan els personatges del poble canten cançons tradicionals; l'eco del català té aquí, doncs, un cert toc folclòric.

11 La pel·lícula narra la història de José, un immigrant andalús que treballa de paleta en un petit poble de la Costa Brava on mantindrà una breu aventura amb una turista belga. El viatge en tren de la seva familia, així com les incidències habituals a la seva feina serveixen d'excusa per documentar les dificultats d'integració dels nouvinguts a Catalunya a la dècada dels anys seixanta. El muntatge paral·lel i les retrospectives que componen la narració emfasitzen el contrast entre la vida rural i els entorns més desenvolupats d'Espanya.

Jugant amb una estètica realista i marcant alhora un clar precedent dins el cinema català, Josep Maria Forn –qui mai no havia pogut rodar en llengua catalana, tot i que les seves pel·lícules anteriors s'ambientaven a Catalunya– aconseguí aquest cop que els catalans s'expressessin en la seva llengua, fent així que algunes escenes esdevinguessin bilingües.[12] Aquest mèrit, però, no es contraposa amb la mirada crítica de Forn ja que, d'altra banda, la seva pel·lícula no defugia les relacions conflictives entre ambdues comunitats lingüístiques, per exemple retractant la manera despectiva com alguns catalans tractaven els immigrants (Yebra García 2008, 8-9). La crítica a la burgesia catalana[13] és curiosament un tema que, vint-i-cinc anys després, Vicente Aranda tornava a reprendre amb *El amante bilingüe* (1992), tot i que en aquest cas adoptant una perspectiva més propera al cinisme que no pas al realisme. Seguint l'esperit de la novel·la homònima de Marsé, l'adaptació d'Aranda –rodada en català i castellà i encara avui única comèdia del veterà director– reflectia la qüestió del bilingüisme i del nacionalisme català amb certa mirada crítica.

3. LLUMS I OMBRES: EL CINEMA EN CATALÀ DURANT L'ETAPA DEMOCRÀTICA

3.1. Els debats sobre la cultura catalana a la transició

La mort del dictador comportà importants canvis polítics i socials que tingueren traducció immediata en altres terrenys com el cultural. Durant la transició democràtica la centralitat de la llengua com a instrument de mediació cultural als territoris espanyols amb llengua pròpia originà algunes polèmiques que només poden entendre's dins un clima obert de diàleg que abans no es donava.

La mateixa definició de literatura catalana fou una de les principals fonts de debat durant aquella etapa (i no cal insistir ara que aquestes

12 Cal recordar que la pel·lícula s'estrenà pocs anys després de la publicació de *Els altres catalans* (1964) de Francesc Candel, un estudi sociològic –avui ja convertit en clàssic– que reflexionava sobre el fenomen immigratori, retractant aquests "altres catalans", i el procés de configuració d'una nova Catalunya que s'obria cap al mestissatge.

13 Com molt encertadament subratlla Epps (2013, 66), la crítica a la burgesia catalana també es pot veure en films més actuals com el documental *En construcción* (José Luis Guerín 2000) o el llargmetrage argumental *Tres dies amb la família* (Mar Coll 2009).

discussions han tingut certa vigència fins avui).[14] En aquest context no sorprendrà que, com a expressió cultural lligada i vehiculada a través de la llengua, el cinema no aconseguís defugir aquestes polèmiques durant la transició i els primers anys de la democràcia. Però amb un important greuge comparatiu: a diferència de la tradició secular de la literatura en llengua pròpia, l'àmbit cinematogràfic partia d'una situació molt desavantatjada atès que, en instaurar-se la dictadura franquista, el cinema sonor tot just acabava de néixer i pràcticament no existien precedents en llengua catalana. Dit altrament: en esclatar la Guerra Civil, encara no s'havia consolidat una cinematografia catalana pròpia, ni en termes culturals ni molt menys lingüístics.

A la pràctica, aquestes divergències entre la literatura i el cinema es feren aviat paleses. Mentre que, pel que fa a l'àmbit literari, en el Congrés de Cultura Catalana[15] celebrat en plena transició democràtica es manifestà un consens absolut a l'hora de definir l'escriptor català –deixant indirectament clar què s'havia d'entendre per literatura catalana–, en el context cinematogràfic la situació revelava, com ara veurem, un major grau de complexitat. De fet, en el terreny literari es partí d'un acord comú adoptat ja el 1976 en el I Encontre d'Escriptors dels Països Catalans, en el qual s'havia definit l'escriptor català en els següents termes:

> 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 el 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 [...] que [...] configurin el ple desenvolupament de la comunitat nacional. (*Resolucions del Congrés de Cultura Catalana* 1978, 309; èmfasi propi)

14 A tall d'exemple només cal recordar l'edició del 2007 de la Fira del Llibre de Frankfurt, en la qual la cultura catalana fou convidada d'honor. La decisió de no presentar a la cita autors catalans d'expressió castellana fou durament criticada des de certs sectors espanyols i també per bona part de la premsa i opinió pública alemanyes. Una interessant descripció de la polèmica pot llegir-se a King 2006. Vegeu també: www.frankfurt2007.cat.

15 La iniciativa començà el gener de 1975 quan la junta del govern del Col·legi d'Advocats de Barcelona aprovà per unanimitat l'organització d'un congrés en defensa de la cultura catalana, que s'allargà fins al 1977, i en el qual hi participaren més de 12.000 congressistes. Es crearen un total de vint seccions, una de les quals es dedicà a l'àmbit cinematogràfic (vegeu Caparrós 1992, 32-35).

Indirectament aquesta definició postulava que la literatura catalana era només aquella que es feia en llengua autòctona. I, com bé posa de manifest una lectura atenta d'aquest passatge, també es partia de cert posicionament polític per part dels escriptors, fet que òbviament cal contextualitzar en un moment històric i polític concret: en termes lingüístics, la llarga dictadura franquista s'havia traduït a Catalunya en l'abolició de la llengua pròpia com a llengua oficial i en la seva conseqüent desaparició en els dominis públics. Ras i curt, els esdeveniments polítics havien derivat en una clara situació diglòssica en favor del castellà i conduïen cap a un imminent perill de substitució lingüística.[16]

El panorama cinematogràfic dibuixava però un perfil força més desolador, com bé ho demostra la reflexió feta per les diferents personalitats que participaren en la secció dedicada al cinema al citat Congrés de Cultura Catalana:

> [M]entre constatem l'existència més o menys sòlida d'una infraestructura de producció, d'una xarxa de distribució i d'exhibició, a més d'un cens de professionals, des del mateix moment de la introducció del cinema –1896– mai no ha arribat a donar-se una cinematografia nacional catalana considerada com a tal. (*Resolucions del Congrés de Cultura Catalana* 1978, 253)

Tenint això en compte, es podrà entendre més fàcilment que durant la transició es fes impossible definir, de manera unànime, què devia entendre's per "cinema català". Prova evident de la manca de consens i de la divergència d'opinions sobre el tema, n'és el fet que al Congrés s'acabaren proposant dues definicions diferents amb el mateix nombre de votacions: mentre que la primera incidia en la necessitat de definir el cinema català en termes lingüístics, la segona es basava en una definició menys restrictiva que, tot i emfasitzar el desig de normalitzar lingüísticament el cinema català, considerava que aquest s'havia de definir com el conjunt de la producció cinematogràfica realitzada als Països Catalans i que, per tant, també havia de reflectir la seva diversitat lingüística (vegeu *Resolucions del Congrés de Cultura Catalana* 1978, 297-298).

16 En termes sociolingüístics, aquest concepte fa referència al canvi d'una llengua (A) per una altra (B) per part d'una comunitat lingüística. Aquest es produeix quan s'interromp la cadena intergeneracional d'una llengua (A), en favor d'una altra (B) que acostuma a ser la més prestigiosa des d'un punt de vista social.

3.2. ¿Què és això del cinema català?

A més de trenta anys d'autonomia i per diferents motius que ultrapassarien els límits d'aquest assaig, s'acabà per imposar la definició menys restrictiva.[17] A les *Converses de cinema de Catalunya* –celebrades el 1981– la definició de pel·lícula catalana desfeia la imprecisió sorgida arran del Congrés de Cultura Catalana. S'hi especificaren, doncs, els requisits que havia de complir una pel·lícula perquè fos considerada catalana però curiosament el fet lingüístic ni tan sols s'hi esmentava (Balló, Espelt i Lorente 1990, 90).

Des de començaments dels anys vuitanta, tant entre els professionals que treballen al cinema com des del punt de vista institucional, existeix consens per definir el "cinema català" –també anomenat *cinema a Catalunya* o *fet a Catalunya*– com aquell "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 2010, 21), amb independència de l'idioma de rodatge. Aquesta definició (i a diferència de la literatura) fa palès que la llengua no juga un paper essencial a l'hora de delimitar el cinema català. I en certa mesura és normal que sigui així perquè cal recordar que l'element verbal és només un dels diferents codis que componen el text cinematogràfic.[18]

En un sentit més ampli, cal d'afegir que quan es parla de cinema català aquest concepte pot abraçar també pel·lícules realitzades a la resta de territoris de parla catalana i per directors d'arreu del domini lingüístic. Dit això, cal matisar que quan ens referim al cinema català ho fem, quasi de manera automàtica (però potser sense adonar-nos-en), referint-nos a un cinema més aviat barceloní. Perquè, com destaca l'estudiós i crític cinematogràfic Àngel Comas, "les pel·lícules fetes per empreses catalanes de fora de Barcelona es poden comptar amb els dits de les dues mans i gairebé totes tenen plantejaments similars al de la capital" (Comas 2010, 24).

---

17 Des d'una perspectiva actual, el documental *Cinemacat.cat* d'Antoni Verdaguer (2008) aborda qüestions tan rellevants com la identitat i la llengua al cinema català, que ha esdevingut un valuós material d'estudi. Sense maniqueismes ni valoracions de judici, el director presenta l'estat de la qüestió del cinema català i entrevista un total de cinquanta-vuit cineastes que representen un ampli ventall de posicionaments.

18 Així i tot, és cert que avui l'element verbal rep sovint un valor desmesurat al cinema. Ha estat Michel Chion, un dels teòrics del cinema que millor ha estudiat el codi auditiu al setè art, qui precisament ha destacat i criticat la centralitat de la veu al cinema actual, és a dir, el que es coneix com "vococentrisme" (1999, 5-6).

El centralisme és, doncs, un dels trets –o més ben dit, un dels mals– més acusats de la indústria cinematogràfica catalana, fet que al seu torn es tradueix quasi inevitablement en un cert centralisme en termes lingüístics. Això no obstant, cal destacar la important tasca d'alguns directors procedents d'altres territoris com el valencià Sigfrid Monleón o el mallorquí Agustí Villaronga, els quals han contribuït a donar veu a altres varietats catalanes (valencià, balear, tortosí, etc.) amb films com *El mar* (Villaronga 2000), adaptació de la novel·la de Blai Bonet, o *L'illa de l'holandès* (Monleón 2001), seguint la novel·la homònima de Ferran Torrent. A banda de la seva inspiració literària, un tret comú que comparteixen aquests dos títols és la seva ambientació illenca, amb referents reals en el cas d'*El mar* i imaginaris en el de *L'illa de l'holandès*. Igualment altres directors catalans com ara Ventura Pons i Marc Recha han insistit en la creació d'universos diegètics més plurals en termes dialectals. Evidentment, l'interès d'alguns cineastes per situar les trames fora de la capital catalana ha refermat la pluralitat de varietats diatòpiques al cinema. *L'illa de l'holandès* (Monleón 2001), precisament una de les primeres pel·lícules en català rodades amb so directe, *L' arbre de les cireres* (Recha 1998), *Dies d'agost* (Recha 2006) o *La vida abismal* (Pons 2007) –la primera i l'última són adaptacions de novel·les del valencià Ferran Torrent– en són bona mostra.

