

Ventura Pons, **noces** d'argent amb el cinema

Ventura Pons
(Barcelona, 1945)
acaba de fer 25 anys
en el món del cinema.
Provinent del teatre,
el seu somni d'infantesa
de triomfar en la gran
pantalla li va arribar
amb 'Ocaña',
un documental
sobre aquest símbol
de la Barcelona
dels anys setanta.
La seva prolífica carrera
ha barrejat gèneres
molt diversos,
i ara torna als orígens
en recuperar
una altra figura urbana:
el Gato Pérez.



Un estiu de fa vint-i-cinc anys, Ventura Pons va decidir agafar una càmera per debutar en la direcció cinematogràfica. Ho va fer amb el documental *Ocana*, un dels films símbol de la Barcelona de la transició. Un quart de segle després, amb una filmografia que ha barrejat sense complexos la comèdia i el drama, l'embolic coral i la tragèdia de la solitud, l'adaptació de contes i obres de teatre, el minimalisme estètic i la proliferació d'històries, el creador fílmic de *Què t'hi jugues Mari Pili*, *El perquè de tot plegat*, *Carícies* o *Menja d'amor*, torna al gènere documental del seu debut i ho fa amb el record d'un altre personatge emblemàtic de la cultura urbana dels darrers anys: el Gato Pérez. Uns pocs dies abans d'iniciar el rodatge del seu quinzè llargmetratge, *El gran Gato*, Ventura Pons ha mantingut amb nosaltres una llarga i generosa conversa que rememora, sintèticament, alguns dels moments més significatius del viatge que va emprendre fa tres dècades i escaig, cap a les seves noces d'argent amb el cinema.

—Quan va començar a trepitjar el món del cinema, tenia una jove però ja prestigiosa experiència teatral a la seva esquena. L'aventura de rodar *Ocana* era un entreteniment ocasional o tenia ja clar el desig d'esdevenir, per damunt de tot, un cineasta?

—Jo volia fer cinema de tota la vida: des de petit que tinc la sang del cinema al cap. De nen, quan em preguntaven què volia fer, sempre responia que jo volia fer pel·lícules i tot-hom pensava que ja se'm passaria, que encara havia de saber com era la realitat de la vida. De fet, amb vint anys, vaig començar a escriure sobre cinema en alguna revista, i ni vull pensar què devia escriure jo en aquella època! També vaig començar a anar a festivals de molt jove: l'any 1963, amb divuit anys, ja vaig anar al de Sant Sebastià, i des del 1967 a Canes, on vaig cobrir durant cinc anys la informació per a *Serra d'Or*, *Destino*, *El Correo Catalán*, *Documentos cinematográficos* o *Presència*. Realment, la sang del cinema feia molt de temps que em corria per dins.

—Com arribà al teatre?
—Vaig entrar en el món del teatre per casualitat: jo aleshores tenia vint anys i acabava de tornar d'una estada a Londres. Un dia, havia quedat amb la Maria Aurèlia Capmany a la Cúpula del Coliseum, aleshores seu de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG). Estaven assajant *Ronda de mort a Sinera*, i quan vaig ser dins del local, baixaven per l'escala Salvador Espriu i Ricard Salvat. L'Espriu baixava dient: "pel paper del Tomeu Rosselló-Pòrcel necessitaria algú, algú, algú..." En aquell moment, l'Espriu em va veure i va acabar la frase: "...Algú com en Ventura!" Així va ser com vaig sortir fent de Tomeu Rosselló-Pòrcel en el muntatge de Ricard Salvat de l'any 1965.

"Jo funciono per impulsos: ara em ve de gust fer una cosa i hi poso tota la passió per fer-la"

Jo no em sento actor, però, en canvi, va ser l'inici del verí: em va entrar la passió per l'espectacle, tan ràpid com s'escampa el verí. El verí del teatre, el verí del cinema: un cop entra a la sang, ja estàs ferit!

