

“Soc de la generació del desordre emocional”



Àngel Quintana, al pati del bar L'Hort, de Vista Alegre de Girona, presentarà el seu llibre aquest dijous a la llibreria Jaimes de Barcelona. MANEL LLADÓ.

La lectura d'Annie Ernaux, l'obra de la qual l'ha captivat per com se serveix del jo per explorar una altra narrativa sobre el món, va animar Àngel Quintana (Torroella de Montgrí, 1960), crític de cinema i degà de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona, a escriure una memòria personal que eixampla l'experiència individual concentrant-la en els nou mesos que va viure a París quan tenia vint anys, entre 1983 i 1984. Sempre tindrè París (L'Avenç) és una prospecció en la ciutat estimada, en els anys de joventut, en el cinema que ajudava a comprendre la vida i en la memòria mateixa.

Ha fet un canvi de registre amb aquest llibre. No sentia un cert pudor a parlar de si mateix venint del món acadèmic? Tenia assumit el risc d'escriure des del jo, però no volia fer unes memòries, sinó situar-me en el terreny de l'autoficció: aprofitar una experiència

personal per retratar una època. Soc de la generació del desordre emocional, perquè als vuitanta, amb el govern socialista, creïem que canviarien les coses, però no vam aconseguir gaire res. També hi havia la voluntat d'escriure un llibre d'amor a París, on no he deixat mai de tornar. Perquè el text no fos autocomplaent, també em despullo, i hi ha un episodi que no havia explicat mai a ningú. Reflecteix les angoixes i les pors d'aquella època, però més que una autobiografia, volia donar-hi un to de novel·la d'aprenentatge. En la narració d'aquells anys hi fa entrar també la reflexió des del present. Hi ha una hibridació entre el relat diguem-ne narratiu i l'assaig en què vaig tenir molt present Moby Dick, una novel·la que intercala tot el material que Melville va fer servir per documentar-se. M'interessava fer visible aquesta vessant, encara que no formés part del relat novel·lesc. Per això al final enumero tot el material, allò que sol quedar fora, que em té obsessionat des que vaig llegir per primer cop Moby Dick. L'escriptura, de fet, és tot: la ficció i la construcció d'aquesta ficció. Jo no em considero escriptor, sinó més aviat periodista o, si vols, crític de cinema. El meu punt de partida és un altre. Si ara faig aquestes coses és perquè m'he cansat una mica de l'escriptura acadèmica. Trobo més fructífer parlar de les pel·lícules com ho faig aquí que en un assaig. De la mateixa manera que puc evocar la política de la rigueur de Mitterrand com un precedent de les restriccions econòmiques d'avui. Al final eclipso una mica el meu jo i, en un capítol que homenatja Walter Benjamin, passejo per la ciutat com si fos buida a través dels seus passatges, que em porten al naixement del cinema, al lloc de la primera projecció dels Lumière, com si la cultura visual del segle XIX desemboqués en el cine. El Hollywood clàssic continuava sent la gran escola del cinema? Ens havíem cansat una mica de grans conceptes i ja no ens avergonyia deixar de llegir Herman Hesse, posem per cas, i apassionar-nos per la novel·la negra. En cine va passar una mica el mateix. Wim Wenders o Alain Tanner eren molt importants, però quan vaig arribar a París enlluernava el descobriment del cinema clàssic de Hollywood. Per això parlo d'aquest circuit del cinema Action, del qual encara queden restes, on podies veure totes aquelles pel·lícules americanes. Una part de l'aprenentatge va consistir a veure segurament més clàssics que no pas cinema modern. Explica que no va veure 'La finestra indiscreta' fins al 1983, i que hi ha una generació que es va perdre l'obra de Hitchcock per problemes de distribució. Hi havia cinc pel·lícules seves dels anys cinquanta que la Universal va retirar del mercat per raons que desconec. Per tant, des dels anys cinquanta no s'havien vist. Hitchcock per mi era molt important: el primer llibre sobre cinema que vaig llegir, als 15 anys, va ser el de les entrevistes que li havia fet François Truffaut. En aquella època apostàvem molt pel cinema clàssic, molt més que el jovent d'ara, i això em permet reflexionar sobre com han contribuït a crear els imaginaris del París de postal, o

