

La quadratura del Cercle A

Exposició

Del 19 d'octubre de 2017 a l'11 de febrer de 2018

Cicle de pel·lícules



Exposició

La quadratura del Cercle

Entrada gratuïta

19 d'octubre 2017 – 11 de febrer 2018

Una producció de la FilmoTeca de Catalunya



El Círculo A, després conegut com a Cercle A, va ser l'empresa fundada per Jaume Figueras, Antoni Kirchner i Pere Ignasi Fages que, aprofitant les possibilitats que obria la nova Llei del cinema de l'època, programava pel·lícules d'art i assaig amb el propòsit de donar a conèixer un cert tipus de cine d'autor exhibit en versió original subtitulada. La iniciativa va ser renovadora, gairebé revolucionària. Va canviar les criteris de programació i exhibició i les fórmules comunicatives i publicitàries per aconseguir la complicitat d'un creixent públic inquiet, curiós i exigent amb campanyes imaginatives. Les programacions del Cercle A eren variades i eclèctiques, abastaven clàssics del cinema, cinematografies poc explorades, cinema d'autor contemporani i obres que s'obrien pas per les esclatxes que començava a presentar la censura.

El grup va començar la seva activitat el març de 1967, fa tot just 50 anys, al cinema Publi, amb l'estrena de la pel·lícula *Sueños*, d'Ingmar Bergman. Aquesta projecció va marcar l'inici de les sales d'art i assaig de Catalunya. El grup va anar ampliant la seva activitat programant en altres sales: Alexis, Aquitània, Arcàdia, Atenas, Ars, Arkadin, Maldà, Capsa o Casablanca. El nom de moltes d'aquestes sales començava per la lletra 'A', d'aquí el nom del grup. Al llarg d'un quart de segle d'exitosa trajectòria, el Cercle A va tenir un paper determinant en l'educació cinèfila d'una societat, amb títols emblemàtics com *Repulsión*, *To be or not to be* o *El marido de la peluquera*, i autors de referència com Dreyer, Godard, Wim Wenders o Buñuel.

L'exposició, comissariada pel director adjunt de la FilmoTeca de Catalunya Octavi Martí, ha comptat amb la col·laboració de dos dels fundadors del Cercle A, Jaume Figueras i Antoni Kirchner.

Com es pot convertir el públic en client

Amb el Cercle A, a Barcelona es crea l'espectador de cinema modern. És un espectador que sap qui és el director de la pel·lícula, que vol sentir parlar els actors en la versió original, que no accepta que els films estiguin tallats, que vol veure històries adultes contades per adults, que arriba a les sessions abans que comencin i no li agrada que altres arribin a mitja projecció i que no discrimina les obres perquè siguin rodades ja fa anys, en blanc i negre o perquè vinguin de països cinematogràficament exòtics. Cada sala té el seu tipus d'espectador: jove i definitivament modern el del Casablanca, intel·lectual capaç d'encanallar-se el de l'Alexis, demòcrata i interessat sobretot per les qüestions de societat el de l'Arcadia, políticament compromès el dels Arkadin, resistent i curiós el de l'Ars, molt *british* el de l'Atenes, obert a totes les ruptures el del Capsa, més minoritari el del Maldà...

No mentir mai a l'espectador, no enganyar amb la mercaderia. El Cercle A va posar fi a la publicitat buida que no volia dir res. Quan prometia comèdia, rèiem; quan proposava obres socials o polítiques, apreníem i ens indignàvem; quan deia que ens tocava la fibra sensible, ens emocionàvem i sentíem empatia. Els espectadors del Cercle A triaven el film i es reconeixien entre ells, sentien que formaven part d'un club. No eren un ramat, sinó clients ben informats. En matèria de cinema només feien confiança al Cercle A!