—Quan començà a dirigir els seus projectes teatrals?

—Vaig passar un temps al Grup de Teatre Independent del CICF (Centre d'Influència Catòlica Femenina), el grup de la Carlota Soldevila, Fabià Puigserver, Francesc Nel·lo i tota una sèrie de gent que configurava l'embrió del que seria, més tard, el Teatre Lliure. L'any 1967 vaig dirigir el meu primer espectacle i, un any després, ja vaig fer el meu primer muntatge professional. Al teatre, m'hi vaig trobar molt bé de seguida: em va apassionar. Però l'any 1977, després d'haver fet *Don Juan Tenorio*, protagonit-

zat per la Mary Santpere —muntatge que m'havien pagat molt bé— tenia uns diners estalviats i vaig decidir fer el meu primer exercici de cinema.

—Després de deu anys de teatre amb un total de catorze direccions, per què va començar pel cinema amb un documental?

—Quan vaig comunicar a tots els meus amics que volia fer un film sobre *Ocana*, em preguntaven per què optava per un documental si el que jo sabia fer era dirigir actors. Jo responia que només volia saber com em trobaria amb una càmera cinematogràfica.

—*Ocana* és una pel·lícula que ha acabat convertida en un dels símbols de la transició. Va triar aquest personatge perquè l'estimulava a pensar que la seva figura al carrer representava el canvi polític?

—No, no ho crec. Jo funciono per impulsos: ara em ve de gust fer una cosa i hi poso tota la passió per fer-la. Sóc una bona combinació entre seny i rauxa, però, normalment, la rauxa em pot més que el seny. No recordo que, en aquell moment, tingués cap intenció premeditada de convertir les imatges d'aquell film en símbols de tota una època. El film va ser fruit d'un impuls passional per agafar una càmera i captar en viu la figura d'*Ocana*.

—S'esperava l'èxit d'*Ocana*?

—Ni jo, ni *Ocana*, ni ningú. El que va succeir amb *Ocana* sembla un conte de fades. Un exercici que jo pensava fer només per ensenyar als amics va resultar que es va distribuir comercialment. Ja us he dit que jo no era conscient de fer un referent de l'època: malament si hagués tingut la pretensió de fer-ho! Però vaig intentar que hi hagués "veritat". En un moment del film, el mateix *Ocana* diu que està en un curtmetratge, i és que jo li vaig amagar sempre que estava fent un llarg. Si li hagués dit que estava protagonitzant una pel·lícula de llarga durada, potser no hagués mostrat tanta sinceritat i veritat.

—Té algun record que vulgui destacar del rodatge?



En la imatge gran, Vicent Pons, Colita, Ferran Torrent i Nùria Feliu en una escena de *Putxa misèria!*, inspirada en l'obra de Rafael Arnal i Trinitat Satorre: "He de confessar que és una pel·lícula que sempre m'ha agradat molt. Tots som el mateix, els catalans amb els valencians no arribem ni a cosins germans, som germans purs. A més, l'humor valencià em fascina." A sota, dues instantànies dels anys vuitanta, una etapa en que Ventura Pons no es va deixar endur per les veus que li suggerien rodar la segona part d'*El vicari d'Olot* i, per no dependre d'altres persones, va decidir muntar la seva productora.



Amb Aitana Sánchez Gijón, expresidenta de l'Acadèmia de cine espanyola: "La realitat de l'Acadèmia és la realitat d'Espanya; jo, sempre l'he trobada una mica preconstitucional."

—Tota l'experiència constitueix per a mi un record memorable. Puc dir, en tot cas, que res no va ser improvisat, però alhora la realitat del dia a dia provocava tota mena d'incidents que calia esquivar. Ja us podeu imaginar el que va ser sortir a la Rambla amb l'Ocana i una càmera, paraitzar la circulació en algun moment, com quan vam rodar al Cafè de l'Òpera, entrar al cementiri de l'Hospitalet amb l'Ocana vestit a la seva manera, o quan es despullava, a la Festa Major de Gràcia, al final de la pel·lícula. En aquesta última escena, teníem un cotxe creuat en un carreró per on podia venir la policia i un altre en el carrer de dalt per poder sortir corrent en direcció contrària!