Resta dir que la tasca d'intèrprets com la mallorquina Rossy de Palma, el tortosí Pere Ponce o els valencians Pepa López i Juli Mira, entre d'altres, ha estat indispensable per dignificar els diferents parlars dels Països Catalans a la gran pantalla.[19] Tanmateix, per raons de càsting en molts casos la pluralitat dialectal al cinema en català ens ve donada per actors que parlen originalment dialecte central (Nora Navas, Laia Marull, Òscar Jaenada, etc.) i que s'esmercen per reproduir en la ficció altres varietats lingüístiques, a voltes d'una manera força reeixida i d'altres menys. En aquest context, paga la pena esmentar el cas de *Pa negre* (2010), adaptació de la novel·la d'Emili Teixidor,[20] que situa l'acció a la Catalunya interior durant el temps de la postguerra, i en la qual els actors

19 S'ha d'esmentar aquí també el nom del ja desaparegut Joan Monleón (1936-2009), popular actor valencià que aparegué en diversos films de Ventura Pons i de Carles Mira (1947-1993).

20 De fet, l'adaptació cinematogràfica es basa fonamentalment en la novel·la homònima (2003) de Teixidor, amb algunes incorporacions de *Retrat d'un assassí*, novel·la del mateix autor publicada el 1988.

mimetitzen la parla pròpia de la comarca de l'Osona.[21] Aquest ús "real", o més ben dit versemblant, de la llengua és, sens dubte, un dels grans encerts del film perquè contribueix justament a donar-hi un toc més de veracitat. I, parlant d'intèrprets i de la qüestió lingüística, podríem esmentar també actors espanyols que han rodat en català, demostrant una excel·lent capacitat interpretativa en una llengua diferent de la seva. Actors com Fernando Guillén (*Què t'hi jugues, Mari Pili?*), Icíar Bollaín (*Subjúdice*), José Coronado (*Anita no perd el tren*), Emma Suárez (*La mosquitera*), Eduardo Noriega (*Les mans buides*, *Petit indi*), entre altres noms, en són bon exemple.

3.3. Renaixement del cinema en català. Els gèneres més clàssics: cinema històric, comèdia catalana i adaptació literària

Mentre la majoria de les nacions occidentals havien vist traslladades a la gran pantalla la seva història i les seves grans obres literàries, Catalunya havia estat privada d'aquest privilegi a causa de la censura, fet que originà un enorme buit cultural (Martí-Olivella 1992, 152). Arran de la mort del dictador calia reprendre aquesta tasca i aviat el cinema en llengua catalana començà a fer algunes passes significatives en aquesta direcció. Així doncs, el 1976 destaca l'estrena de *La ciutat cremada*, d'Antoni Ribas, un llargmetratge que, tot centrant-se en els fets de la Setmana Tràgica (1909), recuperava un dels moments crucials de la memòria històrica de començament del segle XX. Malgrat els esforços de Ribas, aquesta primera gran producció del cinema català hagué de presentar el seu cartró de rodatge en castellà.[22] Encara que *La ciutat cremada* acostuma a ser presentada com la primera pel·lícula en català de l'etapa democràtica, el documental *La Nova Cançó* (Francesc Bellmunt 1976) fou realment el primer llargmetratge amb cartró de rodatge presentat i acceptat en català.

---

21 Ens referim en aquest cas als adults, ja que pel càsting infantil es triaren nens de la comarca: Francesc Colomer i Marina Comas.

22 En un article que el polèmic periodista i actor Iván Tubau publicà originalment al diario *El Mundo* (11.06.2007) comentava que tant a *La ciutat cremada* com a *Anem-nos-en Bàrbara/ Vámonos Bárbara* (1978) de Cecilia Barriga, ell i la majoria d'actors havien interpretat el text en castellà durant el rodatge. Després es doblaren ells mateixos en les dues versions (primer en castellà i després en català). Val a puntualitzar, però, que en aquella època l'enregistrament de so no era directe, és a dir, l'enregistrament de veus i sons es feia sempre en una fase posterior al rodatge. Vegeu: "El doblaje: la mentira del cine español ayer y del catalán hoy", http://www.tolerancia.org/asp/index2.asp?area=area6&p=268&t=10.

En una línia semblant a *La ciutat cremada*, és a dir, al cinema de recuperació de la memòria històrica, però situada en un marc temporal diferent, destaca el llargmetratge *Companys, procés a Catalunya*, de Josep Maria Forn (1979),[23] film de gran èxit popular que narrava la fi dramàtica de Lluís Companys, antic president del govern català assassinat a Montjuïc per les tropes nacionals el 1940. *Companys...*, un projecte cinematogràfic parlat en català i castellà que incloïa també breus diàlegs en francès i alemany, presentava una història lineal interrompuda per cinc *flashbacks* en què es reconstruïa la vida de Companys en clau de pel·lícula biogràfica. Curiós i a la vegada simptomàtic de l'anomalia que patia aleshores el cinema en llengua catalana és precisament el fet que, tot i ser pensada en català i disposant de còpies catalanes, la pel·lícula s'exhibís a moltes poblacions de Catalunya en la còpia en castellà (Porter i Moix 1992, 352).

Sovint contaminat i alhora enriquit per altres gèneres, el cinema històric ha estat una constant al llarg de les últimes dècades. Ho demostren, per exemple, dues recents produccions d'èxit: *Salvador* (Manuel Huerga 2006), film parlat en català i castellà, que s'inspira en el trist episodi (la pena de mort i execució) del jove anarquista Salvador Puig Antich, i *El Coronel Macià* (Josep Maria Forn 2006), pel·lícula biogràfica sobre Francesc Macià que alterna també l'ús d'ambdues llengües. En aquest mateix gènere s'encabirien altres títols recents com *Bruc* (Daniel Benmayor 2009), llargmetratge parlat en català i francès, i *Caracremada* (Lluís Galter 2010), un film d'escassíssims diàlegs (en català) que gira al voltant de la misteriosa vida d'un personatge real, el maqui Ramon Vila.[24]

Tanmateix, el cinema en llengua catalana no es limità tan sols a recuperar la història catalana sinó que també començà a donar fruits importants per dues altres vies: la comèdia i l'adaptació cinematogràfica. En el primer cas, destacaren llargmetratges argumentals en forma

23 A principis de la dècada dels anys vuitanta també destacaren altres títols com *La quinta del porro* (Francesc Bellmunt 1980), *Barcelona Sud* (Jordi Cadena 1981), *Naftalina* (Pep Callís 1982), *El timbaler del Bruc* (Jorge Grau 1981), *La revolta dels ocells* (Lluís Josep Comerón 1982), etc. (vegeu Caparrós 1992, 252).

24 Mentre que la temàtica històrica ha continuat desenvolupant-se al cinema, és sobretot des de la televisió (TV3), especialment en terreny de la ficció, on en els darrers anys s'han invertit més esforços per explotar la memòria històrica catalana. Sèries de producció pròpia com *Les veus del Pamano* (Lluís M. Güell 2009), adaptació televisiva de la novel·la de Jaume Cabrer, *Ermessenda* (Llúis M. Güell 2010), *Barcelona, ciutat neutral* (Sònia Sànchez 2011), *Tornarem* (Felip Soler 2012), etc. palesen aquesta tendència.

de comèdies corals com *L'Orgia* (1978), *Salut i força al canut* (1979), *La quinta del porro* (1980) i *Pa d'àngel* (1983), totes signades per Francesc Bellmunt i estrenades en català amb dobles versions en castellà (vegeu Epps 2013, 55). A la dècada dels anys vuitanta aparegueren moltes altres comèdies en llengua catalana com *El vicari d'Olot* (Ventura Pons 1981), film ambientat a la Catalunya interior que evidenciava les contradiccions de l'Església davant la liberalització dels costums, o *La rossa del bar* (Pons 1986), situada als barris marginals de Barcelona. Gràcies a l'explotació d'un *star system* propi,[25] l'ambientació barcelonina i un cert humor català, aquest gènere aconseguí crear una marca pròpia catalana i es continuà conreant amb èxit durant la dècada dels anys noranta: *Què t'hi jugues, Mari Pili?* (Pons 1991), *Un submarí a les estovalles* (Ignasi P. Ferré 1991), *Aquesta nit o mai* (Pons 1992) o *Parella de tres* (Antoni Verdaguer 1995), entre molts altres títols, en són bona prova.

El renaixement del cinema a Catalunya prengué també com a referència l'adaptació d'obres clàssiques i contemporànies de la literatura catalana: *La Plaça del Diamant* (Mercè Rodoreda), duta al cinema per Francesc Betriu el 1982 i que esdevingué un rotund èxit comercial a l'època, és probablement l'exemple més significatiu. Paga la pena emfasitzar que el llargmetratge de Betriu –una versió reduïda de l'adaptació televisiva de quatre capítols d'una hora de durada cadascun– fou rodat primer en castellà i doblat posteriorment al català (Balló, Espelt i Lorente 1990, 285). Durant la dècada dels anys vuitanta la novel·la negra fou una altra font d'inspiració per a molts cineastes: Carles Benpar, per exemple, adaptà el 1983 una de les obres cabdals del gènere (*De mica en mica s'omple la pica* de Jaume Fuster); sota el títol cinematogràfic *Dinero negro,* el film fou rodat primer en castellà i doblat després al català.

Aprofitant, d'una banda, la moda de les adaptacions cinematogràfiques i acollint-se, de l'altra, al model de les dobles versions fomentades pel Departament de Cultura de la Generalitat (que subvencionava les versions en català de qualsevol pel·lícula de producció catalana rodada en castellà amb la condició que se'n estrenés primer la versió catalana),[26] molts directors es plantejaren la possibilitat de traslladar

25 L'*star system* català d'aquella època el formaven coneguts actors com Rosa Maria Sardà, Joan Monleón, Mary Santpere, Amparo Moreno, Lloll Bertran, Núria Hosta, Mingo Ràfols i un llarg etcètera.

26 Segons la normativa, aquests ajuts estaven destinats als directors que es comprometien a estrenar i comercialitzar la versió catalana un mes abans de la castellana (Mühlbacher 2001, 191). Val a dir, d'altra banda, que la subvenció al doblatge català també s'aplicava a films

textos literaris catalans a la gran pantalla. Així doncs, seguint el model esmentat, molts films (no només les adaptacions cinematogràfiques) de la dècada dels anys vuitanta es rodaven primer en castellà i es doblaven després al català per tal de rebre els ajuts de la Generalitat. En citarem només dos casos a tall d'exemple: 1) el cas de *Laura a la ciutat dels sants*, de Miquel Llor, que fou duta al cinema per Gonzalo Herralde, primer en castellà amb el títol de *Laura* (1987) i un any després doblada al català, i 2) la versió cinematogràfica de *La senyora* (Jordi Cadena 1987), a partir de la novel·la homònima del mallorquí Antoni Mus, també rodada originalment en castellà i doblada més tard al català (vegeu Mühlbacher 2001, 202).