Octavi Martí

Comissari de l'exposició *La quadratura del cercle A*

El Cercle A

El naixement d'un fenomen

El 12 de gener del 1967 una ordre ministerial autoritzava l'obertura de sales cinematogràfiques dedicades a presentar films en VOSE a "las capitales de provincia y ciudades de más de 50.000 habitantes" sempre que el cinema tingués menys de 500 butaques. Això va propiciar el naixement del Cercle A (anomenat Círculo A en els seus orígens), que sorgeix de la trobada d'un un trio format per Antoni Kirchner, Pere Ignasi Fages i Jaume Figueras, la futura societat FKF.

El primer pas com a programadors de cinema el fan en una sala cèntrica i ben situada, el Publi, però en plena crisi. Fan proves. Projecten *El barón fantástico*, de Karel Zeman, o *Sueños*, d'Ingmar Bergman amb la intenció de demostrar que existeix un altre tipus d'espectador, cosa que es demostra amb *Noche de vino tinto*, que, al llarg del mes d'abril del 1967, és presentada regularment davant un públic abundant pel seu director, el portuguès barceloní Josep M. Nunes.

El 3 de juliol s'estrena *Repulsion*, de Roman Polanski, i amb aquest film comença la història de la VOSE a tot Espanya. El film és un èxit i consolida la intuïció de FKF i el debut de distribuïdores que es volen especialitzar en la VOSE.

Programador de cinema: un ofici nou

El Cercle A s'inventa l'ofici de programador, que tria els títols a exhibir per sobre de les imposicions de les *majors*. Això s'aconseguia donant una personalitat pròpia a cadascuna de les sales, i amb una acurada i rigorosa selecció de títols que combinava el cinema més popular amb el més arriscat o minoritari, la recuperació de clàssics en reposicions que van trobar la resposta d'un públic fidel i la descoberta de nous autors. Creien en el cinema com a autèntic patrimoni cultural i aconseguen recuperar de l'oblit grans mestres com Dreyer.

Tot i no tenir cap obligació al respecte, el Cercle A també va triar programar cinema espanyol: Saura, Almodóvar, Gutiérrez Aragón, Chávarri, Erice, Berlanga, Bigas Luna..., amb títols que van anar a festivals internacionals i han passat a formar part del nostre patrimoni. Totes aquestes programacions es feien arribar al públic d'una manera nova, diferent, amb accions i decoracions molt pensades per a cadascun dels locals, i amb estratègies comunicatives originals i innovadores, començant per la tria de cinemes, que preferiblement començaven per la lletra 'A' (Alexis, Arkadin, Arcadia...), fet que va donar nom al grup (Cercle A) i que els feia aparèixer entre els primers de la cartellera, que es feia per ordre alfabètic i aleshores era la principal guia a l'hora d'escollir quin film s'anava a veure.



El final del Cercle A

L'any 1992 va marcar el final del Cercle A. El motiu principal és que el seu model s'havia imposat i havia demostrat que era un encert i un èxit. El cinema en VO va deixar de ser una raresa, i altres sales s'hi van convertir. D'altra banda, cineastes que el Cercle A va donar a conèixer (Pasolini, Bergman, Fellini, Bertolucci, Resnais...) van passar a ser objecte de desig de grans grups que oferien l'estrena doblada i en VO alhora. També va contribuir al final del grup la desaparició de la censura: la VO ja no era garantia de veure i sentir coses que no es podien ni veure ni sentir a les altres sales. D'altra banda, molts empresaris es van creure capaços de fer de programadors i van pensar que no calia comptar amb gent especialitzada. Malauradament, quan van descobrir que programar és un ofici, ja era massa tard. Finalment, la multiplicació dels canals de televisió i de la pirateria també van contribuir a la desaparició del Cercle A. Internet encara era a l'horitzó, però les vies per accedir a les imatges ja s'havien multiplicat.

Cicle *La quadratura del Cercle A*

Un cicle que es desenvoluparà al llarg de tres mesos, fins al gener de 2018, donarà una idea de la línia de programació seguida pel Cercle A, que va contribuir de manera decisiva a millorar el nostre paisatge cultural.