Després de tota aquella aventura lliure, però encara semiclandestina, haver pogut mostrar el film a Chicago, Canes o Berlín era molt més del que podíem haver imaginat mai.

—Tenia algun referent fílmic, un director que volia emular o un model per seguir quan inicià el documental *Ocana*?

“El verí del teatre, el verí del cinema: un cop entra a la sang, ja estàs ferit!”

—Sí. Quan tenia divuit anys, a Londres, amb una beca de l'Anglo-Catalan Society (ACS), m'havia dedicat a estudiar el documentalisme britànic de la fi dels anys cinquanta. Vaig estar tres mesos tancat al British Film Institute mirant-me tot el cinema del *Free Cinema* i parlant amb tota aquella gent que formaven part de la generació dels Angry Young Men; em vaig fer molt amic de John Flecher, director de l'escola de cinema de Londres, i vaig conèixer gent com Tony Richardson, Richard Lester o el dramaturg John Osborne. Vaig observar que els principals directors anglesos del moviment havien fet, d'una

banda, documentalisme, i de l'altra, teatre, per després passar a fer cinema de ficció. Segurament per això vaig triar jo també debutar amb un documental. Em va venir a la memòria allò que havia estudiat i viscut als divuit anys: John Schlesinger i el gran Lindsay Anderson havien fet teatre i documentals abans de passar a fer cinema de ficció.

—*Ocana* és una pel·lícula sobre una Barcelona on tot era encara possible, una Barcelona que ja no existeix. Com seria ara un documental sobre Barcelona a partir d'un personatge que, com *Ocana*, ajudés a explicar un moment històric de la ciutat?

—No ho sé, perquè el món ha canviat molt. No només Barcelona. L'esperit de l'època ja no existeix. Han canviat els costums, la manera de comunicar-nos. Abans, la gent sortia més i hi havia una necessitat de trobar-se. Avui, malgrat que tot sigui més fàcil, sembla que tot ens porta a tancar-nos més.

—I, tanmateix, ara retorna al documental.

—Efectivament, després de vint-i-cinc anys, vull tornar al gènere del meu debut: un documental sobre el Gato Pérez, reprenent la seva figura allà on vaig deixar *Ocana*, a meitat de la dècada dels setanta. La pel·lícula —que rodem durant aquest juliol, amb el títol *El gran Gato*— se centrarà bàsicament en els anys setanta i vuitanta, i a través de la figura de Gato, parlarà de nosaltres mateixos, de la nostra evolució col·lectiva. Em resulta interessant haver debutat amb un documental sobre un personatge aleshores viu i ara reprendre el documental amb la figura d'un artista mort, però que segueix viu en el record. Vull parlar d'una memòria i un llegat: per això el Gato Pérez no sortirà físicament en el documental, però tota la pel·lícula n'estarà impregnada.

—Si *Ocana* s'emmarca en l'eclosió dels documentals espanyols de la transició, la seva segona pel·lícula, *El vicari d'Olot* (1981), és una de la comèdies catalanes que es posen de moda a principi dels vuitanta. Per què passa d'una mirada documental a una comèdia?

—A mi m'agrada tant la comèdia com el drama, el documental com la ficció. El que no m'agrada és repetir-me i avorrir-me: si jo m'avorreixo, com puc entretenir els altres? Vaig fer *El vicari d'Olot* perquè volia fer ficció, però malgrat l'èxit d'*Ocaña* ningú em donava feina. Em vaig haver de posar les piles si volia tirar endavant: volia fer una pel·lícula buscant tot allò que no era *Ocaña*. Vaig fer debutar la Rosa Maria Sardà i hi van participar molts companys d'aventures teatrals, com Enric Majó, Mary Santpere, Maria Aurèlia Capmany... La meua intuïció no em va enganyar: vaig tenir un gran èxit de públic a Catalunya, que va superar totes les expectatives... I, a més a més, al costat de tècnics i amics, vaig aprendre l'ofici!