a propòsit de Howard Hawks, observar com darrere unes pel·lícules d'aventures hi ha històries d'amor, i com aquest amor pot ajudar a entendre altres coses. Sobre Hawks, apunta que va interessar-li com "posava en crisi el temps de l'acció per privilegiar el temps de l'espera". Això que ara es considera de cineastes moderns ja estava present en Howard Hawks. A Hatari!, mentre no estan caçant elefants, els personatges juguen o flirtegen. A Río Bravo, mentre estan esperant que arribin els dolents, es posen a cantar. Això m'encanta! Són personatges molt marginals, però en el fons l'important és l'amistat. Sí que és veritat que des d'un codi marcadament masculí. Com la relació amb Miquel Riera, l'amic amb qui va anar a París, amb qui admet que rarament es feien confidències. És molt típicament masculí, això. Dues noies s'haurien explicat tota la vida, i amb en Miquel, en canvi, mai. Ens coneixem des que érem nens, vam estudiar junts periodisme i vam entrar plegats a la primera redacció d'El Punt. De fet, li vaig anar passant tots els capítols a mesura que els escrivia, i només em va expressar un cert pudor per les descripcions del pis on vivíem, perquè ell és molt net i allò era un tuguri. El món de la cinefilia també era marcadament masculí, i ho aprofita per reivindicar les dones que en formaven part. Era un món d'homes, molt tancat, i intento fer autocrítica. M'entretinc en la cineasta Kinuyo Tanaka, de qui es parla tan poc, que no la reivindiquen ni les feministes. Era l'actriu més famosa del Japó i va fer el salt a Hollywood, on Claudette Colbert va animar-la a filmar les seves pròpies pel·lícules, encara que ella no se n'havia sortit. Tanaka en va acabar dirigint sis, una de sensacional, Pits sagrats. Volia treure a la llum aquestes figures amagades, com Lotte H. Eisner, que havia mort feia poc. En la seva formació parisenca, hi ha una presència indubtable del cinema i també de la literatura, però no de la pintura. La meva formació és sobretot cinematogràfica, literària i de la música pop, i és veritat, l'art hi té un lloc marginal. Aquesta va ser en tot cas una exploració de la segona estada a París, quan vaig anar-hi el 1997 amb l'Esther, la meva dona, i vaig freqüentar molt el Museu d'Orsay, perquè estava preparant el llibre sobre Jean Renoir i m'interessava la relació entre el cinema i les arts de finals del XIX. De tota manera, he intentat que hi surtin quasi totes les arts: el cinema, la literatura, l'òpera, les cançons, el teatre... Dedicar una gran atenció a la retrospectiva de Balthus al Pompidou de 1984, que li permet qüestionar la relectura ideològica de l'art. Balthus era aleshores un pintor poc conegut a França, tot i haver triomfat als Estats Units, i aquella exposició va representar una mena de restitució. Avui, en canvi, Balthus és vist com un monstre per unes pintures sospitoses de pederàstia. Estic en contra de la cultura de la cancel·lació. Vivim una paradoxa. Hem passat de valorar l'estètica a valorar la moral. Veníem de matar l'autor, i per tant no importava si era la pitjor persona del món mentre l'obra fos important, a donar tot el protagonisme, a través dels cultural studies, a la recepció de l'obra i al context. Estem anant cap a un model de crítica ideològica que condiciona la lectura del text. És un tema que em preocupa. Potser la qüestió és com poden conviure mirades diferents. Decidir si la mirada feminista, que és ideològica, pot conviure amb una d'estètica. Pretendre que la crítica sigui tota d'una manera és un error. Balthus planteja un dubte moral, és cert, però per altra banda té quadres esplèndids. No es pot reescriure la història, però es pot mirar amb uns altres ulls. Al catàleg d'aquella retrospectiva de Balthus, del qual es van vendre milers d'exemplars, no hi havia ni una referència a la moral, i probablement hi hauria hagut de ser. Tan absurd és negar aquesta ambigüïtat com fer-la servir per negar a l'obra qualsevol qualitat. Jacques Rancière considera que hi ha capes històriques que modelen les obres, i quan ens arriben són la suma d'aquestes capes. Les estades llargues a l'estranger eren molt de l'època. Avui, fora dels Erasmus, l'objectiu és més aviat trobar-hi feina, no formar-se. Per a la meva formació va ser una sort haver estat un mal estudiant: com que tot era temps d'oci, anava al cinema. Si hagués tingut per objectiu un doctorat, m'hauria mogut en un altre ambient. Per a la meva formació cinematogràfica, l'estada a París va ser fonamental. Jo volia ser crític de cinema, però em faltava molt de bagatge. Però també diu que es van sentir molt sols. Només ens teníem l'un a l'altre, amb en Miquel, si no hagués estat per l'acolliment d'en Lluís Oliver i la Nuri Masramon, i a més veníem d'un ambient de poble, de colla. De cop, ens endinsàvem en una època sense sexe ni rock'n roll, per dir-ho així. Trobar-te a París és tota una experiència de la soledat, de la multitud, de la varietat racial, també, que llavors sobtava molt, i de descobrir el teu complex d'inferioritat. Sentir-te sol enmig de la multitud és un aprenentatge. I també un risc que van assumir des del principi, quan decideixen no ensenyar la carta de recomanació d'Ernest Lluch a l'ambaixador espanyol, Joan Reventós. Crec que va ser un gran encert. Què hauríem aconseguit? Que ens col·loquessin en algun lloc? En aquell temps les coses anaven així, amb influències per obtenir privilegis. Però hauríem viscut el mateix? Ens hauria fet el mateix bé? Hi ha un record molt bonic del pintor Enric Marquès i