Llistat de pel·lícules del cicle, en ordre no cronològic:

Primma della rivoluzione *Antes de la revolución* (Bernardo Bertolucci, 1964)

Aguirre, der Zorn Gottes *Aguirre, la cólera de Dios* (Werner Herzog, 1972)

L'assassin habite au 21 *El asesino vive en el 21* (Henri-Georges Clouzot, 1942)

To Be or not to Be *Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, 1942)

L'avventura *La aventura* (Michelangelo Antonioni, 1960)

Parting glances *Miradas en la despedida* (Bill Sherwood, 1986)

Nazarín (Luis Buñuel, 1959)

Out of Rosenheim *Bagdad Café* (Percy Adlon, 1987)

Le mari de la coiffeuse *El marido de la peluquera* (Patrice Leconte, 1990)

Belle de jour (Luis Buñuel, 1967)

Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini, 1963)

Dead Men Don't Wear Plaid *Cliente muerto no paga* (Carl Reiner, 1982)

Eraserhead *Cabeza borradora* (David Lynch, 1976)

Vredens dag *Dies Irae* (Carl Theodor Dreyer, 1943)

Ma nuit chez Maud *Mi noche con Maud* (Éric Rohmer, 1970)

Repulsion *Repulsión* (Roman Polanski, 1965)

Sex, lies and videotape *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (Steven Soderbergh, 1989)

Myra Breckinridge (Michael Sarne, 1970)

Joe Hill (Bo Widerberg, 1971)

King and Country *Rey y patria* (Joseph Losey, 1964)

Woodstock (Michael Wadleigh, 1970)

La peau douce *La piel suave* (François Truffaut, 1964)

I vitelloni *Los inútiles* (Federico Fellini, 1953)

Distant Voices, Still Lives *Voces distantes* (Terence Davies, 1988)

The Honeymoon Killers *Los asesinos de la luna de miel* (Leonard Kastle, 1970)

My Beautiful Laundrette *Mi hermosa lavandería* (Stephen Frears, 1985)

Gertrud (Carl Theodor Dreyer, 1964)

Derzu Uzala (Akira Kurosawa, 1975)

Je vous salue, Marie *Yo te saludo, María* (Jean-Luc Godard, 1985)

The Last Picture Show *La última película* (Peter Bogdanovich, 1971)

“Cercle A va aconseguir omplir llacunes importants en la formació dels cinèfils locals”

Extractes del llibre *Endevina qui et parla de cine*, de Jaume Figueras (Rosa dels Vents)

Per fi va sorgir alguna cosa que semblava una obertura. Des del Ministerio de Información y Turismo, presidit per Manuel Fraga Iribarne, responsable d'una Llei de premsa falsament oberturista, el director general de Cinematografia, José María García Escudero, impulsava la possibilitat de crear sales dedicades exclusivament a projectar cinema en versió original (des de llavors, VO).

Naixia l'«art i assaig».

No hi van mancar limitacions: les sales tan sols podien desenvolupar aquesta activitat en poblacions de més de cinquanta mil habitants i, com a mínim, durant un any... El més empipador: l'aforament no podia excedir de les cinc-centes butaques. Que potser tenien por que les masses alteressin l'ordre en plena projecció de *Dies Irae*, una de les joies del cinema previstes en aquesta nova modalitat?

De fet, les masses no es van amotinar, encara que va faltar poc, per veure *Repulsió*, el film de Roman Polanski que va inaugurar oficialment les sessions d'art i assaig un dia de juliol de 1967 al Publi Cinema del passeig de Gràcia barceloní.

Tant *Repulsió* com *The Servant* van ser èxits rotunds, espectaculars, que van desbordar totes les expectatives. A la primera fila dels sorpresos hi havia els exhibidors, a la vista d'unes recaptacions insospitades en cines que, fins aleshores, s'havien dedicat als noticiaris i a programacions infantils. Els més desconcertats eren els distribuïdors, que començaven a intuir noves possibilitats per al seu material «difícil». Els més recompensats, els intermediaris anomenats «programadors», que havien aconseguit convèncer tant els primers com els segons de les perspectives d'un cinema que tractava els espectadors amb respecte i posava al seu abast un grapat d'obres imprescindibles del passat i el present del cinema.



