

Cent anys de cinema en què també “Spain is different”

Voler fer un escrit que sigui per commemorar els 100 anys de cinema a Catalunya ens planteja d'entrada un problema teòric: quin és l'àmbit, l'abast territorial dins el qual s'ha d'inserir l'experiència cinematogràfica viscuda a Catalunya?

Som conscients que fa poc temps hi ha hagut una agra polèmica entre historiadors —la qual ha transcendit fora de les publicacions especialitzades— sobre si la història moderna i contemporània de Catalunya s'ha d'emmarcar dins l'estricta territori nacional o bé si cal analitzar els fenòmens històrics que han tingut lloc a Catalunya dins l'evolució històrica a l'Estat Espanyol. No volem prendre partit, ja que l'única autoritat de la qual podem vantar-nos és la de ser cinèfils, però hem decidit triar l'àmbit de l'Estat espanyol en considerar que el cinema, si bé és un fenomen eminentment estètic, no es pot entendre sense la seva vinculació a una indústria, lligada a l'existència d'un mercat de dimensions estatals. Deixem al marge valoracions sobre en quines condicions ha tingut lloc la distribució i com aquestes han

influit en l'evolució sociològica del públic i dels seus gustos, entre altres motius perquè manquen gairebé estudis monogràfics divulgatius que depassin l'anecdota. Com que la tria ja l'hem feta, si aquesta porta polèmica, doncs... *alea jacta est*.

Dels pioners a les masses

Dins una nebulosa de fets i en unes condicions històriques ja favorables, l'invent dels germans Lumière entra a Espanya, via capital del regne i en unes sessions que s'iniciaren el 13 de maig de 1896 en un local llogat als baixos de l'Hotel Rusia, al costat del Restaurant Lardy, a la madrilenya Carrera de San Jerónimo. L'ambaixador francès va facilitar a monsieur A. Promio la tasca i aquest, un jove que pel que sembla era força eixerit, va saber guanyar-se el favor del rei i de la seva família, la qual va assistir a una sessió restringida (gràcies a aquesta influència, a més de vistes, Promio va filmar una marxa dels “alabarderos” de la guàrdia reial i, fins i tot, unes maniobres militars consistents en una bateria d'artilleria en funcionament). En aquell moment, però, tot un seguit d'invents paral·lels pul·lulaven i eren presentats com a

espectacles “òptics”, com a panorames, neorames, diorames, poliorames, fantasmagories, ombres xineses... I també el kinetòscop d'Edison-Dickson, aparell de visi'o individualitzada (podent-se establir un perfecte paral·lelisme amb allò que succeí a Barcelona en els dies de la presentació, el desembre de 1896, de l'aparell Lumière al saló de fotògrafs germans Fernández, el Napoleón Hermanos, de la Rambla de Santa Mònica, 15-17), i amb això les ben probables filmacions, als inicis de 1897, primeres filmacions vistes de Barcelona anteriors a les de Gelabert.

Hi ha encara obert el debat sobre la presència o no d'un dels Lumière a Barcelona. Però també és justificable situar l'arrencada del cinema a Espanya amb les filmacions fetes pel mateix Promio o, fins i tot, utilitzar el catàleg Lumière, en el qual entre els núm. 787 al 795 apareixen vistes filmades a Barcelona, i de les quals Porter Moix documenta la projecció d'una “vista” de Barcelona a Auxerre el 26 de desembre de 1896 i a Lió l'1 de gener de 1897. S'ha de fixar encara si va ser un dels Lumière o un representant seu qui va venir a Barcelona. Tanmateix, pel fet de ser el seu realitzador del país es pot considerar com a cinta inicial *Salida de misa de doce de la iglesia del Pilar*, rodada per Eduardo Gimeno, un firaire aragonès que va a França a adquirir un aparell de filmar.

No obstant això, valorem que en aquest context té un valor clau la primera pel·lícula d'argument, *Riña en un café*, del català Fructuós Gelabert. La va rodar amb una càmera de filmació de fabricació pròpia i, com ja hem dit, desenvolupant un argument que permetia encabir l'acció en els vint metres de cinta que les condicions tècniques de l'aparell permetien impressionar.

Com a primera conclusió, hom pot dir que a Espanya també hi ha una munió de fets i una situació favorable per la concentració urbana i el potencial sociològic. Els coneixements



Calle Mayor, la pel·lícula internacional de J. A. Bardem

tècnics a partir dels quals hom pot fer la tria de la data més adient a l'esdeveniment que es vulgui celebrar. Però el primer i més autèntic pioner a Barcelona és Fructuós Gelabert.

