

**El pensament
cinematogràfic a
Catalunya des de l'Escola
de Barcelona**



Jordi Balló i Fantova

No hi ha pensament cinematogràfic sense pel·lícules. Ni els estructuralistes francesos haurien pogut construir els seus artefactes mentals abstractes sense que de tant en tant Resnais o Godard no vinguessin a cimentar-ne les crosses. Més encara en el cas del cinema català: en els últims vint-i-cint anys els pocs moments en què un pensament cinematogràfic ha pres una mica de cos, ha estat a l'escalf d'una o diverses pel·lícules.

Aquesta submissió de la crítica a la creació no és antinatural. Sabem, i Georges Steiner ens ho recorda a *Presencias reales*, que tota obra d'art suposa en si mateixa un acte crític, fa ja un treball de selecció, d'interpretació sobre el passat i el present, sobre la realitat preexistent. El que entenem normalment per *crítica*, sigui analítica o merament periodística, sobreposa un acte crític a un altre. D'aquesta fusió, en pot arribar a sortir pensament. Perquè n'hi hagi, de pensament, es necessita primer de tot qualitat, després una mica de perspicàcia, oportunitat i capacitat de difusió. En el cas de cinema, aquesta última es dona per feta. Però la difusió n'és, només, un aspecte no necessàriament principal: l'autèntic pensament cinematogràfic ha de ser capaç d'intervenir en el mateix procés de creació. Ha de tenir la voluntat de voler fer canviar les coses. Aquesta voluntat és la que unifica els vuit exemples detallats a continuació. Vuit moments al voltant de vuit pel·lícules de l'últim quart de segle del nostre cinema. Instants en què, per una sèrie de circumstàncies, va semblar que una pel·lícula, o un moviment, podria fer encendre el foc, podria deixar una petjada.

1. 1966. *Fata Morgana* i l'Escola de Barcelona, la *nouvelle vague catalana*

Esteve Riambau i Mirito Torreiro van triar l'any 1966 com a data més emblemàtica de l'Escola de Barcelona: els va servir per fixar en el calendari una celebració reflexiva: el 1991 seria el 25è aniversari del moviment més característic que ha proporcionat el cinema català. És una tria aleatòria però totalment correcta: 1966 és l'any en què es realitza *Fata Morgana* i l'any en què aquest film emblemàtic és seleccionat per la llavors prestigiosa Setmana de la Crítica del Festival de Canes.

Aquesta presentació cosmopolita hauria de significar l'inici i la culminació del mateix moviment.

Vint-i-cinc anys després, l'Escola de Barcelona continua essent l'únic moviment cinematogràfic nascut a Catalunya que ha estat capaç de generar un pensament cinematogràfic consistent. Tenia, a l'estil del cine jove europeu, una etiqueta, uns cineastes que els agradava parlar, alguns teòrics que els sustentaven, una voluntat d'equip, algunes pel·lícules —poques— i un enemic interior contra el qual definir-se: el cine mesetari. Amb això va haver-n'hi prou i de sobra per fer circular les consignes necessàries en tot pensament cinematogràfic, idees bàsiques que ajudaven a comprendre i, a la vegada, a marcar la diferència.

L'apologia de la diferència era essencial en el cas de l'Escola de Barcelona. París ho era tot, Madrid no era res. I Barcelona, una capital cosmopolita intrínsecament lligada a l'etiqueta del moviment. El 1966 va ser també l'any en què Ricard Muñoz Suay s'inventa —a *Fotogramas* i dos mesos després de la presentació de *Fata Morgana* a Canes— el nom del moviment. Ja era molt, perquè en temps de la *nouvelle vague* la sensació de grup col·lectiu era un punt essencial, fos el que fos l'espai que unís el grup, que tant podia ser la redacció de *Cahiers du Cinéma* com Bocaccio. L'Escola de Barcelona ho tenia ben lligat, això de l'espai físic, i n'és un exemple el que destacava Anna Maria Moix en una entrevista que va fer a Vicente Aranda: en la mateixa escala d'una casa dissenyada per Ricard Bofill vivien Aranda, Salvador Clotas, María José Ragué i Gil de Biedma, poeta també d'una altra «Escola de Barcelona». Tot quedava en família.

Que *Fata Morgana* era diferent, estava tothom disposat a afirmar-ho. Canes va ser un bon banc de proves per definir les línies del pensament que l'havia de sustentar. Com declarava Aranda a l'època, «A Canes va haver-hi una demostració evidentíssima: tots pensàvem, fins i tot jo mateix, que *Fata Morgana* no semblava espanyola». Efectivament, així ho va veure una part de la crítica francesa, que

explicava el descentrament del film des del punt de vista del tòpic espanyol: «Aranda a le gran tort d'appartenir a la nouvelle vague catalane».