Repulsió

Jo vaig ser l'últim d'arribar al trio d'intermediaris o programadors que van aixecar aquestes sessions per primera vegada a Espanya. Antoni Kirchner i Pere Ignasi Fages, que venien del món del periodisme, em van convocar perquè em fes càrrec preferentment dels aspectes publicitaris de l'invent. Tot i que el 1967 ja treballava a C.B. Films i col·laborava a *Fotogramas*, seguint la meva tendència a la dispersió, no vaig poder negar-m'hi. Com a aperitiu, vaig fabricar l'eslògan per a *Repulsió*: «Per a Carol, els homes eren animals immunds».

La combinació de morbo i prestigi de les primeres pel·lícules programades va començar a presagiar que allí s'amagava un filó inexplorat. *Hiroshima mon amour*, *El joven Törless* i *Jules et Jim* obrien finestres a temes que fins aleshores eren tabús. Quan es van recuperar clàssics com *Dies Irae* de Dreyer o documents tan creatius com *El misterio Picasso* de Clouzot, els resultats no van ser tan triomfals, però ajudaven a mantenir molt alt el llistó de qualitat que ens havíem proposat. Al començament, aquestes pel·lícules les importaven dues úniques empreses, Mercurio Films (a través de la seva filial Cidensa, establerta a Madrid) i Barcino Films, que va divulgar a la seva careta la imatge de la Dama del Paraiçues, la famosa estàtua del barceloní Parc de la Ciutadella.

Inevitablement van sortir altres importadors. Entre els quals hi havia empreses com InterArte, que va recuperar vells títols de Losey, com *Intimidad con un extraño* i *El tigre dormido*, i Filmscontacto, que va aconseguir colar un pit amb mugró inclòs a *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, encara que els seus èxits més grans van ser respectivament *Lola* de Jacques Demy i *To Be or Not To Be* de Lubitsch. Totes dues van ser estrenades al Publi, que es va convertir en el punt de cita de tota la progressia.

Des d'un despatx del passeig de Gràcia

Per a Kirchner, Fages i també per a mi, era molt estimulant inventar nous plantejaments d'exhibició i publicitat. No depeníem en absolut de ningú. Érem simplement programadors, suposats cervells pensants a qui els empresaris de les sales pagaven les suculentos comissions amb un somriure als llavis... a la vista dels diners que entraven a la taquilla.



En el meu cas, intentava que la promoció de cada pel·lícula fos diferent. I productes aparentment menors com *La vieja dama indigna* de René Allio, segons un relat de Bertolt Brecht, va acabar convertint-se en tot un èxit. Cada setmana apareixia una inserció a la premsa en què la vella dama en qüestió (de fet era una veterana actriu anomenada senzillament Sylvie que tenia vuitanta-dos anys quan va rodar el film) reivindicava els seus drets. El terme «vella dama indigna» va acabar formant part del llenguatge de principi dels setanta...

Els amants de les abreviatures van rebatejar la fórmula d'art i assaig amb el nom d'«a i e». Els més combatius van inventar allò d'«art i engany». Fins que un dia l'engany va trepitjar mortalment l'art.

Art i desmai

Un infaust dia de 1969 es va estrenar un documental alemany d'educació sexual titulat *Helga*. L'interès cinematogràfic del producte era nul, inexistent, menys de zero. La divulgació de temes veneris, digna d'un manual de catequesi. Els moments de nus, autoritzats gràcies a la coartada didàctica, incapaços d'aixecar l'ànim d'un condemnat a cadena perpètua. I el plat fort? Un part sagnant, d'un interès malaltís i capaç de sembrar tota mena d'inhibicions en els que no haguessin vist mai de prop la zona genital femenina. Un dels reclams publicitaris en alguns cines que projectaven la infausta *Helga* consistia a tenir una ambulància a la vora del local per poder atendre eventuais lipotímies, que efectivament n'hi va haver més d'una.