del periodisme de l'època. L'Enric va ser una peça fonamental: havia viscut a París i és qui ens va passar el contacte d'en Lluís i la Nuri. Era, a més, l'ànima d'El Punt, en una època en què el periodisme consistia a tenir una bona agenda. Per això explico l'anècdota de la trucada a Salvador Dalí: en Pius Pujades me'n va passar el número i, quan vaig trucar-li, s'hi va posar ell en persona. Avui això és impensable, tot està controlat pels agents de premsa. Però el periodisme és un miratge: et fa creure que ets el centre del món, i no ets ningú. Balzac ho explica molt bé amb el personatge de Lucien de Rubempré. En el fons, ets un comparsa del sistema, i no te n'adones fins que surts del periodisme. Hi ha un moment en què diu que fa prop de 30 anys que explica història del cinema "i encara no sé si he après a mirar". A vegades el relat se'ns emporta tant, que ens oblidem d'una cosa tan essencial com és el fet que ser espectador significa mirar. Podem mirar la pantalla havent perdut la visió del món. Per això dic que potser els millors cineastes són els grans escriptors. Quan parla de Pla, que per cert detestava el cinema. Però era un gran escriptor visual. Aquesta mirada l'hem perdut. Ara em fas pensar que a en Pep Nadal li ha agafat la dèria de compartir fotos de flors i explicar-ne els noms. Com aquesta, veus?, els aranyons. Em quedo mirant aquesta flor i penso: jo això no ho sé veure! Hem perdut la capacitat de mirar, que és allò que fa que les coses siguin complexes.

Publicat a:

-El Punt Avui. Girona 28-03-2023, Pàgina 20

-El Punt Avui. Nacional 28-03-2023, Pàgina 20

Font del document:

<http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/2271130-soc-de-la-generacio-del-desordre-emocional.html>