



*"El cinema en la modernització
del periodisme català"*

*Lliçó inaugural del curs acadèmic 1995-96
de la Universitat Pompeu Fabra, pronunciada
pel Dr. Josep Maria Casasús i Gurí,
catedràtic de Periodisme de la UPF*

27 de setembre de 1995

"EL CINEMA EN LA MODERNITZACIÓ DEL PERIODISME CATALÀ"

LLIÇÓ INAUGURAL DEL CURS ACADÈMIC 1995-96
DE LA UNIVERSITAT POMPEU FABRA, PRONUNCIADA
PEL DR. JOSEP MARIA CASASÚS I GURÍ,
CATEDRÀTIC DE PERIODISME DE LA UPF

Enguany es commemora el centenari del cinema. Es compleixen cent anys de la projecció pública de les primeres pel·lícules de Louis Lumière. Ell fou l'inventor del cinematògraf, junt amb el seu germà Auguste. El 28 de desembre de 1895, en el Gran Café de Paris, tingué lloc la primera sessió pública del que seria el cinema com a manifestació d'art i com a espectacle; però també del que seria com a suport, durant molts anys, de la difusió periodística d'esdeveniments d'actualitat.

Aquells primers films del 1895 ja els podem considerar periodístics perquè tenien una motivació de testimoniatge de la realitat. Eren fragments de la vida quotidiana: "La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière" i l'"Arribada del tren a La Ciotat". I molts dels films fets posteriorment per d'altres pioners de la direcció cinematogràfica foren també reconstruccions rudimentàries de la realitat, les quals donarien pas finalment al cinema de ficció.

Aquest centenari ha estat l'avinentesa que m'engrescà en la tria del tema d'aquesta lliçó inaugural del curs 1995-96 de la Universitat Pompeu Fabra. Exposaré unes idees –discutibles certament– i veurem uns exemples sobre la influència del cinema en la modernització del periodisme català abans d'arribar a la segona meitat del segle XX.

Vaig triar aquest tema, entre d'altres raons, perquè relliga els dos estudis de comunicació que s'imparteixen ara a la nostra Universitat: Periodisme i Comunicació Audiovisual. Vaig triar aquest tema fronterer no amb l'ànim de fer una incursió en una

àrea de coneixement diferenciada de la meua. El vaig triar, més aviat, com un homenatge als estudis germans d'aquells en els quals tinc ara l'honor d'exercir de degà.

No parlaré, tanmateix, de cinema. Només exposaré algunes mostres de l'influx directe o indirecte que, segons el meu parer, va tenir el cinema sobre el periodisme català dels anys 20 i 30. Recordem que aquella fou, justament, l'etapa de la gran desclosa de la renovació i de la innovació periodístiques a casa nostra.

El periodisme evoluciona a mesura que apareixen nous mitjans de comunicació. Ho va fer amb l'esdevenença del cinema. Com ho va fer després amb les de la ràdio i la televisió, i com ho fa ara amb la telemàtica. Dins d'aquests mitjans han nascut noves formes d'exercir al periodisme; però fins i tot el periodisme més antic, el de la premsa, ha evolucionat i evoluciona influït per aquests nous mitjans de comunicació.

Més enllà de l'esperada aparició d'una crítica i d'una teoria dedicades específicament al cinema, aquest nou mitjà de comunicació va influir, de manera menys evident, en d'altres manifestacions de l'activitat periodística a la Catalunya d'entreguerres.

El cinema va irrompre en la periodística catalana en una fase històrica que fou decisiva per l'enorme receptivitat que hi havia aquí respecte a totes les novetats; i per l'extraordinari neguit de renovació que la Segona República va esperonar poderosament.

Aquest influx de la cinematografia en la modernització de la periodística catalana es va reflectir, lògicament, en els avenços del fotoperiodisme, però també, i molt particularment, en l'aparició de nous gèneres redaccionals, i en les innovacions d'estil i composició introduïdes en el discurs textual d'alguns periodistes de la nova generació.

D'acord amb aquest objectiu, i a la manera d'un índex inicial o pla d'aquesta exposició –que serà necessàriament superficial– avanço que la meua intervenció abastarà breument les següents perspectives: el fotoperiodisme; els nous gèneres a la premsa; noves formes de redacció i composició del text; el llibre de grans reportatges; i la crítica i la teoria del cinema. Però també faré referència als aspectes ètics de la comunicació, estretament vinculats a les recerques sobre recepció, principalment pel que fa a la percepció del dualisme ficció-realitat, que tants problemes planteja –sobretot avui– en matèria de deontologia periodística.