Se'ns pot acusar de fer-nos venir bé les coses, però hom pot convenir que aquesta és la que té més categoria. Paral·lelament a l'obertura i consolidació de les sales a les ciutats més importants (cada cop més confortables i amb més públic), es viuen uns anys de barraca i fira, amb l'extensió del cinema a les ciutats mitjanes: Porter Moix cita com a primer programa a Manresa el 27 de desembre de 1896; Miró i Arnavat documenten la primera projecció a Reus el 20 de febrer de 1897 a la sala de billars del Cafè París, només per esmentar dos exemples propers.

Els primers pioners es fan a Barcelona. Per sostenir aquesta afirmació n'hi ha prou de consultar historiadors com Miquel Porter Moix, Palmira González o Joan Francesc de Lasa. En un exercici indirecte, però, és útil la lectura d'un text ben documentat, però ideològicament feixista i espanyolista com *Historia del cine español* de Méndez Leite (1965). Si aquest autor hagués trobat algun nom comparable als nostres pioners ho hauria magnificat, cosa que no pot fer, a excepció del Gimeno de Saragossa.

Ara és el moment de citar els pioners més significatius: Fructuós Gelabert, Segundo de Chomón, Ricard de Baños (qui, a més del conreu de cinema teatral, va realitzar un film de sarsueles "parlades", terme que no s'ha de confondre amb el sonor), Albert Marro (qui realitzà la primera sèrie en episodis, *Las noches de Barcelona*) i Antoni Tramullas (electricista que treballava amb els germans Napoleón).

El cinema es desenvolupà en quatre "gèneres": les "vistas animades", les quals donarien lloc al documental, conreat per tothom, atès que les pel·lícules d'argument eren més cares; el cinema de concepció fantàstica, en la línia encetada per Méliès, on sobresurt Segundo de Chomón; el cinema còmic i el cinema dramàtic (del "film d'art" al melodrama), en què ressalta la figura d'Adrià Gual a partir de 1915, en el si de la productora Barcinógrafo. El "film d'art" a Catalunya es desenvolupà alguns anys després que França produís *L'assassinat del duc de Guisa*.

En el decurs de la segona dècada del nou segle té lloc l'edat daurada del cinema a Barcelona. Més concretament, entre els anys



El último cuplé

La guerra civil representa la destrucció d'aquesta indústria. El fet més significatiu, el trobem en la comparació de la producció feta en ambdós bàndols.

1914 i 1918, aprofitant que hi havia menys competència a causa de la Gran Guerra, es produeix el que la historiadora Palmira de González defineix com l'ocasió per a un cinema nacional català. Cal esmentar ara les productores amb activitat permanent a Barcelona: Barcinógrafo (del qual era soci i director Adrià Gual), Condal Films, Studio Films, Falcó Films, Cabot, Royal, Tibidabo, Segre Films, etc.

Un aspecte que mai no s'ha d'oblidar és la censura: el 1912 s'implanta l'obligació de presentar les pel·lícules davant dels ajuntaments i governs civils i el 1913, la censura prèvia.

A partir de 1915 sorgeixen a Madrid algunes productores importants: Chapalo Films, fundada per Ángel Sáenz de Heredia, i Patria Films, dels germans Perojo. Aquests darrers van explotar amb èxit una rèplica de Charlot, el "Peladilla". El 1916 es va rodar *La obra de Cristóbal Colón y el descubri-*

miento de América en cinc episodis i amb un pressupost d'un milió de pessetes, essent el càmera el català Maristany. L'altre nom espanyol fonamental és Florián Rey.

Els primers intents a Espanya de sincronitzar el fonògraf i els projectors tenen lloc a Barcelona el 1910 per obra de José Salvador Ropero i l'intent més ambiciós de sonoritzar una pel·lícula és a Madrid el 1929, de la mà de Francisco Elías. Els primers intents seriosos de realitzar films sonors, a base de sincronitzacions, els trobem l'any 29 en el film barceloní *Les caramelles d'Amichiatis* (J. Amich), amb cançons de Raquel Meller.

La darrera gran producció del cinema mut espanyol és *Prim* de José Buchs (contemporània al sonor, volent salvar la producció amb un sistema de sincronització en discs). No obstant això, l'experiència del sonor s'ha d'inscriure dins el període republicà.