—Va notar una gran diferència en dirigir els mateixos actors que havia tingut a l'escenari teatral en fer-los treballar en el camp del cinema?

—Absolutament. En el teatre, l'actor utilitza tot el cos per fer veure que és un personatge, i, en el cinema, el cos queda més reduït al marc, i per això ha d'utilitzar un altre tipus d'interpretació per fer el paper que se li demana.

—Per a aquestes primeres comèdies, quin va ser el seu model inspirador?

—Potser una mica la comèdia italiana, però de manera força inconscient: no crec que m'ho plantegés mai del tot, sinó que em va sortir així. He crescut amb Steno, Sordí, Toto... I tinc el record de la primera vegada que vaig anar a un cinema "no apte" a veure un programa doble: *Susana, pura nata*, de Steno, i *Tierra de faraones*, de Howard Hawks.

—Durant els anys següents es va parlar molt de la comèdia catalana, a partir de la coincidència de diversos directors que optaven per aquest gènere. Se sentia inscrit a una pràctica col·lectiva, o pensava que el seu cinema tenia una personalitat diferent?

—Jo sempre he estat una mica *outsider* i franc tirador, i he anat a la meua. Mai m'he sentit partícip de cap moviment cinematogràfic col·lectiu,



En aquest quart de segle hi ha hagut històries de tota mena, sovint adaptades de novel·les i obres dramàtiques. De dalt a baix i d'esquerra a dreta, *Putà misèria!* (1989), *Aquesta nit o mai* (1991), *El perquè de tot plegat* (1994) i *Actrius* (1996).

perquè mai m'he assegut amb col·legues per dir "ara anem a fer això". No és que jo em volgués desmarcar de ningú; he anat fent les meves coses i he intentat ser fidel amb mi mateix seguint el meu instint: si ara em venia de gust fer una comèdia, l'havia de fer, i si després volia fer un drama, també.

—En la dècada dels noranta, la darrera època, ha estat un director enormement prolífic. Tanmateix, entre *El vicari d'Olot* (1981) i *La rossa del bar* (1986) passen cinc anys, i entre aquesta i *Putà misèria!* (1989) en passen tres més. Quin és el motiu real de la distància entre aquests films?

—Després d'*El vicari d'Olot*, tothom volia que en fes la segona part i jo m'hi vaig negar. Havia realitzat un èxit artístic com *Ocaña* i un èxit comercial com *El vicari d'Olot*, però ningú no em proposava res de nou, tret de dirigir *El vicari d'Olot 2*. Tenia, en aquells moments, un guió amb la Maria Aurèlia Capmany, *Qui paga mana*, però era un projecte econòmicament massa gran i ningú no es va interessar per tirar-lo endavant. Aleshores vaig entendre que havia de muntar la meua productora. No podia dependre d'altres productors i vaig pensar: "Si vols estar ben servit, fes-te tu mateix el llit." Crec que és la



Instants del rodatge de *Morir (o no)*, amb Sergi López com a actor principal, l'any 1999, fet a partir d'una adaptació de l'obra teatral de Sergi Belbel. "Jo sóc un home de cinema que se intuir on hi ha un bon text amb possibilitats per ser dut a la pantalla. Penso que en la literatura catalana contemporània hi ha una gran quantitat d'autors molt bons, que no entenc per que no s'adaptin més al cinema."