El meu parer és que el concepte narratiu del cinema; les tècniques del guió i del diàleg que són pròpies d'aquest mitjà; i, fins i tot, els seus mites i el seu imaginari, van influir d'alguna manera en el procés de renovació del periodisme català d'entreguerres, procés que es va accelerar notòriament en els primers anys del decenni dels anys 30 del segle actual.

El cinema fou, però, únicament, un factor més dels molts que contribuïren a la renovació del periodisme català en aquell període decisiu de la seva modernització tardana. Tot i amb això, sí que hi ha una especialitat professional, el fotoperiodisme, en la qual l'influx del cinema fou molt notori, degut, òbviament, a que comparteixen el mateix suport expressiu: la imatge.

El fotoperiodisme

D'entre tots els reporters gràfics que renovaren el fotoperiodisme català en els anys 30, el valencià Agustí Centelles fou el més influït per les tècniques i el llenguatge

del cinema. Centelles fou un dels primers periodistes de Barcelona que va utilitzar la Leica, la cambra superlleugera d'aquell moment. El nou aparell facilitava una mobilitat dels fotògrafs que fins aleshores era impensable.

El gran banc de proves de la Leica fou la guerra civil. Amb aquesta cambra, Centelles va captar imatges a les trinxeres d'Aragó; en la Lleida bombardejada; i en els combats de carrer a Barcelona, el juliol del 36. Unes imatges que no s'haguessin obtingut pas amb els antics aparells pesats, voluminosos, i amb trípode.

En l'obra de Centelles, però, hi ha algunes trampes, vinculades per cert a la influència cinematogràfica. Cal advertir que moltes instantànies de Centelles eren el resultat d'una escenificació. La famosa fotografia que presenta uns guàrdies d'Assalt que, el 18 de juliol del 36, desapareixen arrezerats rera uns cavalls morts a una voravia del carrer Diputació, era una escena preparada pel reporter quan el combat ja havia acabat.

Una altra de les fotografies més famoses de la guerra civil, aquella de Robert Capa que representa a un milicià en el moment de caure abatut, tampoc s'ha lliurat de les sospites de trucatge. La polèmica sobre si és el resultat o no d'una escenificació es va revifar, justament enguany, a propòsit de la publicació d'un llibre de Mario Brotons sobre la batalla entaulada a Cerro Muriano, Còrdova, el 5 de setembre de 1936. Les sospites de falsificació respecte a aquesta foto no s'han esvaït mai del tot, encara que Hersey, en la seva obra "Corresponsales de guerra", ja va defensar fa temps que la fotografia de Capa no era pas un muntatge.

La posada en escena per a reconstruir esdeveniments que havien estat reals era, certament, una solució manllevada del cinema. Un dels pioners francesos, Georges Méliès, havia realitzat films, abans del 1910, que reconstruïen fets d'actualitat. Alguns d'ells eren activitats previstes que el realitzador escenificava abans de que s'esdevinguessin en la realitat. Va anticipar, per exemple, una coronació reial.

Però no hem d'oblidar pas que el cinema primerenc també era alhora tributari de la fotografia. En les primeres pel·lícules hi havia una notable abundor de solucions narratives que no s'havien emancipat prou de l'estil fotogràfic. En les pel·lícules dels primers anys de segle podem observar un domini de la ràpida successió de primers plans, o una angoixant escassetat de seqüències llargues. Aquest estil inicial encara dominava, l'any 1925, en una obra –per altra banda tant modèlica– com "El cuirassat Potemkin" d'Eisenstein.

En Agustí Centelles, però, hi ha d'altres influències cinematogràfiques, a banda de les seves febleses per la dramatització artificial. És evident en ell la influència del cinema realista soviètic, representat pel "Cuirassat Potemkin", sobretot pel que fa a l'estètica i a la composició plàstica. Però també és evident la influència de l'expressionisme del Fritz Lang de "Metropoli" (1926), sobretot pel que fa al tractament retòric de la llum, dels contrastos, les ombres i les siluetes. Els nous recursos narratius de la imatge estaven al servei de la realitat en el Centelles de la Leica, de la mateixa manera que estaven al servei del nou realisme social soviètic en l'Eisenstein del cinema mut; i al servei del terror íntim en el Fritz Lang de "Metropoli".