Mentre que la comèdia catalana –amb algunes excepcions (*Excuses!*, *Any de Gràcia*, etc.)– sembla haver-se traslladat en els darrers anys al format televisiu, especialment al gènere de la comèdia de situació,[27] l'adaptació cinematogràfica continua essent una tendència molt present al cinema català contemporani. Al llarg de la dècada dels anys noranta del segle passat i durant el primer decenni del segle XXI han estat moltes les obres de literatura catalana –novel·les, peces teatrals, narrativa curta i contes– traslladades al cinema. Així doncs, sense cap mena de dubtes, es pot afirmar que l'adaptació cinematogràfica, amb els seus inevitables alts i baixos, ha estat molt prolífica al cinema en llengua catalana fins la data d'avui: *La punyalada* (Jordi Grau 1989), basada en el text homònim de Marià Vayreda;[28] *La teranyina* (Antoni Verdaguer 1990), adaptació de la novel·la de Jaume Cabrer i una de les primeres superproduccions del cinema català; *Solitud* (Romà Guardiet 1991), a partir del clàssic de Víctor Català; *Un submarí a les estovalles* (Ignasi P. Ferrer 1991), adaptació de la novel·la breu de Joan Barril; *La febre d'or* (Gonzalo Herraldo 1993),[29] un dels projectes més ambiciosos de la història del cinema català basat en la novel·la de Narcís Oller, pare de la narrativa moderna catalana; *Gràcies per la propina* (Francesc Bellmunt 1997), a partir de l'obra homònima de Ferran Torrent; *El mar* (Agustí Villaronga 2000),

estrangers; alguns dels primers títols doblats al catatalà de pel·lícules d'èxit foren *L'home elefant*, *Excalibur*, *Carros de foc*, *Veredicte final* o *El retorn del Jedi* (vegeu Balló, Espelt i Lorente 1990, 104).

27 Per exemple *Plats bruts* (1999-2002), *Jet lag* (2001-2006), *Psico express* (2002), *L'un per l'altre* (2003-2005), *Dues dones divines* (2011), etc.

28 Després se'n feu una sèrie televisiva de tres capítols (Romaguera i Ramió 2005, 498).

29 El projecte nasqué com a minisèrie televisiva, coproduïda per TVE i TVC. Per al cinema se'n feren dues versions, una llarga i una altra de reduïda (Romaguera i Ramió 2005, 253).

basada en la novel·la de Blai Bonet; *L'illa de l'holandès* (Sigfrid Monleón 2001), adaptació de l'obra homònima de F. Torrent, o *Febrer* (Sílvia Quer 2004), film parlat en català, castellà i francès en forma d'adaptació lliure a partir de la novel·la *Cinc nits de febrer* d'Eduard Márquez, són només una petita mostra d'un llistat molt més extens que per manca d'espai no podem repassar ara de manera exhaustiva. Però encara podrien anomenar-se un parell de casos més recents: d'una banda, *Segon Origen* (actualment en fase de postproducció), adaptació en català que Bigas Luna està fent d'una de les peces cabdals de la literatura catalana contemporània (*Mecanoscrit del Segon Origen* de Manuel de Pedrolo).[30] I, de l'altra, dues pel·lícules catalanes que han estat molt aclamades dins i fora de Catalunya i que han begut també de fonts literàries: *Elisa K* (Judith Colell/Jordi Cadena 2010), a partir de la novel·la curta de Lolita Bosch (*Elisa Kiseljak*), i la ja esmentada *Pa negre* (Agustí Villaronga 2010).[31]

Però no podem parlar d'adaptacions cinematogràfiques sense esmentar el teatre, ja que l'escena catalana ha estat una gran font d'inspiració de pel·lícules recents com ara *Excuses!* (Joel Joan 2003), basada en l'obra teatral de Jordi Sànchez i Joel Joan, o *V.O.S.* (Cesc Gay 2009) –film bilingüe que inclou també alguns breus diàlegs en basc– a partir de la peça homònima de Carol López.[32] En aquest context, paga la pena dir que el mallorquí Rafa Cortés, director de *Yo* (2007), duu anys treballant en una adaptació cinematogràfica de *Dakota*, de Sergi Belbel, projecte que malauradament encara no s'ha pogut materialitzar.[33] Sens dubte, hi hauríem també d'afegir les sis adaptacions que ha fet Ventura Pons a partir d'obres de grans dramaturgs catalans com Josep Maria Benet i Jornet –*Actrius* (1996) i *Amic/Amat* (1998)–, Sergi Belbel –*Carícies* (1997),

30 Molt abans d'aquest projecte, Manuel de Pedrolo pogué veure adaptades dues de les seves novel·les, *M'enterro en els fonaments*, estrenada amb el títol de *La respuesta* (1969) de la mà de Josep Maria Forn, i *Procés de contradicció suficient*, duta a la gran pantalla per Tomàs Muñoz amb el títol *Garum* (1986) (vegeu Balló, Espelt i Lorente 1990, 130).

31 Ambdues cintes reberen guardons al Festival de Cinema de San Sebastià (*Donostia Zinemaldia*).

32 També es podrien esmentar altres adaptacions de textos teatrals catalans traslladats al cinema en llengua castellana com ara *Paraules encadenades* i *El mètode Grönholm*, peces originals de Jordi Galcerán traslladades a la gran pantalla per Laura Mañá (*Palabras encadenadas* 2003) i Marcelo Piñeyro (*El método* 2005) respectivament. O *Kràmpack*, de Jordi Sànchez, duta al cinema en forma d'adaptació lliure per Cesc Gay, en versió original castellana (*Krámpack* 2000).

33 En una comunicació personal per escrit, el mateix Cortés ens ha pogut confirmar que el projecte es troba actualment aturat.

Morir o no (1999) i *Forasters* (2008)–[34] i Maria Lluïsa Cunillé –*Barcelona (un mapa)* (2007).[35] Anton Pujol ha copsat amb encert les característiques comunes d'aquestes peces teatrals que han atret l'atenció de Pons per dur-les a la gran pantalla: "The plays that Pons adapts contain all the above characteristics: a multitude of murky narratives and bizarre situations traversed by many characters who engage in complex, polyphonic dialogues" (Pujol 2010, 175).

Com és sabut, a banda d'autors teatrals catalans de prestigi internacional, Pons ha adaptat altres noms destacats de la narrativa catalana contemporània com Quim Monzó, Jordi Puntí, Ferran Torrent i Lluís-Anton Baulenas. Durant la seva llarga trajectòria professional, que es remunta a l'any 1978, aquest veterà director ha traslladat de la literatura al cinema un total de catorze obres que, amb excepció de *Food of Love* (2001, inspirada en la novel·la de David Leavitt), pertanyen a la literatura catalana contemporània. *Puta misèria* (1989), *El perquè de tot plegat* (1994), *Actrius* (1996), *Carícies* (1997), *Amic/Amat* (1998), *Anita no perd el tren* (2000), *Amor idiota* (2004), *Animals ferits* (2005), *La vida abismal* (2006), *Barcelona (un mapa)* (2007), *Forasters* (2008), *A la deriva* (2009) i *Mil cretins* (2011) conformen el seu llarg llistat d'adaptacions cinematogràfiques.[36] Bona part d'aquests títols són versions originals catalanes, però cal destacar que en alguns casos es tracta de projectes bilingües (*Anita no perd el tren*, *Amor idiota* i *Barcelona, un mapa*) o fins i tot multilingües com *Animals ferits*, definida pel mateix director com "una tragicomèdia (multilingüística) sobre la soledat i les ferides de l'amor" (citat a Comas 2010, 306). La filmografia de Pons –sovint erròniament criticada per la seva literalitat en termes d'adaptació– s'inscriu, com afirma Pujol, en un doble marc minoritari, no només vers Espanya,

34 Una interessant i detallada anàlisi sobre les adaptacions de Pons a partir de les peces de Belbel pot llegir-se a George 2010, 93-118.

35 Phyllis Zatlin (2007) ha analitzat quatre de les adaptacions teatrals de Pons –*Actrius*, *Carícies*, *Amic/Amat* i *Morir (o no)*–, mentre que Anton Pujol (2009) i Josep-Anton Fernàndez (2012) han estudiant a fons *Barcelona (un mapa)* i Sosa-Velasco (2009), *Carícies*. En un article més general, Pujol (2010) ha abordat la teatralitat en tres de les pel·lícules de Pons: *Carícies*, *Morir (o no)* i *Barcelona (un mapa)*.

36 Basades respectivament en *Puta misèria* de Rafael Arnal i Trinitat Satorre; *El perquè de tot plegat* de Quim Monzó; *E.R.* de Josep Maria Benet i Jornet; *Carícies* de Sergi Belbel; *Testament* de Josep Maria Benet i Jornet; *Bones Obres* de Lluís-Anton Baulenas; *Amor d'idiota* de Lluís-Anton Baulenas; *Animals tristos* de Jordi Puntí; *La vida en l'abisme* de Ferran Torrent; *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé; *Forasters* de Sergi Belbel; *Àrea de servei* de Lluís-Anton Baulenas; i *Mil cretins* de Quim Monzó.

com a "llengua/cultura major" (*major language/culture*) sinó també vers unes estructures burocràtiques poc cooperatives que durant anys han limitat seriosament el cinema català (Pujol 2010, 175). En aquest context, s'ha d'emfasitzar que el compromís de Ventura Pons amb la cultura catalana és també doble: d'una banda, per la seva passió per dur obres literàries catalanes a la gran pantalla i, de l'altra, per ser un dels directors en llengua catalana amb una trajectòria més sòlida i continuada. Com pocs altres cineastes catalans, Pons ha sabut mantenir-se fidel a la seva manera de fer cinema, i s'ha convertit alhora en una peça clau de la història del cinema en català. Ell mateix ha explicat el seu èxit en aquests termes: "La clau del meu èxit és que m'he cregut la meva cultura, el meu país i la meva llengua" (Petrus 2011, 13). No és, per tant, casual que Ventura Pons hagi estat un dels pocs directors que ha aconseguit estrenar les seves pel·lícules en versió original catalana a Madrid. Malgrat els impediments inicials i amb un retard de dos mesos, el 1995 s'estrenà a la capital espanyola *El perquè de tot plegat* en versió original,[37] així s'obria el camí a l'estrena en català de les seves següents pel·lícules.

Un capítol a banda seria el de les adaptacions d'obres literàries en castellà d'autors catalans com Marsé, Mendoza o Montalbán, les novel·les dels quals han estat font d'inspiració freqüent per al cinema produït dins i fora de Catalunya.[38] A tall d'exemple es poden anomenar les adaptacions de Juan Marsé realitzades en la majoria de casos per Vicente Aranda: *La muchacha de las bragas de oro* (1979), *Si te dicen que caí* (1989), *El amante bilingüe* (1992) i *Canciones de amor en el Lolita's club* (2007). A més d'Aranda, també altres directors han provat sort amb la narrativa de Marsé. Molt abans que Fernando Trueba dugués al cinema *El embrujo de Shangai* (2001), Jordi Cadena i Gonzalo Herralde s'encarregaren respectivament de les adaptacions de *La oscura historia de la prima Montse* (1977) i *Últimas tardes con Teresa* (1984).

Per la seva banda, Eduardo Mendoza ha pogut veure al cinema part de la seva obra: Antonio Drove estrenà *La verdad sobre el caso Savolta*, el 1980, i l'any següent *La cripta embrujada* s'adaptà al cinema de la mà de

37 *El perquè de tot plegat* (1994) s'estrenà a Madrid en versió doble: en castellà i en català amb subtítols castellans. Segons Pons (en una comunicació per escrit), l'estrena en VO s'aconseguir dur a terme perquè ell mateix havia inclòs aquest punt en el contracte signat amb el distribuïdor i invocà el contracte en el moment d'estrenar-la a Madrid.

38 Aquest fenomen, però, no és nou; de fet, quan la producció catalana ja començà a nodrir-se d'obres literàries, els directors alternaven l'adaptació d'obres catalanes amb obres escrites en castellà, tant d'autors catalans com no catalans.

Cayetano del Real sota l'abreujat títol de *La cripta*. El 1983 José Sacristán dirigí *Soldados de plomo*, pel·lícula basada en un relat homònim de l'escriptor barceloní, i al tombant de segle Mario Camus dugué a la pantalla un dels títols més emblemàtics de l'autor, *La ciudad de los prodigios* (1999). El recorregut de l'obra de Mendoza pel cinema s'acaba, però, amb l'adaptació de *El año del diluvio* (2004) de Jaime Chávarri.