MARC VILA

millor decisió de la meua vida, perquè la base de la meua llibertat i independència ha estat poder controlar el producte fins al final. M'encanta ser productor i director. Evidentment, és una mica més de feina, però ets l'amo de tu mateix i pots controlar el producte. I no m'invento res: Griffith, Chaplin o, avui dia, Spielberg, són directors-productors que han tingut els seus problemes, però que, en canvi, han preferit continuar

com a productors. I si penso en genis com Orson Welles, a qui les productores van massacrar pel·lícules senceres... Estic molt content de ser productor de les meves pel·lícules!

—Com et va arribar la novel·la valenciana *Putxa misèria!*?

—Va ser l'Oriol Castanyes el que em va recomanar la lectura de *Putxa misèria!*, la novel·la de Rafael Arnal i Trinitat Satorre. He de confessar que és una pel·lícula que sempre m'ha agra-

dat molt. Per qüestions econòmiques està feta gairebé tota a Barcelona, però els actors eren tots valencians, i l'únic que havia d'impostar l'accent era l'Enric Majó. La pel·lícula es va fer amb poquíssims diners, sense cap subvenció ministerial ni autonòmica. En la novel·la hi vaig reconèixer de seguida que els tres pàries de l'hort del suburbi valencià tenien molt a veure amb els pàries de la Rambla: tots som el mateix, els catalans amb

els valencians no arribem ni a cosins germans, som germans purs. A mi, l'humor valencià em fascina, com també em fascina la ceràmica popular valenciana i les falles. M'agrada un país que tira petards i fa soroll. Però, curiosament, a València, jo, a l'inici, no acabava d'encaixar-hi, perquè sempre havia tingut poc públic per les meves pel·lícules (fins i tot *El vicari d'Olot*, que va tenir tan bona acollida arreu del Principat, a València no va tenir gens d'èxit). Això, evidentment, va canviar, sobretot a partir d'*El perquè de tot plegat*. Encara és més, a principi de juliol vaig anar a recollir el premi de la Cartellera Turia, que vaig guanyar l'any passat per *Anita no perd el tren* (ex aequo amb *Lucía y el sexo*).

—*Què t'hi jugues, Mari Pili?* (1990), *Aquesta nit o mai* (1991) i *Rosita, please!* (1993) sempre es pensen com una trilogia, més enllà que el guionista sigui Joan Barbero. Fa la sensació que ha adquirit un coneixement de l'engranatge de la comèdia clàssica nord-americana, allunyat de l'univers que havia recreat en les comèdies anteriors. Per què aquest nou canvi?

—El meu nas em deia que necessitava un altre èxit i vaig voler fer un altre tipus de comèdia. A partir de la meua coneixença de l'obra teatral de Joan Barbero, vaig proposar-li de fer una comèdia. Ell no havia escrit mai per cinema, però jo sabia molt bé el que volia i li anava assenyalant els punts estructurals bàsics del guió; després va venir *Aquesta nit o mai*, sorgida d'uns fragments del text dramàtic de Barbero *20x20*, i, més tard, la idea boja de rodar a Bulgària (perquè el 1992 aquí no es podia rodar res) *Rosita, please!*. Aquesta última, sé que no l'hagués hagut de fer, perquè jo sabia que la història no acabava de funcionar, però no vaig ser capaç de ser prou crític. De totes maneres, fer comèdies és molt difícil: és més difícil fer riure que fer plorar. L'art de fer riure és diabòlic, sobretot perquè quan et mires l'escena tres vegades, a la sala de muntatge, ja no et fa riure i aleshores comences a dubtar de tot. El cas és que aquestes



Menja d'amor (2001), basada en una novel·la de David Leavitt i rodada amb actors anglosaxons. Com Woody Allen, no passa un any sense que Ventura Pons no estreni un nou film.

comèdies van ser una aposta per un cinema de gènere en un moment que tothom deia que s'havia de fer indústria, però arriba un moment que això de la indústria és un miratge, i finalment has de fer el que et vingui de gust, i sobretot intentar que aquest gust arribi a la gent.

—I li va venir de gust fer *El perquè de tot plegat* (1994)...