Els nous gèneres redaccionals

Alguns periodistes de la nova generació d'entreguerres que treballaren per a les grans revistes il·lustrades catalanes del seu temps assajaren fórmules innovadores de reportatge que manllevaven enfocaments de l'actualitat, i fins i tot recursos visuals, que eren desenvolupats per la nova retòrica cinematogràfica.

En la revista "Imatges", dirigida per Josep Maria Planes en iniciar-se el decenni dels anys 30, una reportera joveníssima, Irene Polo, va idear la recepta enginyosa de "l'interviu sobtat". Es tractava d'una hàbil i agosarada combinació de text i fotografia. L'escomesa sobtada del personatge per part de la periodista era captada per un fotògraf amagat dins d'un cotxe. La fórmula era presentada amb solucions que evocaven la narració cinematogràfica: plans obtinguts des de l'automòbil dels periodistes mentre perseguïen l'automòbil del personatge; imatges de l'edifici del despatx del personatge reflectides sobre la lluent carrosseria del seu cotxe; plans amb el personatge caminant pel carrer, mig girat o d'esquena.

Un dels treballs més memorables que Irene Polo va realitzar d'acord amb aquests criteris, inspirats per la cinematografia, fou la interviu sobtada –i frustrada– que la jove reportera va intentar fer a Francesc Cambó, i que es va publicar en un número d'"Imatges". Aquest reportatge, abundantment il·lustrat, revela també una voluntat professional d'aprofitar amb originalitat les possibilitats d'obtenir fotografies instantànies i espontànies, unes noves possibilitats que ofería, com he assenyalat abans, la cambra Leica.

També en la revista "D'Ací D'Allà", dirigida per Carles Soldevila, un periodista especialitzat en tennis, Carles Sindreu, va assajar una nova fórmula de reportatge, que era molt gràfica. En va publicar una mostra en el número de l'esmentada revista corresponent a la tardor de l'any 1934. Fou un reportatge basat en una seqüència de nou fotografies de Studio Batlles, dominades per primers plans de campions catalans de tennis del moment (Buby Maier, Eduard Flaquer, Artur Suqué, Rosa Torras i Francesc Sindreu). El text quedava reduït a unes lleus pinzellades, molt sintètiques, a la manera d'uns apunts d'acompanyament al material gràfic, material que era extraordinàriament hegemònic en aquella peça periodística. El text, com en el guió de cinema, estava allí al servei de la concepció visual del reportatge.

Ultra aquests dos exemples rellevants de l'influx del cinema en la configuració de nous gèneres redaccionals, en la mateixa revista "D'Ací D'Allà" de la darrera època hi ha solucions de disseny, degudes als directors artístics de la publicació, Frisco– Llovet, que no poden amagar pas que s'havien abeurat en les fonts plàstiques del cinema, o si més no, de l'imperi de la nova comunicació visual, aleshores encara en una fase incipient d'expansió. És el cas de la disposició tipogràfica en forma de piràmides que substituïen a les convencionals columnes rectangulars en un reportatge sobre un país aleshores tan exòtic com era Egipte. Es tracta, doncs, d'un remarcable exercici de retòrica del disseny: l'evocació d'un ambient mitjançant una representació gràfica simbòlica.

Val a dir, però, que ultra el cinema, la renovació del llenguatge gràfic del periodisme català en els anys de la Segona República recolzava en una recent tradició plàstica avantguardista que la premsa catalana havia incorporat ja en el segon decenni del segle, amb les revistes de Joan Salvat-Papasseit, i amb els cal·ligrames periodístics de Josep Maria Junoy, com aquell que va dedicar a l'aviador Guyenemer l'any 1917.

La renovació del discurs periodístic

El cinema emergent va suggerir noves fórmules narratives a alguns periodistes joves de la generació d'entregueres. Fou el cas de textos esparços d'Artís-Gener ("Tísner"), de Joan Tomàs, de Francesc Trabal, i de Josep Manyé ("Jorge Marín"), als quals em referiré breument, però amb un cert detall.