L'Escola de Barcelona era l'avantguarda, l'equivalent cinematogràfic del «Jo sóc d'aquí, sóc estranger» que deia Palau i Fabre. Per l'Escola de Barcelona l'altivesa davant d'un públic pràcticament ignorat era una forma d'estil. La crítica al realisme possibilista del cine «mesetari» —terme proposat amb èxit per Enrique Vila-Matas— va fer fortuna. La força del pensament generat per l'Escola de Barcelona està en què no depenia quasi gens del resultat concret de les seves pel·lícules. N'hi va haver prou amb el ressò internacional i espanyol cap a *Fata Morgana* i que la seva estrena al carrer de Tuset —Cine Arcadia— despertés expectatives, o que Jonas Mekas qualificués *Dante no es únicamente severo*, de Jacinto Esteva i Joaquim Jordà, com «el millor film espanyol que mai havia vist», per donar ales al moviment. I per afilar la bel ligerància del llenguatge, Duran descrivia el cine de Madrid com ple de «dones lletges que donen sempre la sensació de pudor»; Romà Gubern qualificava *Fata Morgana* com a «típica obra de crisi»; Jaime Camino insistia en el contrast: «un cinema més avantguardista, més provocatiu que el de Madrid, mesetari i trist»; Joaquim Jordà, segurament el més agut dels combatents, s'inventava la frase essencial que marcava el punt contra el possibilisme realista: «Com que no podem fer Victor Hugo, fem Mallarmée». La pressió va ser tan forta que fins i tot va doblegar la resistència del mateix cinema madrileny. Com explica José Luis Guarner a «Cómo acabar de una vez con la Escuela de Barcelona», els efectes d'aquesta bel-ligerància avantguardista van influir en alguns dels cineastes que operaven a Madrid, que, a través de Luis Cuadrado, van introduir elements d'estranyament esteticistes en els seus films. Un exemple: *Pippermint frappée*.

L'Escola de Barcelona va ser abandonada aviat pels seus inquilins. Aranda, que quan feia *Fata Morgana* contestava rotundament «Sí», en ser preguntat si pertanyia a l'Escola, en declarava la defunció només tres anys després: «L'Escola de Barcelona, ja l'ha oblidat tothom».

Vint-i-cinc anys després podem dir que no és cert. Les fortaleeses i debilitats del seu pensament continuen inspirant alguns dels moviments més interessants que es continuen covant en el cine català. Pere Portabella lligava en un número especial de la revista *Cultura* el moviment d'avantguarda dels seixanta amb la nova fornada de joves directors catalans, el grup que poden formar Manuel Huerga, José Luis Guerín o Jesús Garay. Agustí Villaronga —un seguidor natural del cine d'Aranda— estrenava *El niño de la luna* a Canes amb una premsa estrangera estranyada d'un film que no responia als

cànons espanyols. I Rosa Vergés veia saludat el seu *Boom boom* a Venècia per un significatiu article a *La Repubblica*: «Una rinascita de l'Scuola de Barcellona». Una sorpresa per a la memòria, la mateixa que ha produït el ressò crític a París de la inesperada i estimulant distribució en sales comercials d'*Esquizo*, de Ricard Bofill, el film més secret d'aquell moviment.

2. 1976. *La ciutat cremada*, la perspectiva d'un cinema nacional

La ciutat cremada constitueix el primer film que és sentit per l'espectador com l'inici d'un cinema nacional català. La crítica nacionalista i el mateix Ribas van insistir en aquesta idea amb èxit. Podia semblar que abans de *La ciutat cremada* el cine català no hagués pràcticament existit: una reducció voluntària, perquè efectivament d'això es tractava. La simplificació d'aquesta idea s'ha demostrat a la llarga profundament negativa a l'hora de servir amb coherència una història evolutiva del cine català. Però per a *La ciutat cremada* va representar tot un èxit: encara ara continua essent el film més vist del cine català, o com a mínim d'aquell cine català que es presentava com a tal. Des de les dificultats del seu rodatge, la postergació de la seva estrena o els incidents de Ciutat de Palma o València, on obligatòriament s'hi projectava la versió castellana, *La ciutat cremada* va significar un baròmetre de la nova democràcia incipient. Això va facilitar la comprensió del film en clau de present: Cambó deia a Alfons XIII el mateix que Benet li hauria pogut dir a Joan Carles I. L'aparició d'actors amb rellevància política afavoria aquesta complexitat. Tot plegat va crear una aura a *La ciutat cremada* que va ser també copsada en la seva difusió exterior. Gràcies a aquesta transparència, la seva catalanitat militant no va ser un obstacle per a la seva difusió espanyola, ans al contrari. *La ciutat cremada* era un fresc sobre Catalunya, però emprava fórmules narratives extretes de la novel·la del segle XIX que no resultaven gens estranyes a l'espectador espanyol. Era lògic, doncs, que fos tractada amb una tolerància i una atenció que no tindrien altres films catalans, d'abans o de després, considerats molt més extravagants.