El fenomen *Helga* va suscitar diverses qüestions:

1. la incompetència dels funcionaris que l'havien classificat dins l'apartat l'art i assaig;
2. la curiositat de desenes de milers de persones, homes en la immensa majoria, per allò que s'anunciava com «el miracle de la vida»;
3. l'avidesa dels empresaris, que fins i tot van improvisar diàriament sessions matinals per donar cabuda a centenars d'espectadors suplementaris;
4. la dignitat insubornable d'alguns programadors, que van renunciar a la seva comissió perquè es traïa l'esperit de les sales que ells havien aixecat amb el màxim afany de puresa, i
5. la dignitat, més subornable, dels programadors que van continuar cobrant la seva comissió quan *Helga* es projectava en poblacions on no els coneixia ningú. (No cal dir que els apartats 4 i 5 fan referència a les mateixes persones, i qui estigui lliure de pecat que llanci el primer fòrceps.)

Les sales d'art i assaig, amb el temps, fins i tot presentarien primícies com aquestes: veure per primera vegada unes natges de dona, les de Brigitte Bardot a *En cas de malheur* d'Autant-Lara; veure un pit femení més anònim a *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, o assistir a inequívocues relacions homosexuals a *El joven Törless*. De tant en tant es produïen situacions més difícils, com la que va afectar *Prima della rivoluzione* de Bernardo Bertolucci.

En una de les primeres seqüències de la pel·lícula, un dels personatges pronunciava en un to entre resignat i despectiu una frase que, més o menys, deia: «Hom s'acostuma a tot: a la misèria, al feixisme, a Franco». Naturalment, aquesta última paraula no es va subtitular, però no era difícil detectar-la a la banda sonora. I van ser molts els que la van sentir i van posar el crit al cel perquè se suprimís. No sé si també van demanar el cap de l'esforçat distribuïdor, Josep Sagré, que va haver d'esborrar literalment el nom de Franco de la banda sonora d'una manera artesanal i per força matussera.

Amb la mort natural de la censura, poc després de la mort del dictador, les sales d'art i assaig a penes tenien raó de ser. I avui, quan gairebé tot el material que s'estrena ho fa en versió doble, doblada i subtitulada, no és gens fàcil explicar a un cinèfil de vint anys fins a quin punt les generacions precedents van caure embadalides davant les sigles VO.

Sí: era un miratge, però permetia el breu somni de creure que érem a la rue Champollion del Barri Llatí de París sense moure'ns del passeig de Gràcia barceloní, de la plaça del Caudillo valenciana o del madrileny carrer de les Infantas...

El més viciós dels cercles

Ja he confessat que la meua vocació i dedicació cinematogràfica passava sobretot pel vessant de la programació i la publicitat. Després d'encendre, amb els meus companys i socis Fages i Kirchner, la flama del cinema d'art i assaig a Barcelona obrint el Publi Cinema a aquesta modalitat, de mica en mica va anar augmentant la necessitat de trobar nous locals per al cinema en versió original. Mentre que alguns promotors amics nostres es van fer càrrec de sales com l'Arcadia o el Savoy, el nostre grup va aconseguir fer acords de programació amb els empresaris dels cines Alexis, Atenas, Ars i Aquitània i, als deu anys d'arrençar el Publi, dos nous espais, Capsa i Maldà, van sumar-se a allò que vam anomenar «Cercle A».

Cercle A va aconseguir omplir llacunes importants en la formació dels cinèfils locals. Hi va haver sorpreses especialment agradables, com l'èxit de l'estrena tardana de títols clau del denominat *free cinema* britànic, com *Un sabor a miel*, *Sábado noche, domingo mañana* o *La soledad del corredor de fondo*; la recuperació de *La kermesse heroica* de Jacques Feyder, que mantenia viva la seva causticitat i aixecava onades de riallades, i la difusió d'un cinema txec, polonès i hongarès que avui sembla haver desaparegut definitivament de la circulació.