Abans, però, cal remarcar que el cinema, d'igual manera que la nova novel·la d'aquell temps i el gran reportatge de viatges, també va aportar elements per a la configuració retòrica de l'imaginari periodístic. Així va succeir amb el naixement del neologisme "transmiserià", inventat per Just Cabot i usat per Carles Sentís en una sèrie gairebé llegendària de reportatges. I així va succeir també amb l'invocació al món dels "gàngsters" per part del ja esmentat Artís-Gener, en els reportatges d'investigació sobre l'assassinat dels germans Badia.

El terme "transmiserià" de Cabot és, des de la perspectiva retòrica, una catacreu del mot "transiberià", que evocava "el tren de les novel·les i les revolucions de Rússia", segons que ha explicat el seu popularitzador, Carles Sentís, en la recent edició en llibre d'aquest cicle de reportatges sobre els autobusos que portaven clandestinament emigrants murcians cap a Catalunya.

La nova mitologia del cinema va aportar neologismes al discurs periodístic, però també va contribuir a desvetllar entre els joves periodistes i intel·lectuals una certa passió pels països exòtics i per les modes vinculades als viatges d'aventura.

Es pot observar en l'abillament d'explorador –salacot [inclòs]– que duia el crític literari i cinematogràfic Guillem Díaz-Plaja en el creuer per la Mediterrània que va organitzar la Universitat Catalana l'any 1933; o en la famosa imatge de Josep Maria de Sagarra fent l'aperitiu a la terrassa d'un Hotel de Hawaï, l'any 1937, en plena guerra civil. Abans de fer aquest viatge de noces pel Pacífic i els mars del Sud, en molts dels articles del Sagarra dels anys 30 hi ha al·lusions a aquells indrets que ell encara no havia visitat mai. En una de les seves columnes de la sèrie publicada a "Mirador", sota la rúbrica de "L'aperitiu", Sagarra va escriure textualment: "El cinema ens ha posat a l'abast dels ulls tot el monstruós misteri de les terres remotes, com la Polinèsia. El cinema ens permet somiar viatges extraordinaris".

L'influx del cinema entrava, però, també, en els continguts i la composició dels textos periodístics. En els agosarats reportatges d'investigació i de denúncia publicats per Artís-Gener entre juny i juliol del 1936, a propòsit de les indagacions sobre l'assassinat dels germans Badia, hi ha una rica constel·lació d'imatges manllevades del nou imaginari cinematogràfic. En el reportatge publicat en el diari "La Rambla" del primer de juliol del 36, l'anglicisme "gàngster" actua com un condensador semàntic molt ric de significats. El mot emprat estalviava paraules perquè era farcit de continguts plàstics que havia congriat l'univers de simbolismes del cinema de l'època.

Ultra aquestes al·lusions d'Artís-Gener i de Sentís a la nova cultura popular configurada pel cinema i per la narració d'aventures, es poden observar influències cinematogràfiques en les tècniques redaccionals aplicades a alguns textos del mateix Artís-Gener, i també de Joan Tomàs, Francesc Trabal i Josep Manyé, per exemple.

L'esmentada informació d'Artís-Gener sobre el cas dels germans Badia apareix desplegada segons la tècnica del suspens o de l'enjòlit, pròpia de tota la retòrica clàssica del relat, però àmpliament emprada per la nova narrativa cinematogràfica.

També en alguns reportatges de Joan Tomàs, els quals tracten justament del món del cinema i de l'espectacle, hi trobem molts recursos de dialogisme retòric, configurats per l'art teatral, però perfeccionats pel guió cinematogràfic. El reportatge sobre els Douglas Fairbanks, pare i fill, que Tomàs va publicar a "Mirador" el 1934, és molt representatiu d'aquesta influència cinematogràfica. El periodista va narrar el pas dels dos actors per diversos locals nocturns de Barcelona; i va reproduir diàlegs sobtats o d'ambient, molts d'ells corals, a la manera d'un gran retaule cinematogràfic.