El fenomen de *La ciutat cremada* va crear una expectativa: la possibilitat d'afavorir un gènere històric català, ambientant ficcions en episodis clau del passat encara tan desconegut. La fal·làcia que podia representar aquesta pretensió va ser críticament exposada des de molts punts de vista, tot i que la més contundent continua essent la que van elaborar José Enrique Monterde, Marta Selva i Anna Solà en un número monogràfic de la revista *L'Avenç*, on es documentava la debilitat ficcional sobre la qual es fonamentava aquest gènere

incipient. Tot i així, l'èxit relatiu de *Companys, procés a Catalunya* —rellevant però inferior a l'esperat— va fer insistir en la seva viabilitat. Però l'entusiasme de l'espectador ja no era el mateix: l'Estatut s'havia aprovat amb diferències marcades i res no era com el 1977. La trilogia de Victòria, del mateix Ribas, marcaria el declinar d'aquest gènere que en revisitacions més recents —*La teranyina*— s'ha vist orfe de ressò tant de públic com de debat intel·lectual. Més modestament, la ficció històrica continguda en les sèries televisives de Francesc Betriu, especialment *Vida privada*, ha trobat un vehicle comunicatiu pertinent, integrat, però amb poca transcendència.

3. 1977-1978. *La vieja memoria* i els retrats impertinents

La recepció crítica a *La vieja memoria* va ser extraordinària. El número 1 de *Contracampo*, el número 58 de *Dirigido por*, el número 3 de *La Mirada*, coincidien a assenyalar-ne l'esplèndida originalitat, la complexitat del seu discurs visual basat en el muntatge i en el diàleg impossible entre els protagonistes de la Guerra Civil. El film de Camino era un típic film del postfranquisme que s'inscrivia, a més, en un context especialment interessant del cine català, el de la reivindicació del documental com a gènere que havia de permetre un acostament estilitzat al coneixement de l'entorn històric, passat o contemporani. Francesc Bellmunt ho havia iniciat amb *La Nova Cançó* i *Canet-Rock*, i el 1977 havia estat un any decisiu per a la pluralitat del gènere: el 27 de juny de 1977, pocs dies després de les primeres eleccions democràtiques, s'estrenava el *Noticiari de Barcelona* número 1, produït per l'ICC, dirigit per Josep Maria Forn i titulat significativament «Coses que retornen». En el mateix mes de juny Pere Portabella presentava el seu Informe general a la Filmoteca; per l'octubre es fa públic el Manifest de l'àmbit de cinema del Congrés de Cultura Catalana, pel novembre s'estrena *Raza, el espíritu de Franco*, de Gonzalo Herralde; pel desembre, *Entre la esperanza y el fraude*, film culminant del moviment de cinema alternatiu, és premiat al Festival de Bilbao. Una situació, per tant, característica de les necessitats polítiques del moment.

Però fora del fenomen del cinema alternatiu condensat al voltant de la Central del Curt, els altres films documentals no van trobar un suport suficient per consolidar un moviment documentalista amb perfils delimitats. El ressò crític de *La vieja memoria* el vinculava més als films espanyols de Martín Patino o de Chávarri, que pretenien documentar aquest trànsit del passat al present sense incidir, en canvi, en la seva relació amb aquest corrent interessant i sofisticat del

cine català, que sabia extreure dels mecanismes de la ficció una línia d'estil fortament vinculada a la poesia de la realitat.