La frase tòpica «Hi ha èxits que sorprenen la mateixa empresa» deixa de ser-ho molt sovint en l'àmbit de l'exhibició cinematogràfica. En la història del Cercle A s'han viscut alguns fenòmens, però no n'hi ha cap que es pugui comparar amb els que van assolir *Bagdad Café* o *El marido de la peluquera*, pel·lícules que van gaudir d'un boca-orella excepcional i que van atraure a les sales de versió original públics molt diversos.

Bagdad Café, una pel·lícula de producció alemanya dirigida per Percy Adlon, situava una mare de família centreeuropea en un cutrehotel d'un desert nord-americà, davant uns personatges tan excèntrics com el que interpreta l'incombustible Jack Palance. La protagonista, una cofoia Marianne Sagebrecht, del tot desconeguda pel públic, va ser convidada per celebrar el primer aniversari de la pel·lícula que es va mantenir en cartell durant tres anys, fins i tot amb sessions de matinada, en una de les sales Casablanca. La van reconèixer i la van aclamar pel carrer com si hagués estat Michelle Pfeiffer.



El marido de la peluquera –vint mesos en cartell– tenia un al·licient addicional: l'erotisme d'Anna Galiena, amagat sota la bata del seu modest establiment provincià. Patrice Leconte, el director, va resultar ser un personatge encantador que, després d'una etapa firmant pel·lícules una mica eixelebrades, va portar al cinema d'una manera molt intel·ligent una història de Georges Simenon, *Monsieur Hire*, i posteriorment aquell *Marido de la peluquera* que a França va aconseguir un èxit sols discret.

En canvi, a Madrid, i molt especialment a Barcelona, la carrera d'aquesta perruquera es va fer mereixedora d'un estudi sociològic. Va arribar sense dificultat als tres primers mesos de projecció, el nombre d'espectadors va anar pujant setmana rere setmana i estava en plena forma quan va fer el primer any en cartell. Era el moment de celebrar-ho, i per això res millor que aconseguir la presència de l'actriu i del director al petit cine Alexis (cent quaranta-tres localitats).

Va sorgir, paral·lelament, una idea complementària: instal·lar a l'ample vestíbul del complex format pel cine Alexandra, els seus fills naturals Alex 2 i Alex 3, i el fill adoptiu Alexis, un vell seient de barberia masculina i a darrere seu una autèntica professional de la perruqueria els serveis de la qual s'oferien de franc a qualsevol espectador que els demanés.

Tan senzilla idea va aconseguir una cobertura excepcional, televisió inclosa. Resultat: la pel·lícula va batre tots els rècords en el tretzè mes en cartell i va poder mantenir-se moltíssimes setmanes més. Patrice Leconte va reconèixer que només al Japó la seva pel·lícula havia tingut un èxit semblant. Un inesperat agermanament català-nipó.

Jaume Figueras



Jaume Figueras en la celebració del primer any d'*El marido de la peluquera*

Qui era qui al Cercle A

Els creadors. Societat FKF: Figueras – Kirchner – Fages

El Cercle A neix de la trobada d'un trio: Antoni Kirchner, Pere Ignasi Fages i Jaume Figueras (futura societat FKF). El primer escrivia a *La Vanguardia*, *Tele/eXpres*, *Serra d'Or* i *Destino*; el segon era vicepresident de la Federació de Cineclubs i militant molt actiu del clandestí PSUC, i el tercer col·laborava a *Fotogramas* i era cap de publicitat de United Artists a Barcelona.

Jaume Figueras

Nascut a Barcelona el 1940, Jaume Figueras és periodista i cronista de cinema. Ha col·laborat a la revista *Fotogramas* des de 1964 i a Ràdio Barcelona des de 1972. Des de 1984 i durant més de trenta anys, va presentar i dirigir el programa *Cinema 3* a Televisió de Catalunya. Va presentar durant quatre anys l'espai *Magazine* a Canal +, juntament amb Ana García-Siñeriz, i va comentar la gala dels Premis Oscar a través de la mateixa emissora alguns anys. El 2003 va publicar un llibre de vivències personals sobre el món del cinema, *Endevina qui et parla de cine* (Rosa dels Vents / Plaza & Janés), que va ser editat en català i en castellà.