—Sí, *El perquè de tot plegat* va ser una necessitat. Una necessitat que vaig haver d'assumir una altra vegada sol: tornava a estar amb una mà davant i una altra al darrere fent un nou salt al buit.

—Ni tan sols en Quim Monzó acabava de veure clar que els seus contes poguessin adaptar-se al cinema...

—Però quan li vaig portar el guió va ser una altra cosa. És exactament el mateix que em va succeir amb en David Leavitt quan vaig fer l'adaptació de *Food of love*, fins que no li vaig enviar el guió no només ho va començar a veure clar, sinó que em va dir textualment: "No m'havia adonat que es podia treure tant de cinema d'un llibre meu." Quan vaig anar a buscar Sergi Belbel per *Morir (o no)*, també em va dir que ho veia molt difícil. Jo sóc un home de cinema que sé intuir on hi ha un bon text amb possibilitats per ser dut a la pantalla. Per això quan obtinc premis de guió

—i n'he obtingut un grapat arreu del món—, sempre dic que és perquè les històries de què parteixo són molt bones. Penso que en la literatura catalana contemporània hi ha una quantitat d'autors molt bons, que no entenc per què no s'adaptin més al cinema.

—*Actrius* (1996), *Carícies* (1997), *Amic/Amat* (1998), *Morir (o no)* (1999). Dos dramaturgs amb els quals alterna aquestes quatre pel·lícules: Sergi Belbel i Josep Maria Benet i Jornet. És el seu moment de consolidació internacional en festivals i un moment en què una part de la crítica i del públic que menystenia les seves aportacions a la comèdia descobreix un altre Ventura Pons. En aquestes quatre pel·lícules opta generalment per transformar el text teatral en material cinematogràfic, fins a no fer gens evident l'origen teatral. És l'única opció que veu possible?

—Ja us he dit que sóc un home de cinema. Només a *Actrius* vaig decidir deixar palès l'origen teatral del text. Llavors necessitava allunyar-me de la varietat espacial del cinema, perquè venia d'*El perquè de tot plegat*, quinze històries tractades amb recursos cinematogràfics molt diferents, on m'havia posat a reflexionar sobre totes les possibilitats narratives del cinema. Després d'això, necessitava fer una pel·lícula tranquil·la i se'm va acudir fer *Actrius*, amb quatre personatges i

quatre decorats, per retratar la interioritat de les quatre protagonistes. Vaig conservar, doncs, l'essència del text teatral. Un any després, el text de *Carícies* em va tornar a suggerir noves possibilitats narratives cinematogràfiques; se'm va acudir presentar una càmera agitada que arribava a la ciutat a la recerca de personatges; quan els trobava, aquests no eren capaços de mostrar la seva intimitat i la càmera havia de seguir buscant; fins al final no trobava una parella capaç d'acariciar-se, en aquest instant la càmera es tranquil·litzava i contemplava per primer cop el carrer de manera relaxada. Aquest tipus de jocs conceptuals m'agraden molt. Quan vaig fer *Amic/Amat* amb en Benet i Jornet, vaig incorporar els personatges femenins, perquè l'obra teatral només tenia tres protagonistes masculins. I vaig haver de convèncer en Sergi Belbel per fer *Morir (o no)*, perquè ell em recordava que havia estat un desastre teatral, i en canvi jo estava convençut que podia tenir un bon tractament cinematogràfic... Va ser un regal per a mi poder treballar amb aquell material, però no va ser un gran èxit de públic.

—I es decidí per una altra comèdia: *Anita no perd el tren* (2000).

—Exacte. A partir d'un relat de Lluís Anton Baulenas, un gran narrador català, del qual també en aquest cas vaig intuir que hi havia un meravellós substracte cinematogràfic.