No era aliena a la madura i atrevida reflexió cinematogràfica de Camino el pòsit que havien deixat les llargues polèmiques crítiques al voltant de les limitacions dramàtiques del seu film anterior *Las largas vacaciones del 36*, emblemàtiques en l'estudi publicat a *Dirigido por* per Octavi Martí i Ferran Alberich. *La vieja memoria* era un pas decidit a anar més enllà en el plantejament de la Guerra Civil, bevent de la inspiració dramàtica, com també van fer altres films contemporanis. Es el cas d'*El asesino de Pedralbes*, que va ser premiat, com el de Camino, al Festival de Sant Sebastià, i sobretot d'*Ocaña, retrat intermitent*, un altre dels films que haurien de marcar una època. L'estrena del primer film de Ventura Pons al Cine Maldà provoca un altre allau d'impressions favorables que hauria d'haver cimentat aquesta imatge d'un cinema documental diferent, capaç de traspasar a la pantalla la imatge d'una Barcelona oberta, en perpètua autocrítica i convulsió. José Luis Guarner parla d'«el primer retrat autèntic de l'Espanya del posfranquisme», i Terenci Moix publica a *El País* un article significatiu on reivindica aquesta diferència de Barcelona: «Ara es sap a Madrid qui és Ocaña». Uns films estilitzats que no tindran continuïtat immediata per la seva absoluta manca de tradició prèvia. El documentalisme es reprendrà ocasionalment deu anys més tard en dos films emblemàtics de dos joves directors cultivadors d'un cert manierisme: *Gaudí*, de Manuel Huerga, i *Innisfree*, de José Luis Guerin.

4. 1978. *Bilbao* o l'obsessió «autoral»

El més extraordinari de *Bilbao* és que, tot i ser un film profundament d'autor, de sentiments quasi uterins, va tenir un èxit comercial considerable. És un film que és cruïlla d'estils del cine català; té un perfum de *thriller* barceloní barrejat amb un objectualisme de tints surrealistes. És un film obsessionat i obsessiu, que va saber caracteritzar una gestualitat expressiva molt típica d'una avantguarda pura, il·lustrada, impregnada de la ideologia de la mediterraneïtat. L'acceptació de *Bilbao* es produeix més fàcilment pel pòsit que el debat de l'Escola de Barcelona havia deixat en el pensament cinematogràfic català. Bigas era un autor perfectament característic del que es podia entendre com a tal a Barcelona. Fins i tot el seu reconegut caràcter artesanal i el fet de provenir d'un camp aliè al del cinema, com era el del disseny, jugava a favor d'ell, i l'entroncava amb una altra de les sentències que l'Escola de Barcelona havia deixat caure: que els

millors talents es trobaven fora de la indústria. Bigas Luna i *Bilbao* eren la particularitat, la nota discordant en un panorama que tendia a la mediocritat. La rotunda cal·ligrafia basada en un món pervers i objectual va cimentar la carrera de Bigas. L'atmosfera de *Bilbao* va enlluernar Marco Ferreri, Charles Bukowsky, Héctor Babenco; el Premi l'Âge d'Or per *Caniche* venia a confirmar que havia nascut un cineasta amb estil fàcilment adjudicable a «estil Barcelona»: avantguardista, però no d'un esteticisme buit. Al contrari de la imatge de marca de l'Escola de Barcelona, el cine de Bigas era d'una sofisticació basada en l'hiperrealisme; tenia un sentit del macabre més proper a Mèxic i a Edward Hooper que no a París. De França l'interessava Bataille; per a res el *nouveau roman*.

En el seu llibre sobre Bigas Luna, Ramon Espelt ressalta la seva idiosincràsia barcelonina, en la cruïlla del nord i el sud; el que és raó civilitzadora per a uns pot ser infern del desig per als altres. *Lola* seria, en aquest sentit, el seu film més paradigmàtic.

Al número 4, i últim, de *La Mirada*, Lorenzo Vilches parlava de *Bilbao* com a «objecte de seducció». L'ull i la mirada, el registre pervers, eren els temes redundants de la majoria d'acostaments crítics a l'obra de Bigas, per part de Juan Miguel Company, Domènec Font, Joan Bufill i Carles Balagué, entre d'altres. O de Vicente Molina-Foix, un magnífic introductor de Bigas en l'àmbit madrileny, que sempre ha sabut trobar en Bigas l'enyor dels autors amb personalitat carismàtica i fidelitat a ells mateixos.

«Senyors de Barcelona» que en alguns casos aconsegueixen ser respectats com a tals. Bigas Luna ho ha aconseguit, però continua essent l'únic quinze anys després de *Bilbao*. Només Agustí Villaronga, amb *Tras el cristal* i *El niño de la luna*, sembla capacitat per recollir aquesta tradició d'autor personal amb un univers estètic que s'ha de respectar. Un univers «d'estil Barcelona».