La implantació del sonor

Des del punt de vista estètic, si bé la II República no suposa un esdeveniment fonamental, en només tres anys la producció cinematogràfica del període republicà assoleix l'estatus d'una veritable indústria amb tres centres productors: Madrid, Barcelona i València. És irrellevant parlar del relatiu fracàs d'una pel·lícula emblemàtica pel seu contingut ideològic: *Fermín Galán* de Fernando Roldán. No volem deixar d'esmentar *Las Hurdes. Tierra sin pan* de Luis Buñuel. Títols com *Nobleza baturra*, *La hermana San Sulpicio* (versió 1934) o *Morena clara* de Florián Rey, *Don Quintín el amargao* de Luis Marquina, *Madre Alegría* de José Buchs, *Currito de la Cruz* de Fernando Del-



Noches de vino tinto

gado, *Rumbo al Cairo*, *¡Es mi hombre!*, *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo..., són remarcables pel seu ressò a la taquilla.

Si retornem als primers anys 30, hem de valorar també el fet que el cinema espanyol no s'hagi pogut capitalitzar amb el naixement del sonor. Els grans estudis de Hollywood, aprofitant la incapacitat tècnica local, van produir pel·lícules sonores en castellà amb la participació de guionistes i actors espanyols a Hollywood o als estudis Joinville de París. Un interessant estudi de Santiago del Pozo xifra un total de 107 pel·lícules fetes a Hollywood, 20 a Joinville, una a París i una a Londres. La implantació del doblatge, amb la creació dels corresponents estudis, té lloc també durant la II República. La guerra civil representa la destrucció d'aquesta indústria. El fet més significatiu, el trobem en la comparació de la producció feta en ambdós bàndols. Si a la zona republicana es van fer 220 documentals, realitzats fonamentalment per sindicats i organitzacions polítiques (i que constitueixen per ells mateixos un dels aspectes més interessants de la història del cinema espanyol i català), a la zona feixista van fer-se'n 32. Una situació inversa, la trobem en quantificar les pel·lícules d'argument produïdes en ambdues zones.

Cinema patriòtic, històric i folklòric

Acabada la guerra civil, el panorama cinematogràfic espanyol és completament negatiu. Es parteix de zero i des del 1939 fins al 1951 es fa marxa enrere. El 1941 es decreta, per raons patriòtiques, la prohibició de pro-

Tot aquest reguitzell
de despropòsits
cinematogràfics,
l'hem d'amanir amb
les ferotges tisores
de la censura que
tallaven qualsevol
alè de llibertat de les
cinematografies
nostrades o alienes.

jectar pel·lícules en un altre idioma que no sigui l'espanyol. El 1943 s'organitza la protecció econòmica del cinema espanyol, i l'estat atorga permisos d'importació de films estrangers als productors espanyols, en quantitat proporcional a les pel·lícules produïdes. A més, el 1944 el govern crea una categoria especial de pel·lícules, anomenades d'"interés nacional", per mirar de premiar mitjançant estímuls econòmics l'anèmia artística crònica de la producció, polaritzada vers el fals cinema patriòtic, el fals cinema històric, el fals cinema religiós, el fals cinema social o el fals cinema folklòric. Aquests subgèneres imperen en el cinema espanyol d'aquells anys i el públic, avorrit de tanta penúria cinematogràfica, els anome-

na irònicament "espanyolades". Qui podria resistir a hores d'ara els cants al feixisme de *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia, amb guió del mateix dictador, *A mí la legión*, *El Alcázar no se rinde* o *Los últimos de Filipinas*?

Com a pobre imitació de la indústria americana, es crea una productora a l'estil dels grans estudis de Hollywood: la CIFESA. Aquesta productora voldrà divulgar l'*star system* espanyol (no sé pas on, ja que Alfredo Mayo, Armando Calvo, Amparo Rivelles o Maruchi Fresno només pertanyen al consum interior, i encara gràcies). Per altra banda, produirà les pel·lícules de "prestigi" i de "gran pressupost" al servei dels "grans" directors de la casa.

Quins són els resultats? Del vessant de les adaptacions literàries tenen molt ressò *El escándalo* de José Luis Sáenz de Heredia, adaptació de la novel·la de Pedro Antonio de Alarcón, o *Pequeñeces* de Juan de Orduña, adaptació de l'obra del padre Coloma.