Un altre periodista d'aquella generació, Francesc Trabal, va conrear durant un temps l'articulisme humorístic, concretament en el "Diari de Sabadell", del qual fou director. En la sèrie d'articles publicats sota la rúbrica "D'un dia a l'altre", Trabal va emprar sovint recursos pragmàtics inspirats en el guió i la narració cinematogràfiques. L'exemple més destacat és l'article intítulat "Escena amorosa" on només hi ha dues frases: una al començament de l'escrit i l'altra al final. La resta són frases integrades només per punts suspensius. Es tracta d'una enorme el·lipsi d'arrels cinematogràfiques. Era una difícil comunicació del sobreentès, en la qual Trabal va reeixir, si més no en aquesta peça antològica. Els punts suspensius aconsegueixen en aquest article la funció pragmàtica d'una implicatura discursiva, construïda amb l'ajut d'informació cotextual i contextual de la qual disposava el lector. Són la representació escrita de les remors en el cinema sonor. En certa manera, aquests punts suspensius treballians eren una onomatopeia el·líptica, forçada, evidentment, per la retòrica del cinema.

Aquesta tradició primerenca de la influència del cinema en la concepció i en la disposició del text periodístic es va perllongar, durant la postguerra, en alguns reportatges de Josep Manyé ("Jorge Marin") per al setmanari "Destino", reportatges aplegats més tard en llibres.

En el cèlebre reportatge de Manyé intítulat "La taverna del botxí" hi ha molts recursos d'evocació visual del personatge, dels seus gestos i el seu entorn, que revelen una certa filiació cinematogràfica (per exemple, la del botxí-taverner que pressiona la palanca de la font de cervesa de barril com si pressionés la palanca que desferma el mecanisme de la forca que acaba amb la vida d'un condemnat).

I en un altre reportatge excel·lent de "Jorge Marin", l'intítulat "Con la cabeza de Cromwell en mis manos", s'hi observen elements d'escenificació de la troballa macabra que palesen un estil inspirat en el relat cinematogràfic.

El llibre de grans reportatges

El gran reportatge a la manera dels grans periodistes francesos d'entreguerres presentava també alguns trets de la narració cinematogràfica. S'observa, molt clarament, en aquells grans reportatges que després eren publicats com a llibre. Són treballs que es despleguen com si seguissin les pautes d'un pla de filmació, amb diversos escenaris simultanis. Els fets del Sis d'Octubre del 34 a Catalunya propiciaren l'aparició de models memorables de llibre de gran reportatge, escrits amb aquestes tècniques, com foren els dels periodistes Lluís Aymamí i Baudina, Joan Costa i Deu, i Modest Sabaté.

En el cas dels grans reportatges, com també en el dels reportatges novel·lats, la influència cinematogràfica era rebuda a Catalunya de manera indirecta, per la via de l'obra dels grans reporters estrangers. Tot i que, en matèria de novel·la reportatge, o de

reportatge novel·lat, hi ha rellevants obres pioneres catalanes, com la del Pere Coromines de "Les presons imaginaries", o la del Joan Puig i Ferrater de "Servitud", els models forans causaren un impacte evident en les noves generacions de periodistes.

Hi ha una influència d'Albert Londres en Carles Sentís; d'André Levinson en Joan Tomàs; de Valéry Larbaud i de Blaise Cendrars en Josep Maria de Sagarra; de l'Ernest Hemingway de l'"Adeu a les armes" i del John Dos Passos de "Manhattan Transfer" en Vicenç Riera i Llorca; i del Peter Elstob de "L'assaig amb armes" en Artís-Gener.

No oblidem pas, per altra banda, que l'anomenat "nou periodisme" nord-americà, d'arrels també cinematogràfiques, va néixer a Catalunya, durant la guerra del 36, amb l'"Homenatge a Catalunya" de George Orwell, amb moltes escenes ambientades, justament, en aquell edifici de la Rambla que acull ara diversos estudis de la Universitat Pompeu Fabra.

Tampoc no es pot oblidar la influència directa de Hemingway entre els nostres periodistes quan va venir com a corresponçal de guerra en els fronts catalans.

La crítica i la teoria específiques

Els progressos del cinema en els anys d'entreguerres van provocar directament el naixement d'una nova modalitat de crítica, la cinematogràfica. En aquesta incipient variant especialitzada del periodisme d'opinió excel·liren professionals que també conrearen el comentari, la crònica i el reportatge sobre el mateix món del cinema i de l'espectacle en general (eren els casos de Joan Tomàs, de Sebastià Gasch i de Maria Luz Morales). Però també començaren a escriure en aquell temps periodistes dedicats només al cinema (eren els casos de Josep Palau i de Josep Carner-Ribalta). Hi havia un tercer grup que compatibilitzava l'atenció al cinema, certament esporàdica, amb la informació i la crítica literàries, o amb d'altres feines periodístiques generalistes o especialitzades (eren els casos de Cèsar August Jordana i de Guillem Diaz-Plaja).