6. A tiro limpio: un redescobriment

Va ser a la Setmana Internacional de Cinema de 1984. Sota l'epígraf «El cinema a Barcelona: una tasca de redescobriment», s'hi projecta *A tiro limpio*, de Francesc Pérez-Dolz. La reacció crítica és entusiasta. *A tiro limpio* provoca una reflexió històrica que continuarà l'any següent amb *Los atracadores*, també projectada a la Setmana. Una reflexió que valora la coherència d'alguns dels films que han construït un gènere específic: el *thriller* barceloní. Gènere que explora una geografia urbana criminal i que, amb la decisió de rodar en espais naturals, va crear un estil específic, poc valorat en el seu moment i en la incipient historiografia del cine català, potser per un pudor absurd

que feia bandejar aquestes pel·lícules del camí dels bons en què es solia convertir la historiografia més usada, aquella que preferia pontificar sobre el que hagués hagut de ser en lloc de fer-ho sobre el que va ser realment. El *thriller* barceloní és un gènere que caracteritza una cinematografia nacional, i algunes de les seves contradiccions només es poden explicar en el seu context, com va demostrar amb contundència Joan Lorente en els seus articles al *Diari de Barcelona* i, posteriorment, en el capítol dedicat al cine de gèneres en el seu llibre sobre cine català contemporani. És així que s'entén el procés natural de decantament dels seus herois, des de la glorificació de les forces de l'ordre —com a *Brigada criminal*— fins al *thriller* nihilista que podia representar *A tiro limpio*.

La continuïtat del *thriller* i la seva revaloració han estat còpsades molt abans pels directors que no per la crítica. Així s'explica que alguns dels autors amb més pretensions «autorals» s'inspirassin en l'atmosfera del *thriller* barceloní per crear els seus universos creatius. Alguns d'ells únicament com a excusa ambiental, mai innocent, com és el cas de Bigas Luna, Herralde o Aranda. Exemples més recents, com el de Antonio Chavarrías han incorporat el gènere sense excuses cal·ligràfiques, amb un respecte per les regles i les convencions clàssiques i buscant la mateixa poètica barcelonina que havia aconseguit Pérez-Dolz o alguns dels millors moments de Rovira-Beleta.

El *thriller* ha anat aconseguint una carta d'oficialitat que ha permès considerar-lo a la llum d'una sèrie de valors fins ara voluntàriament menystinguts. Com, per exemple, la seva reivindicació, fins i tot en els anys quaranta d'un cine popular, de temàtica contemporània, en contra de la parafernàlia feixista del cinema històric que es coïa a Madrid. O la seva militància en l'estètica urbana, que va fer que, en la decisió contemporània de filmar en escenaris naturals, *Apartado de Correos 1001* dibuixés una Barcelona laberíntica mentre el cine castellà, amb *Surcos*, imposava la preeminència del ruralisme. Dos camins que els anys no van fer més que eixamplar.

7. 1986. *Los motivos de Berta*, la reivindicació de la puresa

Poques pel·lícules a Espanya han estat tan reivindicades per la crítica com *Los motivos de Berta*, de José Luis Guerin. La paraula *reivindicació* té aquí un doble sentit perquè no es refereix únicament a la singular personalitat del film, sinó també al moviment crític que va desbloquejar la retenció que patia i que impedia la seva estrena, El diari *Libération*, i les revistes *Dirigido por*, *Cartelera Turia* i molts d'altres mitjans influents van encapçalar aquesta defensa del film,

que duria finalment a la seva estrena. Amb una resposta mínima del públic: avantguarda pura, maledicció poètica. Un film considerat el millor espanyol de la dècada dels vuitanta, junt amb *El sur*, per una enquesta de crítics, i que ocupa un dels últims llocs en l'índex d'espectadors que han pogut veure'l.

Los motivos de Berta podria ser considerat perfectament con un dels millors films del cine català, si no s'hagués produït un doble estranyament: el seu rodatge a Castella el convertia en una *rara avis* en la tradició urbana del cine català, fins i tot en la tradició «avantguardista» santificada per l'Escola de Barcelona. Però tampoc era un film espanyol, justament perquè Guerin va fer una inversió total del ruralisme que havia imposat l'etiqueta Querejeta.

L'error d'aquesta incomprensió catalana cap a aquest film s'ha pogut comprovar en tota la seva magnitud en relació amb l'obra posterior de Guerin, encara escassa. *Innisfree* ha vingut a demostrar el caràcter cosmopolita de la seva mirada.

