

EL MEU CINEMA

Manuel Quinto

Justament aquest any estem celebrant el centenari de les primeres sessions cinematogràfiques a Espanya. El 15 de maig de 1896, l'operador francès Alexandre Promio va ser enviat a Madrid de part dels germans Lumière, i als baixos de l'Hotel Rusia, a la Carrera de San Jerónimo, va preparar la primera projecció pública, amb el mateix programa que els parisencs havien vist el 28 de desembre de 1895 al Grand Café. Pocs dies després, el fotògraf Antoni Tramullas fou l'encarregat de la primera exhibició a Barcelona, concretament en un local que un col·lega seu, que lluí el pompós nom de Napoleon, tenia obert a la rambla de Santa Mònica. Començava tota una era històrica amb l'arribada de l'anomenat setè Art. A casa nostra, Frutós Gelabert, Segundo de Chomón, els germans Baños i Albert Marro eren els pioners d'una sèrie de documentals, films còmics i dramàtics, que van fer de Barcelona la capital del cinema peninsular al llarg de tot el començament de segle.

Jo sempre he estat un fanàtic del cinema, des de ben petit. Les primeres ombres lluminoses que recordo a la pantalla corresponen a fragments de pel·lícules de Walt Disney, potser com tothom de la meua generació, però la primera sensació de plenitud la vaig obtenir davant de *Shane*, de George Stevens, que aquí es va titular *Raíces profundas*. La història del pistoler que busca el caliu familiar en una vall de Wyoming i es veu obligat a defensar els qui l'han acollit, encara que pagant el preu d'haver-los d'abandonar després de fer servir un altre cop les armes, em va colpir, i encara avui, quan torno a veure l'Alan Ladd allunyar-se ferit cap a les muntanyes de l'horitzó, seguit dels crits del nen Brandon de Wilde, que li prega que torni, que tothom l'estima i no el volen perdre, em retrobo amb la meua infantesa i se'm fa un nus a la gola.



La tècnica de relat en flashback de *Citizen Kane*, d'Orson Welles, va marcar tota una línia.
ARXIU A.R.B.

Moltes han estat les pel·lícules que he vist al llarg de més de quaranta anys i, és clar, ho he fet amb un cert desordre cronològic. Però ara m'agradaria repassar les principals, el que hom diria «les pel·lícules de la meua vida», i fer-ho començant des del principi. Au, som-hi!

Per a mi, Georges Méliès és l'avi i David Wark Griffith, el pare. El francès va saber introduir la fantasia en un invent que només semblava voler captar la realitat i naixia limitat a ser un curiós espectacle. *Viatge a la lluna*, amb l'acompanyament al piano per part de Jordi Sabartés, Manel Camp o el mestre Pineda, és com una primera comunió. De l'americà cal tenir en compte que va desenvolupar tota una sintaxi narrativa i, a partir de *El naixement d'una nació*, el cinema ja va ser capaç d'explicar una història amb tots els elements precisos per a fer-la entenedora i plena d'emoció humana.

El cinema soviètic posseeix una doble connotació. D'una banda és d'una força plàstica inqüestionable i, en el cas d'Eisenstein, eleva el muntatge a categoria dialèctica. D'altra banda, en temps de Franco, la projecció de *El cuirassat Potemkin* en sessions d'amagatots enfortia la nostra minsa voluntat de resistència cultural i política. Després vèiem *Octubre* i ens adonàvem que hi mancava la figura de Trotski —Stalin va manar retallar totes les escenes en què sortia—, i llavors començaven els dubtes a l'ortodòxia. Tanmateix,

el film soviètic que em va impressionar més fou *La mare* de Pudovkin, segons la novel·la de Gorki, perquè em parlava d'un fet tan assimilable com l'adquisició d'una consciència política per motius sentimentals.