La literatura de Vázquez Montalbán també ha estat portada al cinema en diferents ocasions: el 1976, Bigas Luna realitzà una adaptació de *Tatuaje*, segona novel·la que donava vida a l'emblemàtic detectiu Pepe Carvalho. Més tard, el 1981, Vicente Aranda adaptà *Asesinato en el Comité Central* i, dos anys després, Manuel Esteban traslladà a la gran pantalla *Los mares del sur*, segurament un dels títols més destacats de l'autor. Però en el cas de Vázquez Montalbán, el binomi literatura-cinema no s'atura pas aquí. El 1993 s'adaptà *El laberinto griego* (1993), dirigida per Rafael Alcázar, i el 1997, en versió original bilingüe (castellà/català), Mario Gas adaptà la novel·la *El pianista*. I el mateix any que morí Montalbán aparegué l'última adaptació que s'ha fet fins ara: *El misterio Galíndez* (2003), dirigida per Gerardo Herrero.[39]

Les relacions cinema i literatura no s'aturen aquí. Per bé que en general és la literatura la que serveix d'inspiració al cinema, s'han fet també recorreguts inversos. En l'àmbit català, paga la pena recordar el cas de *El complot dels anells*. Amb guió de Ferran Torrent i Francesc Bellmunt, *El complot dels anells* (Bellmunt 1988) fou la pel·lícula que inspirà Assumpció Maresma per escriure'n la novel·la homònima (1989). Situades en una Barcelona que vivia de ple els preparatius dels Jocs Olímpics del 1992, pel·lícula i novel·la eren una aproximació fictícia al fenomen de la lluita armada i l'independentisme als Països Catalans.

Aquest ampli ventall d'autors, gèneres, èpoques, corrents i estils literaris donen compte de la vitalitat de l'adaptació cinematogràfica en llengua catalana i alhora són indiscutible reclam per a l'afirmació vital de la cultura catalana (Pérez 2002, 55). Sembla, doncs, que el cinema català –i més concretament el cinema en llengua catalana– ha lluitat en les darreres dècades per recuperar el buit cultural creat pels quaranta anys de repressió franquista.

39 Altres autors catalans més novells que, com Marsé, Montalbán o Mendoza, també escriuen en castellà han vist la seva obra al cinema. Un exemple seria el cas de *El juego del ahorcado*, la novel·la d'Imma Turbau que Manuel Gómez Pereira (2008) traslladà al cinema ja fa cinc anys.

3.4. Exploració de nous universos i gèneres cinematogràfics: des de la ciència-ficció fins al porno en català

Per bé que la literatura catalana –entesa aquí com la literatura escrita en llengua catalana– ha estat una font d'inspiració inesgotable per al cinema català i en català, el cinema que es produeix a Catalunya ha anat molt més enllà de l'explotació del terreny *intermedial*.[40] A banda de l'adaptació cinematogràfica i del cinema històric, s'hi ha cultivat tot tipus de gènere: des del drama fins a la comèdia, passant pel cinema de terror i fantàstic, el cinema d'animació o l'experimental, sense oblidar el documental, que actualment viu a Barcelona un dels moments històrics més transcendents.[41]

Malgrat que en grau i intensitat molt divergents, la llengua catalana està representada en gairebé tots els gèneres i tendències del cinema català d'avui. Però no es pot negar pas que per motius comercials el cinema de terror i el fantàstic –gèneres, d'altra banda, molt arrelats a Catalunya– han acostumat a privilegiar el castellà i l'anglès, llengües de més pes en termes demogràfics, però també polítics. Aquest fet no només afecta la producció sinó també l'exhibició i consum cinematogràfics, com les xifres ho demostren. Així doncs, no sobtarà si diem que els films catalans que l'any 2007 registraren un major nombre d'espectadors i de recaptació de taquilla foren justament dues produccions catalanes parlades en castellà: *El orfanato* (Antonio Bayona) i *REC* (Jaume Balagueró) (vegeu Riambau 2009, 119).

En la línia del cinema fantàstic i del *thriller* han destacat en els darrers anys altres produccions catalanes com *Los ojos de Julia* (Guillem Morales 2010), pel·lícula parlada en castellà, o *Buried* (Rodrigo Cortés 2010), *thriller* de vocació clarament internacional rodat en anglès i amb un protagonista nord-americà (Ryan Reynolds). Com en el cas d'*El orfanato*, *Los ojos de Julia* "no reivindica cap signe de catalanitat més enllà de la procedència dels responsables de la seva producció. Al contrari, aspira a un efecte universal, a una connexió immediata amb les coordenades imaginàries de qualsevol espectador, independentment de la seva procedència" (Benavente i Salvadó 2011, [s.p.]). Però tot sigui dit: que

40 Hem vist també com en les darreres dècades els anomenats autors catalans d'expressió castellana han inspirat un bon nombre de directors (catalans i no catalans) que han dut a la gran pantalla coneguts títols de la literatura espanyola.

41 Cineastes com Joaquim Jordà (1935-2006), José Luis Guerín, Mercedes Álvarez, Isaac Lacuesta, Carla Subirana, etc., són alguns dels noms més destacats. Vegeu, també, Petrus 2012.

aquesta pretesa universalitat es vehiculi preferentment en castellà (o en anglès), és un fet que parla per si mateix.[42]

Encara que sigui de manera més tímida o, fins i tot, només esporàdica, el català també és present al cinema més comercial o experimental. S'han fet, per exemple, incursions a la ciència-ficció en català com *Eva* (Kike Maíllo 2011), llargmetratge bilingüe (català-castellà) protagonitzat per Daniel Brühl i Marta Etura. L'*opera prima* de Maíllo ens condueix pel fascinant territori de la robòtica, tot optant per una estètica *retro* molt a l'estil dels anys setanta. Aquest director novell comptà amb la col·laboració de Sergi Belbel per l'escriptura del guio, a banda de la participació de Brühl, actor germanocatalà conegut a la Península per la seva memorable interpretació a *Salvador* (Manuel Huerga 2006). Val a dir, però, que quant a la llengua, el cas d'Eva és força peculiar. Per tal de rebre les subvencions de la Generalitat el director decidí rodar una versió original catalana, sense alhora haver de renunciar a la versió castellana. Així doncs, moltes escenes de la pel·lícula es rodaren dues vegades, aprofitant que la majoria d'actors eren bilingües. Existeix, d'una banda, una versió castellana (parlada només en castellà) i, de l'altra, una versió catalana que de fet és bilingüe, ja que els personatges parlen majoritàriament català amb algunes parts en castellà. En una entrevista a *La Vanguardia*, Maíllo ho explicava així:

> Conseguimos una subvención importante por rodar en catalán, pero por otra parte no queríamos limitar la película, así que la hicimos en ambas lenguas. [...] [T]eníamos la suerte de contar con actores que eran bilingües y procurábamos irnos con dos tomas de cada cosa. Así tenemos una versión castellana impoluta y una versión catalana impoluta. Seguramente la versión en castellano es un pelo más naturalista e interpretativamente más elevada, porque Daniel Brühl se defiende mucho major en castellano que en catalán.[43]

42 Com exposen Benavente i Salvador (2011), el cinema de gènere amb vocació comercial i referents americans troba el seu principal exponent català en Jaume Balagueró. Aquest cineasta lleidatà irrompé en el món del llargmetratge amb *Los sin nombre* (1999), pel·lícula parlada en castellà, que obtingué diferents premis en els festivals internacionals especialitzats en cinema de gènere i esdevingué, a més, un gran èxit comercial. Més endavant, Balagueró ha continuat explorant el mateix corrent amb *Darkness* (2002), el seu primer projecte en anglès, al qual seguirien *Frágiles* (2005) i la saga *REC –REC* (2007), *REC2* (2009)– codirigida amb Paco Plaza, totes en castellà.

43 Entrevista a Kike Maíllo, per Pedro Vallín: "Mi protagonista es Frankenstein, pero también un Ulises que llega tarde" (*La Vanguardia* 30.10.11).

Com ja s'ha avançat abans, la propera fita de la ciència-ficció al cinema en català serà *Segon Origen* (Bigas Luna 2013), adaptació en 3D del clàssic de Manuel de Pedrolo (*Mecanoscrit del segon origen*). Malgrat ser encara avui un gènere poc conreat en llengua catalana, ja a la darreria dels anys vuitanta comptem amb un precedent cinematogràfic indiscutible: *El complot dels anells* (Francesc Bellmunt 1988), film que explorava la temàtica independentista amb el rerefons dels Jocs Olímpics de Barcelona i que probablement es pot considerar el primer llargmetratge de ciència-ficció en català.

A l'entrada del nou mil·lenni el cinema d'autor més experimental ha trobat a Barcelona una nòmina important de joves exponents com Marc Recha, Jaime Rosales, Isaac Lacuesta o Albert Serra –directors que en bona mesura segueixen les passes de José Luis Guerín i del veterà Pere Portabella–, les obres dels quals són cada vegada més presents en festivals de prestigi internacional. Un tret comú en tots ells és precisament el trencament de fronteres i la predilecció per explotar la porosa línia que separa la ficció del gènere documental. Tot i que la qüestió lingüística no és pas prioritària en cap d'aquests directors, alguns d'ells, com Marc Recha o Albert Serra, fan parlar català amb tota naturalitat als seus personatges.[44] Així doncs, aquest cinema d'autor més experimental, sovint situat en paratges més rurals o perifèrics, troba també exponents en llengua catalana. En són prova *L'arbre de les cireres* (1998), *Dies d'agost* (2006) i *Petit indi* (2008), totes tres versions originals catalanes realitzades per Recha, i també *Honor de cavalleria* (2006) i *El cant dels ocells* (2008), filmades per Serra en versió catalana.[45]

De tendència i to molt diferents, però també com a bon exemple de proposta arriscada i de difícil classificació genèrica, es podria esmentar el cas d'*Ingrid* (Eduard Cortés 2009), una pel·lícula que narra la història d'una jove artista que amaga un costat autodestructiu darrere d'un posat bohemi i enigmàtic. Basant-se lleugerament en uns fets que el mateix director visqué, Cortés explora els efectes de les xarxes socials i Internet

44 Altres, com Guerín o Rosales, s'inclinen més pel castellà (també la seva llengua materna), fet que no vol dir que no hagin rodat en altres llengües. Recordem, per exemple, *En la ciudad de Sylvia* (Guerín 2007), parlada en francès, o el nou llargmetratge de Rosales, *Sueño, silencio* (2012), una pel·lícula ambientada en el Delta de l'Ebre i que està parlada en anglès, català, castella i francès.

45 *Pau i el seu germà* (2001) i *Les mans buides* (2003), de Pau Recha, combinen diàlegs en català i francès, mentre que *El cant dels ocells*, d'Albert Serra, una mena de *road movie* a peu que fan els Tres Reis d'Orient, té diàlegs en català i hebreu.

en la vida dels seus personatges, fent transitar pel film blocaires i artistes reals que s'interpreten a ells mateixos.[46] Juntament amb la seva estètica, la banda sonora –signada per grups de referència en l'escena musical alternativa (*Micka Luna*, *Kracovia*, *Manos de Topo*, *Russian Red* i *Love of Lesbian*)– és un dels grans encerts d'aquesta arriscada pel·lícula, parlada en català i castellà a parts iguals.