La reinvidicació del cine de Guerin s'ha estès també a d'altres films prenyats del seu estil. És el cas d'*El vent de l'illa*, de Gerard Gormezano, un film molt celebrat per la vena argumental que aportava i que va trobar un ressò important en àmbits literaris catalans, tant o més que en els cinematogràfics. Menys evident, però també certa, és la relació entre Guerin i Manuel Huerga, d'estètiques teòricament oposades però travessats, tots dos, per una mateixa voluntat de reelaboració manierista. Com ja dèiem a propòsit de Pere Portabella, aquest grup més Jesús Garay i Rosa Vergés constitueixen una referència constant a l'hora de valorar els autors amb més talent i més projecció del cine català actual. És una reivindicació grupal que no es correspon, però, amb la realitat, potser per la inexistència d'algun productor amb prou personalitat per donar-hi sentit de moviment. Pepón Coromina, segurament l'únic que estava en disposició de fer-ho, ja va assentar-ne les bases quan va convidar-los —junt amb Salgot, Cadena i altres— a la seva irregular sèrie *De moda*, avantsala del que es presumia una política d'aposta per aquest grup, similar a la que havia fet deu anys abans amb Herralde i Bigas Luna. Després de la seva mort, ningú, per ara, no sembla agafar-ne el relleu.

8. 1991. *Boom boom*, principi i fi de la comèdia catalana

«Ningú està perdonat de no anar a veure *Boom boom*, sobretot els que van abandonar el cinema català perquè el cinema català els va abandonar a ells», diu, expressivament, Alex Gorina en la seva crítica de la pel·lícula de Rosa Vergés. Una posició regeneracionista que coincideix amb la pràctica totalitat de la crítica, del públic i del boca-

orella que crea opinió sobre el film. Per fi una pel·lícula que un pot anar a veure tranquil·lament.

El fenomen de *Boom boom* és altament transcendent per al cine català, perquè la difusió dels perfils de pensament que ha creat ha transcendit gèneres i fronteres. Es produeix a *Boom boom* una interessant fusió entre racionalització de la producció i la frescor i l'espontaneïtat creatives. La racionalització vol dir Europa, i n'és principal i reconeguda responsable la productora del film, Rosa Romero, que va saber construir el projecte del film en contacte amb les tendències més avançades de la producció del continent. Des d'aquest punt de vista, *Boom boom* ha estat considerat un film modèlic, propagandista d'una nova forma de produir a Europa i mostrat amb orgull funcional pels dirigents comunitaris com a exemple del que s'ha de fer. Significatiu és, en aquest sentit, que *Boom boom* fos triat per representar la política del Programa Media en la seva posada de llarg a Canes.

Però és també inventiva, un guió ben escrit, una realització madura, un mecanisme de rel·lotgeria i una simpatia promocional captivadora, mèrits adjudicats, en general, a la seva directora, Rosa Vergés, a qui la premsa italiana col·locava «en les traces d'Almodòvar», tot i particularitzar «l'estil barceloní». Film mostrat com a obra de dones, *Boom boom* ha gaudit d'una aferriçada defensa en gran part de la premsa espanyola, que, amb Àngel Fernández Santos i *El País* d'avaladors, va facilitar-ne una reestrena a Madrid després de l'èxit venecià, en unes condicions molt millors que les que van presidir la seva estrena, en unes dates inoportunes, només concebibles per la deixadesa habitual amb què les distribuïdores multinacionals castiguen tot allò que no és americà. El fenomen *Boom boom* té una significació molt important a l'hora d'establir les fites més essencials de la història recent del cinema català. Perquè, en aquesta perspectiva, *Boom boom* ha provocat un període d'obertura d'un camp de possibilitats comercials a un nou estil de comèdia intel·ligent i lleument sofisticada. I ha signat el certificat de defunció —o almenys així ho ha pregonat la majoria de la crítica— de la tradició pitarresca conreada en el cine català per Mira, Bellmunt o el Ventura Pons d'abans de *Putxa misèria!* i de *Que t'hi jugues, Mari-Pili?*

Per tot això, per la unanimitat creada i per l'optimisme generat, per l'expectació davant de la seva pròpia carrera i dels altres films catalans que contiguament a aquest s'han vist també involucrats positivament en aquesta reivindicació d'un cine de cara al públic, *Boom boom* pot adjudicar-se tranquil·lament haver estat el fenomen més carismàtic i particular generat a Barcelona des de *Bilbao*. Un camí és obert: ara se n'han de veure les conseqüències.