Les mixtificaciones històriques foren sonades: *La reina santa* de Rafael Gil o *Alba de América* de Juan de Orduña no resisteixen la mínima anàlisi rigorosa. A més, si ens posem amb el fals cinema social (*Huella de luz* de Rafael Gil) veurem que ens trobem a anys llum del cinema social que es fa fora de les nostres fronteres. El neorealisme italià no té res a veure amb l'estretor de mires del nostre cinema social.

El cinema religiós mereix capítol a banda. Les carrinclones il·lustracions sobre la vida de sants o la filmació de miracles famosos com *La señora de Fátima* de Rafael Gil van conrear l'antitesi de l'autèntica creença religiosa, fomentant només la beateria més retrògrada.

Per acabar aquest penós capítol de la cinematografia espanyola cal esmentar l'angoixant invasió de les essències ètniques del cinema patri: els toreros i les folklòriques. Des de l'Estrellita Castro fins la Lola Flores, passant per Carmen Sevilla, Lolita Sevilla o Paquita Rico, totes elles són les muses omnipresents d'una mena peculiar d'*star system* de castanyoles, amb un estil diametralment oposat a les veritables arrels de l'autèntic *cante jondo*. No em feu esmentar cap dels subproductes d'aquest gènere, perquè no val la pena que els reviseu.

Tot aquest reguitzell de despropòsits cinematogràfics, l'hem d'amanir amb les ferotges tisores de la censura que tallaven qualsevol alè de llibertat de les cinematografies nostrades o alienes.

Primers apunts crítics

Des del 1951 fins al 1962 té lloc la tenebrosa era de Gabriel Arias Salgado, el ministre d'Informació i Turisme que va oficialitzar les premisses censors de l'època anterior.

Malgrat els ulls vigilants de la censura, sorgeixen films diferents dins el panorama cinematogràfic de l'època. El 1951 és l'any del drama sobre els emigrants de José Antonio Nieves Conde anomenat *Surcos* i de la primera comèdia neorealista d'un tàndem fonamental de la nostra cinematografia: Juan Antonio Bardem i Luis García Berlanga. La seva *Esta pareja feliz* amb Fernando Fernán Gómez i Elvira Quintillá va trencar molts motlles.

En el decurs dels anys successius veurem l'evolució d'ambdós directors, els quals creen un estil propi. En el vessant de la comèdia, Berlanga es riurà dels tòpics de la societat espanyola en films com *Bienvenido, Mr. Marshall*, *Los jueves, milagro* o *Plácido*. Bardem, emprant les eines del drama, ens oferirà l'amarg retrat de la nostra realitat amb films com *Cómicos*, *Muerte de un ciclista*, *Calle Major* o *La venganza*.

Les converses de Salamanca de 1955 van representar una denúncia de la realitat del cinema espanyol d'una època. Un nombrós col·lectiu d'intel·lectuals van manifestar el seu rebuig enfront de l'administració. Precisament, Juan Antonio Bardem va fer unes declaracions que han passat a la història: "El cinema espanyol és políticament ineficax, socialment fals, intel·lectualment ínfim, estèticament nul i industrialment raquític".

A banda de l'obra dels esmentats dos grans puntals de la renovació, cal ressaltar altres obres interessants d'aquest període: *Sierra Maldita* d'Antonio del Amo i el drama sobre el bandolerisme andalus signat per José María Folqué i anomenat *Amanecer en Puerta Oscura*.

Fernando Fernán Gómez conrea amb èxit la comèdia intel·ligent de costums amb les delicioses *La vida alrededor* i *La vida por delante*. L'italià Marco Ferreri, amb el valuós ajut del guionista Rafael Azcona, realitza amb tota la mala llet aquelles inoblidables comèdies negres que foren *El pisito* i *El cochecito*.

Els directors veterans continuen la seva carrera al marge d'aquests nous corrents. El 1957 és l'any d'un fenomen de masses: *El último cuplé* de Juan de Orduña, pel·lícula que va llençar a l'estrellat el fenomen de Sara Montiel. Com que el desenvolupament



Peppermint Frappé

econòmic deien que ja havia arribat, a partir de la segona meitat dels cinquanta ens van inundar amb un seguit de comèdies roses, completament allunyades de les intel·ligents comèdies d'un Berlanga, Fernán Gómez o Ferreri, les quals volien retratar el "progrés" de la societat espanyola. *Las chicas de la Cruz Roja*, *Quince bajo la luna* o *El día de San Valentín* són els vergonyosos exemples al·lienants de la realitat.