Recuperant la comèdia, un dels gèneres més oblidats al cinema català del nou mil·lenni, *Passi el que passi* (2011) té el mèrit inqüestionable d'ésser la primera pel·lícula *indie* rodada en català. Escrita, dirigida i muntada per Robert Bellsolà i sense comptar amb cap mena de subvenció ni empresa distribuïdora al darrere, *Passi el que passi* és una comèdia situada a paratges gironins que fins i tot aconseguí presentar-se a Canes. Des del punt de narratiu, un dels aspectes més peculiars d'aquest film és el seu caràcter metaficcional, centrat precisament en un guionista, anomenat Àlex, que està escrivint un guió sobre un cap de setmana en què es proposa fer l'amor amb la seva dona quatre vegades. A desgrat del protagonista, el seu propòsit es veurà dificultat per la convivència amb la filla del matrimoni i tot un seguit de personatges que desfilen per la casa familiar. Però l'Àlex –que paròdicament reflexiona al llarg del llargmetratge sobre el procés creatiu de l'escriptura– s'ha autoimposat no reescriure cap línia. Tot i tractar-se d'una versió original catalana, s'hi combinen petits diàlegs en castellà, italià, alemany i txec.

Hi ha un darrer exemple que potser il·lustrarà millor que cap altre la diversitat de gèneres pels quals ha transitat aquests darrers anys la producció cinematogràfica en llengua catalana. Ens referim aquí a *Les exxcursionistes calentes* (1999), la primera pel·lícula pornogràfica en català dirigida per Conrad Son, prolífic director, productor i actor del gènere pornogràfic i alhora personatge públic compromès per la recuperació del patrimoni lingüístic sexual del català (vegeu Fernàndez 2009, 65). Aquest film en vídeo, que tant pel seu títol com per la seva ambientació als Pirineus ressona amb la vella tradició de l'excursionisme català, és senyal indiscutible dels esforços que s'han dut a terme per normalitzar la llengua catalana en diferents àmbits de la cultura (en aquest cas, la cultura de massa).[47] Tanmateix, com ens ha explicat el mateix director en

46 El repartiment només inclou alguns actors professionals com Eduard Farelo.

47 En un capítol que tracta de la disciplina dels Estudis Culturals Catalans, d'una manera tan provocadora com alhora convincent, Fernàndez (2009) inicia el seu text contraposant l'exemple de *Les exxcursionistes calentes* amb el d'*Elegies de Bierville*. Aquests dos exemples tan contraposats serveixen de pretext a l'autor per fer-nos reflexionar sobre el concepte

una comunicació personal escrita, la pel·lícula no es rodà íntegrament en català, fet que, per altra banda, evidencia les dificultats d'aquesta llengua en alguns sectors: "Els artistes no eren tots catalans, per tant es va rodar amb el so original amb diferents idiomes i després es va doblar. Cal tenir en compte que abans, al 1999, l'*star system* català no existia i moltes actrius eren de l'est d'Europa".

3.5. El cinema en català: ¿un cinema bilingüe, multilingüe o babèlic?

Una tendència remarcable que de manera indirecta s'ha anat esmentant repetidament al llarg d'aquest assaig és el gran nombre de pel·lícules bilingües (i multilingües) que intenten recrear la diversitat lingüística que caracteritza la societat catalana d'avui. Pel·lícules com *Joves* (Carles Torras i Ramon Térmens 2003), *Sévigné* (Marta Balletbó-Coll 2004), *Amor idiota* (Ventura Pons 2005), *Ficción* (Cesc Gay 2007), *Barcelona (un mapa)* (Ventura Pons 2007), *Trash* (Carles Torras 2008), *Les dues vides d'Andrés Rabadán* (Ventura Durall 2008), *V.O.S.* (Cesc Gay 2009), *Ingrid* (Eduard Cortés 2009), *Negro Buenos Aires* (Ramon Térmens 2009), *La mosquitera* (Agustí Vila 2010), *El sexo de los ángeles* (Xavier Villaverde 2011), *Els nens salvatges* (Patricia Ferreira 2012), etc., són exemples recents d'un cinema amb voluntat realista que aposta per reproduir el contacte de llengües a la gran pantalla i que en un altre lloc hem anomenat "nou cinema bilingüe" (Gimeno Ugalde, en premsa). Tot i tractar-se d'una característica creixent, sobretot a partir del tombant de segle, ni el bilingüisme ni el multilingüisme del cinema català poden considerar-se fenòmens recents. De fet, algunes pel·lícules de finals dels anys seixanta –pensem, per exemple, en *La piel quemada* (Josep M. Forn 1967) o *El Baldiri de la costa* (Josep M. Font i Espina 1968)– demostren que l'escenificació del contacte lingüístic, malgrat en aquella època necessàriament encara d'una manera molt tímida, no és un tret nou del cinema fet a Catalunya. Altres títols posteriors també ho palesen: *Un cos al bosc* (Joaquim Jordà 1996), per exemple, és un insòlit *thriller* protagonitzat per Rossy de Palma qui, interpretant el paper d'una guàrdia civil destinada a la Catalunya interior, alterna en els seus diàlegs l'ús del castellà i del català. Al seu torn, les comèdies *Què t'hi jugues, Mari Pili?* (Pons 1991) o *Aquesta nit o mai* (Pons 1992) juguen hàbilment

de cultura i la necessitat d'establir, dins l'ambit català, uns estudis culturals que incloguin pràctiques i productes culturals tan heterogenis com els esmentats.

amb l'alternança de codis per crear situacions i personatges còmics molt a l'estil de la comèdia catalana dels anys noranta.

Perseguint els mateixos efectes de versemblança que moltes de les pel·lícules esmentades amunt, ja a mitjan anys noranta altres directors catalans apostaren per un cinema decididament poliglota. Per exemple, Llorenç Soler sorprengué el 1998 amb *Saïd*, adaptació cinematogràfica de la novel·la de Josep Lorman, escrita originalment en castellà. La pel·lícula de Soler recreava un ambient d'immigració en la Barcelona postolímpica en què interaccionaven tres llengües: àrab, castellà i català, amb un clar predomini de la primera. Com descriu Martínez-Carazo:

> In *Saïd*, linguistic plurality is portrayed as a marked monopoly of Arabic in opposition to Spanish, since the foreign language dominates the soundtrack as much at the level of spoken communication as a musical track. Additionally, Catalan also alternates with Spanish. The documentary style of the film and the sense of veracity that it transmits are joined by the omnipresence of Arabic as a vehicle of communication, always subtitled. El Raval, a neighbourhood emblematic of the impact of immigration on Barcelona, becomes the scene of antiethical attitudes, racism and harmony, molded, respectively, in the attacks by group of *skinheads* and in the performance of the Arab band in which Saïd plays. (Martínez-Carazo 2011, 164)

El barri del Raval serví igualment d'escenari a Antonio Chavarrías per crear *Susanna* (1996), un *thriller* trilingüe –català, castellà i àrab– que també tenia com a rerefons el context immigratori. Les relacions interculturals, però en aquest cas sense implicacions xenòfobes, s'exploten en un altre llargmetratge ambientat a la ciutat de Barcelona que narra la història d'amor entre Gabi, una escriptora catalana (Núria Prims), i Jalil (Zack Qureshi), un immigrant indi-musulmà. En clau de comèdia, l'*opera prima* d'Isabel Gardela, *Tomándote/Prenent-te* (2000), estava parlada en català i castellà, fet que la directora argumentava adduint raons de versemblança: "[L]o natural en una historia que transcurre en Barcelona es el bilingüismo. Resulta falso pretender que un emigrante hable un buen catalán".[48]

En un to molt més dramàtic que l'anterior, Ramon Térmens ha explotat recentment el tema de la immigració en una pel·lícula de tres

48 Entrevista a Isabel Gardela, per Maricel Chavarría: "Barcelona es un escenario para el cine muy poco explotado" (*La Vanguardia/Cultura* 23.08.2010).

històries entrecreuades que ens trasllada cap a la Catalunya interior. *Catalunya über alles* (2011), parlada en català i mandinga (i amb alguns breus diàlegs en castellà), aborda la immigració i el racisme situant la trama en una petita població del nord-oest de Catalunya.

Altres exemples d'un cinema català multilingüe són *Boom boom* (Rosa Vergés 1990), divertida comèdia rodada en català, castellà i francès en forma de coproducció europea, i *Souvenir* (Vergés 1995), una comèdia transnacional parlada en japonès, castellà i català en què "Barcelona ceases to be a profitable trade centre in order to become almost an anonymous urban maze where a Japanese acts out his own game of cultural amnesia" (Martí-Olivella 2011, 190). En aquest context plurilingüe, caldria esmentar també la tragicomèdia *Animals ferits* (Ventura Pons 2005), film parlat en català (incloses diferents varietats dialectals), castellà (incloses també la varietat argentina i mexicana), anglès i quítxua, i que el director de la qual definia com un "puzle multilingüístic". Pons explicava la seva intenció amb aquestes paraules: "M'agradaria que l'espectador gaudís, com jo, del reflex de la nostra quotidianitat lingüística, la constatació de la coexistència, gens traumàtica, de quatre idiomes: el català, el castellà, l'anglès i el quítxua" (Pons 2004).[49]

A banda del "nou cinema bilingüe" i del cinema bi/multilingüe de temàtica immigratòria o relacions interculturals, al cinema català contemporani existeix una tercera categoria de pel·lícules que també fa servir el contacte de llengües amb propòsits realistes però que ho fa adoptant una perspectiva històrica. En aquest grup s'hi encabirien produccions com *El Coronel Macià* (Forn 2006) i *Salvador* (Huerga 2006), dues pel·lícules que posen en escena diferents períodes de repressió política, cultural i lingüística viscuts a Catalunya i que, per tant, són reflex de la diglòssia que ha caracteritzat certs moments de la història catalana (vegeu Gimeno Ugalde, en premsa). Malgrat la versemblança lingüística que persegueixen aquests dos films, en el darrer cas no es pot oblidar que el bilingüisme respon també a una estratègia transnacional:

> This bilingualism also responds to the film's transnational character. In this respect, the casting of Daniel Brühl, *Good Bye, Lenin* (Becker, 2003), was an obvious glocal ploy to attract an international audience while exploiting

49 Notes extretes de l'apèndix de *La mirada libre* (Campo Vidal 2004). Vegeu: http://www.venturapons.com/catala.html.

internally the actor's linguistic ability since his mother is from Catalonia. (Martí-Olivella 2011, 198)

No hi ha dubte que els universos diegètics del cinema català d'avui són més propers que mai a la realitat de què parteixen. Així doncs, les anomenades versions originals catalanes –freqüentment subvencionades per la Generalitat– són sovint una mena de rèplica del que sentim al carrer: catalanoparlants que s'expressen en català però que ho fan igualment en castellà, castellanoparlants que se senten més còmodes parlant la seva llengua (i que, en alguns casos, també poden mostrar un bon domini del català), nouvinguts que parlen llengües que ens sonen llunyanes (i, per tant, ressonen encara estranyes) i que conviuen amb la realitat bilingüe que els envolta. I, enmig d'aquest complex entramat polifònic, tot un seguit de personatges que, com en la vida real, transiten per diferents llengües i canvien de codi segons els seus interlocutors, els contextos en què es mouen, etc. Òbviament això no vol dir pas que no sigui possible fer pel·lícules parlades únicament en català o que no siguin versemblants. Ans al contrari... i de bons exemples en tenim molts. A tall d'exemple, però, només en citarem alguns de recents: *Excuses!* (Joan 2003); *Petit indi* (Recha 2008); *A la deriva* (Pons 2009); *Elisa K* (Cadena/Colell 2010); *Any de Gràcia* (Pons 2011), etc. Aquests i molts altres títols confirmen que pot fer-se cinema parlat només en català, però demostren també que, en qualsevol context de producció bilingüe, la tria de llengua al cinema ha de ser sempre tenint en compte els personatges i la història. Encara que pugui sonar a tòpic, ¿quin sentit tindria en termes de versemblança fer parlar un català impecable (o simplement català) a un guàrdia civil, a una àvia marroquina que viu al Raval o, per posar també un exemple de cinema històric, als mateixos representants del govern franquista? Ras i curt, a la ficció han de manar sempre els personatges.