En la seva llarga trajectòria com a periodista ha rebut, entre altres, el Premi Ondas per *Cinema 3* i *Informatiu Cinema* el 1990, el Premi Turia per *Cinema 3* el 1992, el Premi Ciutat de Barcelona en la categoria d'audiovisuals el 2004, el Premi APEI Catalunya (Associació Professional Espanyola d'Informadors de Premsa, Ràdio, Televisió i Internet) en la categoria de televisió (2005) i el Premi Ángel Fernández Santos (2006).

Al juny del 2016 rep el Premi Nacional de Periodisme Cultural del Ministeri de Cultura. El jurat va valorar la seva "dilatada carrera en la divulgació cultural, amb especial dedicació a l'àmbit cinematogràfic, desenvolupant una connexió especial amb la seva audiència", i que "els seus programes i col·laboracions han sabut adaptar-se als canvis i evolucions dels hàbits culturals i de l'ofici periodístic". "Amb 75 anys, i encara en actiu, és una referència per a espectadors i periodistes de diferents generacions, a través de personatges cèlebres com el seu alter ego, Mr. Belvedere", afegia l'argumentari del premi.

Antoni Kirchner

Barcelona, 1940. Publicista i crític cinematogràfic. Ha publicat articles, entre altres, a *Serra D'Or*, *Destino*, *La Vanguardia*; redactor i crític de cinema a *Tele/eXpres* i *Mundo Diario* i crític de televisió a *El Noticiero Universal*. De totes aquestes publicacions va ser enviat especial a diversos festivals de cinema, preferentment als de Berlín, Canes i Venècia. Ha col·laborat durant deu anys en programes de ràdio, sempre com a cronista o crític cinematogràfic, a les emissores Ràdio Peninsular, Radio Nacional d'Espanya a Catalunya, ha dirigit i presentat el primer programa de cinema de Ràdio 4, i ha fet diverses col·laboracions a TVE Catalunya.

Des de 1982 a 2001 va ser Delegat de Cinematografia del Departament de Cultura de la Generalitat i Director de la Fílmoteca de Catalunya. En aquests anys va promoure l'Escola de Cinema ESCAC, el Consorci Catalan Films & TV, l'oficina europea Media Catalunya, el programa europeu PILOTS, etc. Ha estat professor de l'ESCAC durant 13 anys. Des de 2008 és un dels 17 *arbitrator* europeu de la European Film Exporters Association.

Modera el col·loqui setmanal "Sopars de Cinema", que va començar el mes d'abril de 2007 als cinemes Alexandra i el gener del 2014 va començar una nova etapa als cinemes Boliche.

Pere-Ignasi Fages

Barcelona, 1942 - Sant Miquel de Fluvià, Alt Empordà, 18 de desembre de 2012. Activista polític, crític i productor cinematogràfic. Fill del poeta Pere Fages de Climent, va abandonar la carrera de dret per la de periodisme. Responsable de les relacions amb els mitjans de comunicació en la tancada d'intel·lectuals de Montserrat durant el procés de Burgos, va ser un dels impulsors de l'Assemblea de Catalunya. Exiliat a París (1971-75), hi va fer de corresponal de *Tele/eXpres*, i com a militant del PSUC (fins el 1985) va ser secretari de Santiago Carrillo.

Com a cinèfil, va dirigir sessions de cineclub sota l'empara dels jesuïtes. Va impulsar unes trobades a Sitges que van ser l'embrió de l'actual festival internacional de cinema. Crític de cinema a *El Noticiero Universal*, *La Vanguardia* i *Fotogramas*, va participar en la producció de *Cabezas cortadas* (1970), de Glauber Rocha, *Vampir-Cuadecuc* (1971) i *Umbracle* (1972), de Pere Portabella, *Més enllà de la passió* (1986), de Jesús Garay i *1492* (1992), de Ridley Scott. Va ser president de l'Associació de Productors Cinematogràfics de Catalunya i màxim responsable de l'empresa de producció Cyrk SA.