El 1961 marca el retorn momentani del mestre indiscutible del cinema espanyol i universal. Aquell any, Luis Buñuel realitzà *Viridiana*, film guardonat amb la Palma d'Or a Cannes i prohibit a l'estat fins després de la mort del dictador. Com podeu veure, la censura no perdona ni els genis, ni els guardons.

Els nous corrents.

L'Escola de Barcelona

Hom pot enfocar aquests anys des de diverses perspectives, des d'agafar la influència de la *nouvelle vague* i el *free cinema* (sobretot pel que fa a l'abaratiment de despeses amb la utilització d'exterior), a la situació de la indústria, o a la influència política del nomenament de Fraga Iribarne. Pel que fa a la descripció del que va ésser el cinema majoritari d'aquesta època, ens decanem per relacionar les set plagues detectades per Porter Moix: "La promoció turística, el films d'infantesa i família, els *peplums* i d'altres aventures vestides d'antigor, les cintes d'agents secrets, el fenomen *ieiè*, els *spaghetti westerns* i els films commemoratius dels «25 años de paz»".

En un altre pla, els grups Nuevo Cine Español i La Escuela de Barcelona. L'abast, durada i cohesió d'aquests dos corrents és encara discutida, però ofereixen la virtut de permetre la relació dels realitzadors claus apareguts en aquest període. Entre els noms de la generació *mesetaria* destaquen els de Carlos Saura (exemplar i emblemàtica *La caza*), Basilio Martín Patiño (inoblidables *Nueve cartas a Berta*), el primer Mario Camus, etc. El crític Ricardo Muñoz Suay aglutinava Jacint Esteva, Joaquim Jordà, Carles Duran, Vicente Aranda (el de *Fata Morgana*), l'arquitecte Ricard Bofill, Jordi Grau (*Una historia de amor*) i José María Nunes (*Noches de vino tinto*) i, com a musa, Serena Vergano. Ells eren la *gauche divine* i es reunien a Boccaccio, al carrer Muntaner. Dins d'aquest ambient, trobem el nom de Pere Portabella (*Nocturn 29*), profund coneixedor i partícep de l'avantguarda catalana, i posseïdor d'un marcat estil personal. Entre els anys 1966-69 els va apropar l'abaratiment de la producció, una ambició renovadora i, en determinats casos, contestatària.

A més, aquests són els anys de Rivira Beleta, Jaime Camino, José María Forqué, Lluís Font, Josep Maria Font (magnífica *La piel quemada*), etc., i també dels crítics Romà Gubern, Josep Lluís Guarner, etc. I, ves que hi farem, els anys d'Isasi Isasmendi, Mariano Ozores, Pedro Lazaga, Pedro Masó...

El cinema de la transició

Podríem haver triat el 1975, a causa de la mort del dictador, però el cinema espanyol

pateix una profunda crisi que arrenca del 1971 i que abasta tots els sectors de la producció i l'exhibició. Una crisi que precedeix la més general del 1973, la crisi del petroli. En aquest trasbals influeixen molts canvis en els comportaments sociològics: segona residència, accés al cotxe per part de la joventut, etc. Per arrodonir l'exemple cal dir que el 1971 es van vendre dos milions d'entrades menys que l'any anterior.

Continua la comèdia "desarrollista" i els subproductes presents a la dècada anterior culminaran amb l'aparició del "destape", l'abolició de la censura i la classificació "S" a l'espera del boom propi de la legalització de la pornografia: les sales "X".

Amb l'inici dels canvis que després s'anomenaran transició, hi ha diversos fronts de recuperació de la normalitat democràtica. Una d'aquestes vies és la recuperació de la memòria històrica. La utilització de filmacions anteriors per fer-ne una relectura a *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patiño, *Raza, el espíritu de Franco* de Gonzalo Herralde, o la realització de films com *La ciutat cremada* d'Antoni Ribas, *Companyys, procés a Catalunya* de Josep Maria Forn, *Las largas vacaciones del 36* de Jaime Camino o, si voleu, *La prima Angélica* de Carlos Saura, *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró o *L'informe general* de Pere Portabella.

Una comèdia de costums i desinhibida neixia de la mà de Francesc Bellmunt o Ventura Pons a Barcelona, o Carles Mira a València, o Fernando Trueba i Fernando Colomo a Madrid. A més es fa cinema d'autor, amb exemples com *El espíritu de la colmena*, opera prima de Víctor Erice o els *Furtivos* de José Luis Borau. Hi ha també autors com Gonzalo Suárez, Bigas Luna (sorpresiu *Bilbao*), etc. Un exemple ben sorprenent de com mitjançant el cinema amateur s'assoleix una realització professional és *La ràbia* d'Eugeni Anglada.