Si el contacte de llengües a la gran pantalla es considera avui un aspecte normal i quotidià, no pot dir-se que això sempre hagi estat així. Com ja s'ha exposat abans, durant el franquisme només alguns directors catalans pogueren presentar (sempre amb vicissituds) pel·lícules parlades parcialment en català. Això no obstant, resulta ben curiós que alguns dels episodis més estrambòtics pel que fa a la qüestió lingüística s'hagin presenciat en l'etapa democràtica. En aquest context, probablement un dels exemples més sonats fou el de *¿Culpable de qué?* (1994),

un *thriller* amb tocs de comèdia dirigit per Albert Saguer.[50] Recordem que aleshores ja s'havien eliminat les dobles versions i s'havia obert una nova línia de subvencions a bestreta pels directors que es comprometien a estrenar les seves pel·lícules exclusivament en català durant el primer any d'exhibició i, en cas que s'assistís a festivals, a presentar-ne la versió catalana.

Acollint-se a la normativa d'estrenar en català i seguint alguns precedents força immediats de pel·lícules en català que, en funció dels personatges, incloïen també diàlegs en castellà que els acostaven més a la realitat,[51] per a la estrena a Barcelona de *¿Culpable de qué?*, Saguer decidí presentar una còpia de la versió catalana del film en la qual el 80 % del llargmetratge era parlat en català i el 20 % restant en castellà. Segons ha explicat el mateix director, la seva decisió responia a criteris narratius perquè li semblava estrany que a la ficció un inspector de policia i un personatge àrab –aquest darrer interpretat per Albert Vidal– parlessin català quan, de fet, això no passaria mai a la realitat. Poc abans de la data prevista d'estrena, la Generalitat l'instà a tornar a presentar el film doblat 100 % al català, però Saguer respongué exposant el seu raonament i demanant per escrit que es respectés el seu criteri. Malauradament, no es pogué arribar a cap acord i el resultat final fou que el director, qui davant l'actitud de les institucions catalanes rebé el suport de molts companys de la professió, decidí estrenar a Catalunya en castellà, amb una única còpia al català (en la versió que ell mateix havia estipulat al principi). No cal dir que Saguer hagué de retornar la subvenció rebuda.[52] El rebombori que originà aquest incident serví per posar en evidència una política audiovisual que, tot i les bones intencions, sovint ha privilegiat, per sobre de la lògica i d'altres criteris cinematogràfics, la qüestió lingüística.[53]

Un segon exemple, també de la dècada dels anys, ens servirà per il·lustrar la constant tensió que marca les relacions entre cinema i llengua a Catalunya. En aquest cas, Dolors Payàs –cineasta catalana formada a Mèxic– es mostrà força molesta per la normativa que concedia subvencions als directors que es comprometien a estrenar la versió

50 Vegeu: Casimiro Torreiro. 1994. La Generalitat retira parte de la ayuda a un filme en castellano. *El País*, 1 juliol, http://elpais.com/diario/1994/07/01/cultura/773013609_850215.html.

51 Per exemple : *Què t'hi jugues, Mari Pili?* (Pons 1991), *El amante bilingüe* (Aranda 1992), etc.

52 Una subvenció anticipada per l'import de 15 milions de pessetes.

53 La continuació d'aquesta polèmica i les crítiques suscitades, a les quals no podem fer referència aquí, han estat detallades per Mühlbacher a la seva tesi doctoral (Mühlbacher 2001, 243-246).

doblada dels seus films. Rodada originalment en castellà amb un càsting hispanofrancès encapçalat per Elvira Mínguez, *Me llamo Sara* (1999) s'hagué d'exhibir al festival de Sitges en català (en versió doblada), fet que provocà l'enuig de Payàs. En unes polèmiques declaracions a *La Vanguardia*, la directora expressava el seu implacable rebuig cap a unes mesures encara vigents:

> [E]scribí y rodé la película en castellano. No me importa que se pueda exhibir en ambas versiones, pero lo que critico de la Generalitat es que me haya obligado a exhibirla tanto en festivales fuera de España como ahora en su estreno en Cataluña solo en la versión doblada [...]. Curiosamente, ésta ha sido una de las últimas películas víctimas de esa legislación porque, recientemente, la Generalitat la ha cambiado y los nuevos filmes podrán exhibirse en territorio catalán en ambas versiones.[54]

Com avança la crítica de Payàs, a començaments de l'any 1999 el Departament de Cultura decidí eliminar l'obligació que tenien les produccions catalanes d'estrenar exclusivament en català si volien accedir a les subvencions de la Generalitat, fent possible a partir de llavors l'estrena simultània en les dues llengües. Aquest canvi de rumb significà que les subvencions anticipades als nous realitzadors es lliurarien inclús si l'estrena de les seves *operes primes* es feia simultàniament en català i en castellà. O dit altrament: per rebre aquesta subvenció, s'obligava igualment a estrenar les pel·lícules en català, però desapareixia el greuge comparatiu que patien els projectes que, per raons comercials, s'estrenaven a Catalunya en ambdues llengües. En qualsevol cas, seguia considerant-se que la versió original era la catalana i aquesta era la que s'havia de presentar als festivals.

No cal dir que el doblatge al català d'actors castellanoparlants ha estat motiu de controvèrsia en moltes altres ocasions, però n'hi haurà prou amb comentar l'exemple de *Parella de tres* (Antoni Verdaguer 1995), una comèdia femenina protagonitzada a duo per Rosa Maria Sardà i Carmen Maura. El fet que la popular actriu madrilenya fos doblada per Vicky Peña en la versió catalana estrenada a Barcelona esdevingué una nova font de polèmica que tornava a posar al blanc de les crítiques les mesures lingüístiques del govern català (Comas 2010, 47).

54 Entrevista a Dolors Payàs, per Diego Muñoz: "El doblaje es un insulto tanto para los actores como para el guión" (*La Vanguardia/Espectáculos* 23.05.1999).

4. EL SOMNI DE LA NORMALITZACIÓ: ELS REPTES DEL CATALÀ AL CINEMA

Fent un balanç d'aquestes últimes dècades, Brad Epps resumeix molt sintèticament les mesures d'intervenció al panorama cinematogràfic català:

> From the reinvigoration of the Generalitat de Catalunya and the creation of the Servei de Cinematografia in 1981 and, more broadly, the reforms instituted by the Directora General de Cinematografía (Director General of Film), Pilar Miró, in 1983 and others afterwards to the present, cinema in Catalonia as in Spain as a whole has been subject to a vertiginous series of politically and ideologically motivated interventions, protections, stimuli, cuts, quotas, norms, and normalizing, normativizing projects. (Epps 2013, 74)

Durant el període democràtic el cinema en llengua catalana ha viscut moments àlgids, combinats amb algunes crisis que han fet trontollar la mateixa estructura d'una branca cultural que encara és feble. Les relacions entre el cinema i la llengua han estat sovint una font constant de tensions que en els pitjors casos han derivat en situacions que, si es miren amb certa distància i ulls crítics, no deixen de resultar absurdes. Per bé que les mesures de la Generalitat per fomentar l'ús del català al cinema no han estat sempre encertades, també ho és que voler aplicar la lògica i la retòrica del mercat a un sector –almenys a Europa– gairebé sempre subvencionat com és el cinematogràfic, no acaba de fer el pes. La pretesa internacionalització que persegueixen alguns productors i directors i l'entestament per rodar pel·lícules catalanes (sovint d'ambientació catalana i fins i tot amb actors catalanoparlants) en llengua castellana simplement per por al fracàs comercial d'una hipotètica versió original catalana són, d'una banda, simptomàtics d'un cert prejudici lingüístic encara vigent contra les llengües minoritzades i, de l'altra, una clara mostra de les contradiccions que pateix una cultura i una llengua que viuen en tensió permanent.

Sense cap mena de voluntat alarmista i menys encara de menystenir el cinema en llengua pròpia que en termes qualitatius compta amb un bon grapat de treballs més que lloables, es pot ben dir que avui el català encara no ha aconseguit consolidar-se en l'àmbit cinematogràfic com a llengua d'ús habitual. Ans el contrari: segueix sent una llengua

minoritària al cinema pel que fa a la producció (però també al doblatge i a la subtitulació). Aquesta situació anòmala ha provocat reaccions dels propis espectadors i, fins i tot, ha fet que algunes agrupacions, com ara la Plataforma per la Llengua, hagin denunciat en repetides ocasions la desigualtat lingüística que afecta el cinema.[55]

Les dades del cinema produït en VO catalana segueixen sent minses, fet que posa en evidència (sense negar pas les bones intencions) l'eficàcia de certes mesures. A tall d'exemple només cal observar que entre el març de 1989 i el març del 2011, és a dir, en dues dècades i escaig, la Secretaria de Política Lingüística ha fet recompte de 157 pel·lícules en versió original catalana per al públic adult.[56] Si ens aturem a pensar que Barcelona és un dels principals focus de producció cinematogràfica del territori espanyol,[57] aquestes xifres poden considerar-se simptomàtiques de la manca de posicionament del català dins el sector cinematogràfic. I si, a més, tinguéssim en compte que aquest llistat inclou un gran nombre de llargmetratges bilingües i multilingües, és a dir, que no només s'han comptabilitzat els projectes parlats únicament en català, aquestes dades es reduirien encara més. Si bé sembla lògic que al document esmentat hi figurin pel·lícules en versions originals catalanes bilingües i multilingües, no ho sembla tant que hi apareguin títols de pel·lícules rodades originalment en castellà i doblades després al català com seria el cas de *La moños* (Mireia Ros 1995), *La ciudad de los prodigios* (Mario Camus 1999), *Los sin nombre* (Jaume Balagueró 1999) o *Las horas del día* (Jaime Rosales 2003).[58] Això demostra que al llarg d'aquestes dues dècades han regit criteris molt divergents (i força contradictoris) a l'hora de determinar què es considera versió original catalana.

55 Després de valorar el projecte de llei actualment en vigor a Catalunya i a fi d'evitar la discriminació lingüística del català al cinema, la Plataforma per la Llengua publicà l'any 2010 un estudi comparatiu en què es mostrava amb dades objectives la situació excepcional del català al cinema en el context europeu. En un nou estudi, amb data del 2012, s'ha constatat que només el 2,4 % de les sessions de cinema és en català a Barcelona. Vegeu: https://www.plataforma-llengua.cat/.

56 La llista inclou tant llargmetratges argumentals (films de ficció) com documentals. Vegeu: http://www20.gencat.cat/docs/Llengcat/Cinema/Documents/Arxius/p_v%20o%20.pdf.

57 Segons dades de l'Institut Català d'Empreses Culturals (ICEC), el 40 % de la indústria cinematogràfica a Espanya es concentra a la capital catalana. Vegeu: http://www20.gencat.cat/portal/site/CulturaDepartament/menuitem.01121f9326561a075a2a63a7b0c0e1a0/?vgnextoid=bc16aff79147a010VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnextchannel=bc16aff79147a010VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD.

58 Vegeu el llistat de llargmetrages en versió original catalana elaborat per la Direcció General de Política Lingüística. Els títols indicats, en català, són els que apareixen al llistat esmentat.