El creixement del cinema com a fenomen cultural i de masses també va atreure l'atenció de periodistes interessats en la reflexió teòrica embrionària respecte a la comunicació social. Podem trobar aproximacions al fenomen del cinema, adés analítiques i adés polèmiques, en fragments de l'obra d'Eugeni d'Ors, de Josep Morató i Grau, d'Antoni Rovira i Virgili, de Josep Pla, d'Eudald Serra, de Sebastià Gasch, i de Ramon Rucabado. Josep Pla, que era molt refractari a certes novetats, va intuir ben aviat que el cinema era un entreteniment per a pobres. Tot el contrari dels cotxes, segons ell. Pla va escriure sovint que l'automòbil era "el cinema dels rics". És una de les seves frases més repetides.

L'ètica, entre la ficció i la realitat

Finalment, la influència del cinema en el periodisme, i també la del reportatge novel·lat, convida a fer unes consideracions des de la perspectiva de l'ètica. Permeteu-me, per acabar, que deixi enunciades unes reflexions sobre ètica periodística.

El periodisme informatiu, el periodisme de notícies, és representació. El periodista que informa mitjançant un reportatge adopta el capteniment del novel·lista,

del dramaturg, del guionista de cinema o televisió. Ha de tenir, si més no, habilitats pròpies d'aquesta mena d'escriptors. Molt concretament, ha de tenir habilitats relacionades amb la capacitat de reproduir fets no viscuts, i la d'imaginar les sensacions, les emocions o les experiències d'altri.

L'articulista, el periodista d'opinió, és l'únic que exposa els seus propis sentiments. Pessoa també veia aquesta dicotomia respecte als poetes. L'articulista és, doncs, com el poeta líric: exposa el seu propi pensament i experiència. L'informador i el reporter, en canvi, són com els poetes dramàtics: exposen el pensament i l'experiència d'altres persones. El reportatge i la informació són en definitiva representacions de la realitat.

Els "reality shows" de la televisió d'avui són una representació extremada, certament hiperbòlica, d'unes realitats parcials. Són programes de televisió bescantats per la opinió pública més sensible i responsable. Però oblidem massa sovint que tots, i no tan sols els periodistes, en som responsables. Tothom, en alguna mesura, contribueix a confegir l'espectre ètic dels mitjans de comunicació i dels seus continguts. L'ètica de la comunicació és integral. L'ètica de la comunicació social i del periodisme és integral en el sentit que els lectors, els espectadors i els oients contribueixen a crear-la, triant diaris, triant programes de televisió i triant programes de ràdio.

Hi contribueixen consumint sense discriminació tots els continguts que s'ofereixen, o bé rebutjant-los.

En un sistema d'economia de mercat i en el marc de la llibertat d'expressió, el públic és determinant a l'hora de que prosperin o no determinats productes. Hi ha una ètica del públic consumidor de comunicació que és complementària i coadjuvant de l'ètica de les fonts informatives i de l'ètica dels periodistes.

El periodisme informatiu en premsa, ràdio i televisió –com aquell cinema que va contribuir a modificar-lo en els anys 20 i en els anys 30 del nostre segle– és, necessàriament, una representació de la realitat. Però aquesta representació té uns límits ètics que tothom, i no únicament els periodistes, han de respectar.

El cinema va introduir en el periodisme català d'entreguerres factors de renovació, com també els van introduir, més tard, la ràdio i la televisió. Destaquen sobretot els factors tècnics, estètics, discursius i narratius. Però aquests nous mitjans, en els quals és més fàcil confondre ficció i realitat, també haurien d'estimular una més profunda reflexió ètica. I, si més no, ens forcen avui a la necessitat de definir el periodisme com una professió que es diferencia principalment de les altres professions de la comunicació precisament per això: pel seu compromís radical amb la voluntat i la cura per a explicar la realitat actual de la manera més rigorosa, més entenedora i més precisa possibles.

Josep Maria Casasús, setembre de 1995