El nou estil

La normalitat democràtica ha estat beneficiosa per al cinema espanyol. El període comprès entre 1980 i 1996 ha estat el més creatiu i l'acceptació del cinema espanyol, malgrat l'aferissat setge de les multinacionals nord-americanes, ha restat ben palesa en les estadístiques d'espectadors.

Per a la indústria, han estat molt profitosos els convenis de producció entre les televisions públiques estatals i autonòmiques, els



Pedro Almodóvar

organismes institucionals i les productores. És l'època en la qual es roden més films i, per primer cop, s'obtenen dos Òscars de Hollywood: el primer, per la discutible *Volver a empezar* de José Luis Garci, i el segon, per la deliciosa *Belle Époque* de Fernando Trueba. Tanmateix, és el moment d'un fenomen de ressò internacional: Pedro Almodóvar, o una manera molt peculiar d'entendre el cinema i passar a la història. *¡Qué he hecho yo para merecer esto?*, *La ley del deseo*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* i *La flor de mi secreto* són les millors mostres d'un artista irregular, però un veritable mass media.

La desfilada de bon cinema, malgrat les desgraciades declaracions dels nous estadants del Ministeri de Cultura, és òbvia. Hi ha un seguit d'estils i gèneres personals i intransferibles. El rigor i el mestratge d'un Vicente Aranda, un escapel que dissectiona la societat espanyola a *Tiempo de silencio*, *Si te dicen que caí* i, sobretot, a *Amantes*, posen el llistó molt alt, com alta és la qualitat interpretativa dels actors contemporanis (Carmen Maura, Victoria Abril o Antonio Banderas i Imanol Arias triomfen fora de les nostres fronteres).

Per altra banda, la comèdia ha aconseguit fites molt elevades. Fernando Trueba, Fernando Colomo i, més recentment, Manuel Gómez Pereira (*Todos los hombres sois iguales* i *Boca a boca*) han foragitat el fan-

tasma de l'"espanyolada".

El thriller amb rerefons (*Días contados* d'Imanol Uribe, *Beltenebros* i *Tu nombre envenena mis sueños* de Pilar Miró) atorga solidesa temàtica i el diferencia de l'excel·lent cinema negre nord-americà. A més, hi ha un floret de directors i actors que farien la ressenya inacabable, però encara que sigui de passada cal esmentar-los: Víctor Erice (*El Sur*, obra fonamental dels 80), Manuel Gutiérrez Aragón (*El corazón del bosque*) i els veterans Mario Camus (*Los santos inocentes*) i Francisco Regueiro (*Padre nuestro*) formen el nucli consistent d'una manera lliure d'entendre el cinema. Esperem que malgrat la competència desigual dels ianquis el cinema espanyol pugui seguir aquest camí tan ben encetat.

Amb la nova concepció autonòmica de l'estat, s'han consolidat amb força dues cinematografies perifèriques: la basca i la catalana.

El cinema basc és sòlid. Com a mostra cal esmentar tres noms: Imanol Uribe, Montxo Armendáriz i Julio Menem. *La muerte de Mikel* del primer va obrir-li un camí que el menà fins a *Días contados*; el drama dels carboners del segon, *Tasio*, el menà vers les *Historias del Kronen*. La personal irrupció del més recent, Julio Menem, amb *Vacas* ha fet palesa una rigorosa carrera posterior.

Simultàniament amb la transició, el cinema català va renéixer amb força i empena. El període que tractem ha donat mostres de molta qualitat, però la situació actual resta un xic ancorada. El rigorós i bell retrat històric de Gerard Gormezano a *El vent de l'illa*, les adaptacions literàries d'un Francesc Betriu (*La plaça del Diamant*) i d'un Romà Guardiet (*Solitud*) demostren bon ofici. No obstant això, els terrenys més conreats han estat la comèdia i el thriller amb fortuna desigual. El representant omnipresent de la comèdia ha estat Francesc Bellmunt, amb films que són una de freda i una de calenta. El thriller barceloní ha estat un gènere genuí. Un exemple recent són les obres d'Antoni Chavarrías (*Manila* i *Susanna*).

El cinema català té futur, ja que els recursos humans són valuosos. Esperem veure'n una continuïtat normalitzada en tots els sentits.

■ VENANCI BONET FORÈS
I PERE CAMPÍ BANÚS