Prenent com a base les dades ofertes per la Secretaria de Política Lingüística, Àngel Comas presenta el següent panorama sobre la producció de llargmetratges en versió original catalana durant el període de 1990 a 2008 (Comas 2010, 33):

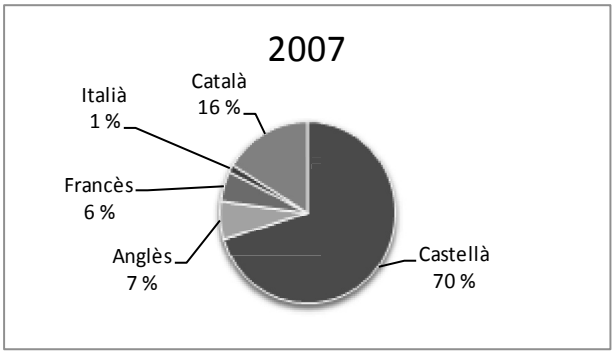
> 1990 (1); 1991 (0); 1992 (0); 1993 (1); 1994 (1); 1995 (1); 1996 (5); 1997 (7); 1998 (3); 1999 (7), 2000 (7); 2001 (7); 2002 (10); 2003 (4); 2004 (7); 2005 (10); 2006 (17); 2007 (14); 2008 (5)[59]

Tot i que alguns anys –2002, 2005, 2006 i 2007– han estat força productius, ningú negarà (ni tan sols els més optimistes) que la producció en llengua catalana continua sent escarransida. Segons dades de l'Observatori de Producció Audiovisual (Universitat Pompeu Fabra), de les 78 pel·lícules catalanes realitzades el 2007, 12 (6 documentals i 6 llargmetratges de ficció) es rodaren en versió original catalana (és a dir, el 16 %), mentre que 52 (70 %) es feren en versió original castellana, 5 en anglès (7 %), 4 en francès (6%) i 1 en italià (1 %) (vegeu Gràfic 1).[60] Les dades del 2008 no presenten diferències substancials: dels 74 llargmetratges produïts a Catalunya aquell any, 13 (8 documentals i 6 pel·lícules de ficció) foren versió original catalana, mentre que 48 es rodaren en VO castellana, 8 en anglès, 1 en francès i 1 en italià.[61] En percentatges les xifres del 2008 resultarien així: 67 % en castellà, 18 % en català, 11 % en anglès, 2 % en francès i 2 % en italià (vegeu Gràfic 2):

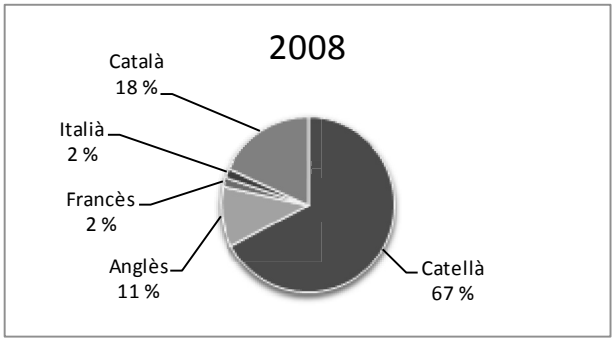
59 Com indica Comas (2010), no hi figuren els llargmetratges destinats al mercat del vídeo ni la producció de cinema pornogràfic. Malauradament, les dades més recents de què es disposa es corresponen al 2008. Ni a la literatura especialitzada ni a les publicacions de la Generalitat s'ofereixen dades més actuals.

60 Observatori de la Producció Audiovisual (2008, 43-44): "La producció de cinema a Catalunya el 2007: una xifra creixent", vegeu http://www.upf.edu/depeca/opa/informe13.pdf.

61 Observatori de la Producció Audiovisual (2009, 22): "La producció de cinema a Catalunya el 2008", vegeu http://www.upf.edu/depeca/opa/dossier6/ds6_inf5.htm.



Gràfic 1. Producció de llargmetratges segons la llengua (2007)
Font: Elaboració pròpia a partir de les dades de l'OPA (2008)



Gràfic 2. Producció de llargmetratges segons la llengua (2008)
Font: Elaboració pròpia a partir de les dades de l'OPA (2009)

L'origen d'aquesta situació i els factors que han contribuït a la seva evolució són tan complexos que es fa impossible comentar-los detalladament en unes poques ratlles a mode de resum. Tanmateix, no voldríem deixar d'esmentar un aspecte de cabdal importància per ésser específic d'aquest mitjà: ens referim a l'escàs interès que per una indústria tan costosa com la cinematogràfica sol despertar la creació d'un cinema en una llengua que viu en un context minoritzat.[62] No cal dir que aquesta

62 Tot i que el català –igual que l'euskara i el gallec als seus respectius territoris– és cooficial a Catalunya cal emfasitzar que, des del punt de vista sociolingüístic, el seu context és minoritzat.

situació no només afecta la llengua catalana sinó moltes altres com el basc o el gallec, per posar dos exemples propers i deixar ara de banda altres idiomes que ni tan sols gaudeixen d'un marc legal comparable o del prestigi de les esmentades llengües. Amb altres paraules: a primer cop d'ull, un cinema produït en llengua catalana sembla poc atractiu i poc rentable en termes comercials, ja que aquest sempre haurà de competir amb la cinematografia en castellà (espanyola i/o llatinoamericana) i amb el pes del *mainstream* nord-americà. Si a més hi afegim la manca de tradició a Espanya (Catalunya inclosa) en el consum de versions originals, el panorama no podria ésser gaire diferent a l'actual, ja que indirectament aquest fet incideix en la producció en VO catalana o en altres llengües del territori espanyol.[63] En aquest context, una pel·lícula en castellà sembla –almenys d'entrada i pensant en els potencials espectadors (poc o gens avesats a mirar cinema en VO)– més rentable.

La peculiar situació sociolingüística del català, l'arrelament del doblatge a Espanya –herència sobretot de l'època franquista–, els elevats costos de la indústria cinematogràfica i finalment –no ho negarem pas– la manca de convicció dels mateixos directors catalans i d'una bona part del públic autòcton que no fomenten el cinema en llengua pròpia –ja sigui decidint endegar un projecte en català, en el cas dels primers, o anat a les sales a mirar cinema en versió original catalana, en el cas dels segons– han contribuït a l'escassa presència del català al cinema.[64] És evident que qualsevol activisme –o si es prefereix, idealisme– lingüístic en matèria cinematogràfica ensopega amb moltes barreres quan ens capbussem en el món real on el cinema depèn de productors, distribuïdors i exhibidors que, tot i haver-hi excepcions,[65] no estaran necessàriament compromesos amb qüestions lingüístiques. Ras i curt, un etern

63 Amb algunes excepcions, com per exemple el cinema de Ventura Pons, la gran majoria de pel·lícules en versió original catalana s'estrenen fora dels territoris de parla catalana doblades al castellà. Tenint en compte això i també el fet que pràcticament tots els directors estan en contra del doblatge perquè consideren que desvirtua l'obra original, molts realitzadors opten per rodar en castellà amb el propòsit d'obrir-se directament així al mercat espanyol sense haver de passar pel doblatge. El raonament és clar: decidir-se per la versió original catalana significa assumir al capdavall que fora de Catalunya una pel·lícula s'exhibirà gairebé sempre en castellà.

64 Com en la resta d'aquest assaig, parlem òbviament de la producció de cinema en català. El doblatge i el subtitulat al català requeririen un estudi a banda.

65 Lògicament no podem esmentar ara tots els productors catalans compromesos amb la llengua catalana. Per tant, només citarem alguns dels noms més destacats: Isona Passola (*Massa d'Or*), Josep Maria Forn (*Teide* i després *Films de l'Orient*), Antonio Chavarrías (*Oberon*), Ventura Pons (*Els Films de la Rambla*), etc.

cercle viciós que ha fet que tant l'oferta com la demanda de cinema en català hagin estat encara minses.

Contràriament a altres sectors de la cultura i de l'oci –com per exemple, la literatura, el teatre o la televisió– en els quals la llengua catalana ha aconseguit posicionar-se i crear un mercat propi amb una notable recepció per part d'un públic català que s'ha mostrat fidel a la llengua, el cinema en català, malgrat algunes notables excepcions, segueix causant cert recel (tant des del punt de vista de la producció com de la recepció). Si el recorregut històric pel teatre català contemporani es pot descriure com "una aventura permanent" –seguint l'encertat títol de la conferència que Miquel Gibert pronuncià a les jornades que donen fruit a aquesta publicació–, en el cas del binomi cinema-llengua podríem parlar d'una missió pràcticament impossible. Amb substancials diferències segons el moment històric a què es faci referència, des dels orígens del sonor, fer cinema en català ha estat més un repte (sovint desesperant) que no pas una aventura romàntica. Ben entrat el segle XXI, la normalització del català al cinema és encara un somni.

Un dels objectius de la controvertida llei de cinema a Catalunya, entrada en vigor el gener del 2011, és precisament el de promoure la versió original catalana mitjançant la creació d'un fons de foment de la producció fílmica gestionat per l'Institut Català de les Indústries Culturals (ara anomenat Institut Català de les Empreses Culturals) que es proposa destinar el 50 % dels seus recursos per a projectes cinematogràfics en VO catalana. Atès que la implantació de la llei és progressiva i no es produirà de manera completa fins al 2015, sembla difícil anticipar els seus efectes en les xifres globals del cinema en català (Cerdán i Quílez 2011, 121). Tanmateix, en el seu mateix plantejament l'actual llei presenta un canvi important en matèria lingüística, en tant que fomenta en primer lloc la creació de versions originals i posa en segon terme el doblatge i la subtitulació. Tot i que els exhibidors l'han criticat durament, molts directors han valorat positivament aquest fet, ja que la defensa de la versió original, sigui en la llengua que sigui, suposa sempre un respecte per l'obra artística.

Independentment de la polèmica llei, en l'èxit comercial d'algunes produccions recents en versió original catalana s'ha pogut albirar una nova tendència en les polítiques de subvencions del govern autonòmic que han centrat els ajuts en un nombre més aviat reduït de títols corresponents a projectes més comercials i que, per tant, s'adreçaven a un

públic més ampli. En els darrers anys, des del Departament de Cultura de la Generalitat, s'han fomentat projectes molt diversificats –de temàtiques i estils diferents– que han apostat per arribar al gran públic: *Heroïs*, *Pa negre*, *Bruc* o *Eva*.[66]

5. NOVA PROJECCIÓ I INTERNACIONALITZACIÓ DEL CINEMA CATALÀ: PERSPECTIVES DE FUTUR PER AL CINEMA EN CATALÀ

És cert que en aquest panorama que dibuixem no tot són ombres. Al capdavall d'aquest recorregut s'hi besllumen clarors que fan pensar en un futur millor per a la llengua catalana al cinema. Jaume Martí-Olivella encetava un recent article sobre el cinema català, intitulat "Catalan Cinema: An Uncanny Transnational Performance" (2011), assenyalant justament l'any 2007 com el moment històric que marcava la fi de la invisibilitat del cinema català fora de les seves fronteres. En referir-se a aquest any, el citat estudiós al·ludia a l'ampli cicle de cinema català que s'organitzà al Lincoln Center de Nova York, al Festival Internacional de Venècia –al qual es convidaren quatre pel·lícules catalanes– i també a la retrospectiva de cinema català actual que es presentà al Deutsches Filminstitut a Frankfurt aprofitant la presència de la literatura catalana a la fira del llibre d'aquell mateix any (Martí-Olivella 2011, 185-187). En aquest context de nova projecció del cinema català no sembla, doncs, casual que l'any següent es creés l'Acadèmia del Cinema Català (2008), presidida per Joel Joan –conegut actor, director i productor de cinema català–, i se celebressin els I Premis Gaudí, que ja han presentat la seva cinquena edició. Aquests guardons han estat una important plataforma de reconeixement del cinema català, alhora que han contribuït al fet que aquest ocupés l'espai mediàtic que li corresponia.

Si, com apuntava Martí-Olivella, el 2007 marcà un nou rumb per a la internacionalització del cinema català, l'any 2011 tingué lloc la fita història més important del cinema català (i en català): *Pa negre* (Agustí Villaronga), una cinta parlada en català, es convertí en la primera pel·lícula catalana que passava a competir als Oscars.