—La pel·lícula és impensable sense Rosa Maria Sardà. En la cerimònia dels Goya d'aquest any, quan aquesta va recollir el premi a millor actriu secundària per *Sin vergüenza*, d'Oristrell, va sorprendre'ns a tots amb la frase que li va dedicar: "Va per a tu, Ventura Pons!". Pot explicar aquest gest?

—Crec, sincerament, que ella m'estava agraint que totes les protagonistes que ha fet per al cinema les ha fet en pel·lícules meves: a Madrid fa bons papers, però sempre de secundària. A més, la Sardà segur que compartia amb mi que havia estat una desconsideració —o despropòsit— de l'Acadèmia que no se l'hagués nominat per aquesta pel·lícula. Però és



que la realitat de l'Acadèmia de cine és la realitat d'Espanya: jo, que n'he estat vicepresident, sempre l'he trobada una mica preconstitucional, en el sentit que hi ha una qüestió de reconeixement de la diversitat cultural i idiomàtica d'Espanya que està en la Constitució, però que l'Acadèmia no sembla que vulgui assumir. És clar que hi ha una cosa ben certa: hi ha molts més acadèmics a Madrid que a Barcelona. Hi hauria d'haver algun mecanisme per trencar aquest cercle viciós.

—Com arriba a *Menja d'amor* (2001)?

—Jo havia seguit la literatura de David Leavitt des de feia molt temps. Em va agradar molt aquesta novel·la sobre músics americans que es troben a Roma, i vaig pensar que podia canviar l'escenari per Barcelona. Entenia que els personatges que hi sortien —principalment, la mare que lluita pel seu fill— formaven part d'un espectre temàtic que apareix en altres pel·lícules meves. L'hagués pogut adaptar creant personatges també barcelonins, però crec que es tracta de caràcters molt americans, i vaig decidir respectar aquest aspecte i rodarla en anglès: encara és més, vaig escriure ja el guió en anglès. Quan vaig enviar el guió a David Leavitt, em va

dir que havia imitat molt bé la seva manera de fer parlar els personatges.

—Va suposar un canvi dirigit actors anglosaxons?

—M'ho vaig passar molt bé dirigint-los: és un privilegi poder tenir la Juliet Stevenson, en Kevin Bishop, la Geraldine McEwan... Però la producció de la pel·lícula ha estat molt dura i, a més a més, no ha funcionat. M'han convidat de molts festivals i he tingut les millors crítiques de la meua vida, però de públic no ha funcionat.

—A què ho atribueix? A la temàtica? Al fet que fos parlada en anglès?

—Com em recordava recentment José Maria Otero, l'actual director de l'Institut de la Cinematografia i les Arts Audiovisuals (ICAA), potser la pel·lícula ha fallat perquè l'habitual és que cap pel·lícula espanyola amb actors estrangers funcioni bé. Aquest fenomen s'hauria d'explicar a les escoles de cine.

—El fet és que aquest mateix estiu es posa a rodar un altre film, *El gran Gato*, amb el qual continua complint el ritme d'una pel·lícula per any, i que ha fet que tothom li acabi fent la broma que és el Woody Allen català. A part d'aquesta similitud, el fet és que és un cas bastant únic a Catalunya, i a Europa en general.

—A més de la proliferació, és cert que en produir-me les pel·lícules puc canviar sovint d'un registre a un altre sense haver de donar explicacions a ningú. Hi ha alguns altres directors a Europa —Michael Winterbottom i Pupi Avati—, que, com jo, van canviant regularment de gènere i de tipus de proposta sense por. Però per fer això es necessita una estructura de producció pròpia. Sóc un home orquestra, que, amb bons col·laboradors, és clar, controlo les fases de la producció, del guió, la realització i el muntatge. El meu cinema és modest, però he trobat el camí per fer-lo de manera lliure i periòdica. Fa temps que vaig decidir no ser el més ric del cementiri, sinó el més feliç de la terra. Malgrat els problemes, em sento fantàsticament feliç amb el que estic fent.

Núria Bou
Xavier Pérez