Tots aquests èxits internacionals, però, no serien possibles sense el nou reconeixement que el cinema català està rebent a la resta d'Espanya,

66 Vegeu: José Ángel Montañés. 2010. El cine catalán busca espectadores. *El País*, 5 octubre http://elpais.com/diario/2010/10/05/catalunya/1286240849_850215.html.

concretament als principals festivals de cinema que s'hi celebren. Recordem, per exemple, que el 2010 Mar Coll obtingué el premi a la millor direcció novell dels Goya per *Tres dies amb la família* (2009), una pel·lícula en versió original catalana parlada també en castellà i amb breus diàlegs en francès. D'altra banda, el rotund èxit de *Pa negre*, guanyadora absoluta dels Goya 2011 amb 9 premis (incloent el de millor director i millor pel·lícula), deixà gairebé sense visibilitat dues altres pel·lícules en versió original catalana que també entraven en competició: *Elisa K*, codirigida per Judith Colell i Jordi Cadena a partir de la novel·la de Lolita Bosch, i *La mosquitera*, un film bilingüe d'Agustí Vila que, en un estil semblant al de *Tres dies amb la família*, feia un excel·lent dibuix de la decadència de la burgesia catalana a partir del retrat d'una família en crisi.

També el *Festival de Málaga* ha guardonat diverses pel·lícules catalanes en els darrers anys: per exemple, en l'edició de 2009, *Tres dies amb la família* rebé la Biznaga de Plata a la millor direcció i, l'any següent, *Heroïs*, de Pau Freixas, se'n dugué el premi del públic. Altres pel·lícules catalanes recents també han rebut premis a Màlaga: el 2011 Ramon Térmens obtingué el premi especial del jurat per *Catalunya über alles* i en la darrera edició (2012) Patricia Ferreira se'n dugué la Biznaga de Oro a la millor pel·lícula per *Els nens salvatges*, film bilingüe que s'endinsa en el món de l'adolescència per mostrar els problemes d'incomunicació i la violència a través d'un grup de tres joves.

¿Què ens demostren tots aquests guardons? Doncs la resposta és ben senzilla: en primer lloc i òbviament, ens demostren que els festivals de cinema espanyols reconeixen la qualitat del cinema que es fa a Catalunya. I, en segon lloc i especialment rellevant pel que fa al tema que ens ocupa aquí, ens demostren que les pel·lícules parlades –totalment o parcialment– en català també són aclamades i guardonades fora de Catalunya. Més enllà de la importància inqüestionable que aquestes nominacions i premis suposen per al cinema produït a Catalunya, el reconeixement en fòrums oficials d'un cinema parlat en una llengua diferent del castellà té, al nostre entendre, un enorme valor simbòlic. Sense voler posar en dubte que la qualitat del cinema s'ha de mesurar sempre amb altres criteris diferents del lingüístic, és evident que avui existeix una creixent acceptació pel cinema rodat en català (o en altres llengües peninsulars).

Sortosament, els temps canvien i si a la dècada dels anys trenta del segle passat el primer film parlat en català (*El Cafè de la Marina* 1933-

1934) s'hagué de justificar per l'origen literari de l'argument, avui són pocs els que qüestionen que una pel·lícula pugui estar rodada –totalment o parcialment– en català sense haver de recórrer necessàriament a (pre)textos literaris. Poder exhibir, com a norma –i ens referim aquí com a fet normal o habitual i no en el sentit impositiu del terme–, versions originals catalanes a les sales de fora del domini lingüístic català hauria d'ésser la propera fita del cinema català.[67]

OBRES CITADES

Abril, Albert. 1987. Cinema català: com i per què. In *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana. Una perspectiva de futur*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 117-138.

Balló, Jordi, Ramon Espelt, i Joan Llorente. 1990. *Cinema català 1975-1986*. Barcelona: Columna Edicions.

Benavente, Fran, i Glòria Salvadó Corretger. 2011. Ficcions possibles: imatges del cinema català dels darrers deu anys. *Dossier 8 (Observatori de la Producció Audiovisual, UPF). El cinema català actual*, http://www.upf.edu/depeca/opa/dossiers.htm (darrera consulta 15.06.2013).

Campo Vidal, Anabel. 2004. *Ventura Pons: la mirada libre*. Madrid: Fundación Autor.

Candel, Francisco. 1964. *Els altres catalans*. Traduït del castellà per Ramon Folch i Camarasa. Barcelona: Edicions 62.

Caparrós, Josep Maria. 1992. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.

—. 1993. El cine catalán durante la Renaixença. In *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica*. Barcelona: PPU, 11-38.

Cerdán, Josetxo, i Laia Quílez. 2011. El sector cinematogràfic. *Informe de la comunicació a Catalunya 2009-2010*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 119-136.

Chaume, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chion, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*. Traduït i editat per Claudia Gorban. Nova York: Columbia University Press.

Comas, Àngel. 2005. *Diccionari de llargmetratges. El cinema a Catalunya després del franquisme (1975-2003)*. Valls: Cossetània.

67 No cal que diguem que aquest anhel es fa extensible, d'una banda, a les altres llengües del territori espanyol i, de l'altra, a totes les versions originals en termes més generals.

—. 2009. Panoràmica del cinema a Catalunya. Text publicat al web de l'Acadèmia del Cinema Català (febrer), http://www.academiadelcinema.cat/ca/historia.html (darrera consulta 04.07.2013).

—. 2010. *Viny anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)*. Barcelona: Laertes.

Congrés de Cultura Catalana. 1978. *Resolucions del Congrés de Cultura Catalana*, vol. 2. Barcelona: Curial/Edicions Catalanes/Edicions 62.

Epps, Brad. 2013. Echoes and Traces: Catalan Cinema, or Cinema in Catalonia. In *A Companion to Spanish Cinema*. Editat per Jo Labany i Tatjana Pavlovic. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 50-80.

Fernàndez, Josep-Anton. 2009. De les *Exxcursionistes Calentes* a les *Elegies de Bierville*, i viceversa: els Estudis Culturals. In *Literatura i Cultura: Aproximacions comparatistes*. Editat per Mercè Picornell i Margarida Pons. Palma: Lleonard Muntaner, 61-91.

—. 2013. Translating the Enigma: Ventura Pons's *Barcelona: un mapa*. In *Barcelona – Visual Culture, Space and Power*. Editat per Helena Buffery i Carlota Caulfield. Cardiff: University of Wales Press, 119-132.

George, David. 2010. From Stage to Screen: Ventura Pons's Adaptations of the Plays. In *Sergi Belbel and Catalan Theatre: Text, Performance and Identity*. London: Tamesis, 93-118.

Gimeno Ugalde, Esther. 2011. Bilingüisme i diglòssia al cinema català contemporani: *El coronel Macià* (Josep Maria Forn) i *Salvador* (Manuel Huerga). *Journal of Catalan Studies* 14: 305-324.

—. 2013. ¿Un cine, dos lenguas?: Bilingüismo y contacto de lenguas en el cine catalán de hoy. In *Mehrsprachigkeit im Kino. Formen der Sprachenvielfalt in aktuellen Filmen und Berichte aus der Filmproduktion* [Multilingüisme al cinema actual i informes sobres la producció cinematogràfica]. Editat per Andreas Blum i Eva Erdmann. Trier: Trier Wissenschaftlicher Verlag. (en premsa)

King, Stewart. 2006. Catalan Literature(s) in Postcolonial Context. *Romance Studies* 24 (3): 253-264.

Martí-Olivella, Jaume. 1992. Catalan Cine-Lit: A Critical Overview. In *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*. Editat per George Cabello Castellet, Jaume Martí-Olivella i Guy H. Wood. Portland, OR: Oregon State University, 147-167.

—. 2011. Catalan Cinema: An Uncanny Transnational Performance. In *A Companion to Catalan Culture*. Editat per Dominic Keown. Woodbridge, UK/Rochester, NY: Tamesis, 185-205.

Martínez-Carazo, Cristina. 2011. Immigration and Plurilinguism in Spanish Cinema. In *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France,*

Italy, Portugal and Spain. Editat per Verena Berger i Miya Komori. Münster: LIT, 157-171.

Mühlbacher, Claudia. 2001. *Lengua e identidad catalanas en el ámbito cinematográfico de Cataluña*. Tesi de doctorat inèdita. Viena: Universitat de Viena.

Passola, Isona. Maig 2011. Entrevista a Isona Passola. *Dossier 8 (Observatori de la Producció Audiovisual, UPF). El cinema català actual*, www.upf.edu/depeca/opa/...pdf/ent_25.pdf (darrera consulta 15.06.2013).

Pérez, Xavier. 2002. La literatura catalana i el cinema. *Caplletra* 33 (tardor): 47-58.

Petrus, Anna. 2011. Ventura Pons. 25 anys de cinema [entrevista amb Ventura Pons]. *De Cine* II (17) (març): 9-13.

—. 2012. Transformant la realitat. Del documental produït a Catalunya. *De Cine* III (27) (febrer): 26-27.

Porter i Moix, Miquel. 2005. Història del cinema a Catalunya. In *Diccionari del cinema a Catalunya*. Editat per Joaquim Romaguera i Ramió. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 23-41.

Pujol, Anton. 2009. Ventura Pons's *Barcelona (un mapa)*: Trapped in the Crystal. *Studies in Hispanic Cinemas* 6 (1): 65-76.

—. 2010. The Cinema of Ventura Pons: Theatricality as a Minoritarian Device. *Journal of Adaptation in Film and Performance* 3 (2): 171-184.

Quintana, Àngel. 2007. *Josep Maria Forn. Indústria i identitat*. Barcelona: Pòrtic, Generalitat de Catalunya.

Riambau, Esteve. 2009. El sector cinematogràfic. In *Informe de la comunicació a Catalunya 2007-2008*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 113-126.

Ripoll, Xavier. 1996. Cataluña. In *Cine español por autonomies*, vol. 1. Editat per Josep Maria Caparrós. Barcelona: PPU, 211-244.

Romaguera i Ramió, Joaquim. 1992. *Quan el cinema començà a parlar català (1927-1934)*. Barcelona: Orphea.

—, ed. 2005. *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

Sosa-Velasco, Alfredo. 2009. Del espejo y otros demonios en *Carícies* de Ventura Pons: Del teatro de Josep Palau i Fabre al cine de Jean Cocteau. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 13: 83-100.

Suárez Fernández, José Carlos. 2008. Emigración y turismo en el cine español de los 60: El caso de *La piel quemada*. In *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine y III Congreso Internacional de Análisis Fílmico* (Castelló 7-9 marzo 2008): *Temperatura Crítica: El cine español de los 60 y las rupturas de la modernidad*. CD: IBSN: 978-84-691-1342-4.

Vidal, Nuria. 2006. *Jordi Cadena. Entre l'experiment i la indústria*. Barcelona: Pòrtic, Generalitat de Catalunya.

Yáñez-Murillo, Manuel. 2006. Local Heroes: A Survey of Catalunyean Cinema. *Filmcomment (Film Society of Lincoln Center)* (gener/febrer), http://www.filmcomment.com/article/local-heroes-a-survey-of-catalunyan-cinema (darrera consulta 15.06.2013).

Yebra García, Álvaro. 2008. España en clave de sol. El relato turístico alternativo de *La piel quemada*. In *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine y III Congreso Internacional de Análisis Fílmico* (Castelló 7-9 marzo 2008): *Temperatura Crítica: El cine español de los 60 y las rupturas de la modernidad*. CD: IBSN: 978-84-691-1342-4.

Zatlin, Phyllis. 2007. From Stage to Screen: The Adaptations of Ventura Pons. *Contemporary Theatre Review* 17 (3): 434-445.