La descoberta del cinema expressionista alemany va ser també tot un cop. A Lang el vaig assaborir tard i la seva *Metropolis* sempre m'ha semblat espectacular, però d'una ingenuïtat política insultant o malintencionada —no oblidem que la seva dona, la Thea von Harbou, autora del guió, va abraçar amb alegria la causa nazi—. El meu alemany predilecte és Murnau, no ja només en la visualització del tràgic destí de *Nosferatu* o el patetisme d'Emil Jannings a *El darrer home*, sinó en la seva gran joia americana, *Amanecer*, un veritable poema en imatges, una autèntica pel·lícula d'amor. Quina llàstima que Murnau vagi morir prematurament d'un accident de cotxe en 1931! Ens hem quedat per sempre sense poder saber com hauria encarat el gran mestre el pas al cinema sonor.

La importància del surrealisme de Buñuel —fos quin fos el grau de col·laboració que va trobar en Dalí— mai no serà valorada en tot el que val quant al desenvolupament de la llibertat creadora en el cinema. *El perro andaluz* i *L'âge d'or* conserven encara el seu poder transgressor i el seu culte a la imaginació com a font de troballes que han anat vivificant

fragments d'altres creadors al llarg de molts anys, fins a arribar a gent com Carlos Saura o David Lynch, per exemple.

Dels anys 30, voldria destacar la comèdia americana anomenada *screwball*, feta de diàlegs intel·ligents i amb situacions esbojarrades, fruit d'homes com Hawks, Lubitsch i Cukor, que es va allargar fins a principis dels 40 amb Preston Sturges i Capra. Em semblen dotades d'extraordinari frescor *La fiera de mi niña* i *Luna nueva*, de Hawks, i *Històries de Filadèlfia*, de Cukor. Amb tot i això, recordo amb especial sentiment una vetllada de Nadal, a casa, ja fa molts anys, en què tota la família vam veure junts *¡Qué bello es vivir!*, de Capra, i vam plorar a gust, deixant sortir els sentiments bondadosos més primaris, com si fos possible que els àngels baixessin a la Terra, els banquers tinguessin bon cor i tots els veïns d'un poble s'estimessin fraternalment.

Dos films signifiquen girar full quant a l'establiment d'una solidesa narrativa. *La diligència*, de John Ford, adapta Maupassant a les praderies del Far-West, dóna psicologia als personatges del *western* i explica una història amb ferma estructura i justos mitjans. *Citizen Kane*, d'Orson Welles, és la reconstrucció, en un envitricollat puzzle, de la vida d'un magnat americà molt semblant a Charles Foster Kane. La seva tècnica de relat en flashback, a través de la recerca del sentit d'unes paraules, ha marcat tota una línia, seguida, entre d'altres, per Mankiewicz a *La condesa descalsa* o per Bertolucci a *La estratègia de la araña*.

Jo sempre he estat un gran aficionat al cinema negre, no tan sols l'americà, sinó també el derivat del *polar* francès. Prefereixo Bogart a Cagney i Lino Ventura a Alain Delon, encara que reconec que *Al rojo vivo*, de Raoul Walsh, és una obra mestra just al costat de *Le samouraï*, de Jean-Pierre Melville. Potser el gènere detectiu i els melodrames criminals han estat el tipus de cinema que més s'ha anat conservant al llarg dels temps, fins a arribar als moments actuals, en què manté una envejable vitalitat de cara al públic. Tot i que no sóc un fanàtic de Tarantino, val a dir que *Reservoir dogs* és un cinema de fons visceral —oh, i tant!—, però dotat d'una envejable estructura, o sigui, la confessada confluència entre John Woo i Stanley Kubrick. Dins de la gran *opera gangsteril* dels darrers anys, resulta evident que la meua fascinació em fa restar embadalit davant dels *Padrinos* —sobre



Murnau, pare de *Nosferatu*, fou un gran mestre del cinema alemany.
ARXIU A.R.B.



tot, el segon— de Ford Coppola i de *Uno de los nuestros* de Martin Scorsese.

Els anys seixanta van representar l'aventura personal afegida a les que es despenen del llençol de plata. La censura s'acarnissava damunt de moltes pel·lícules i calia anar-les a veure a l'estranger. Autors com Passolini o Visconti i films ja mítics com *La taronja mecànica*, de Kubrick, o *El darrer tango a París*, de Bertolucci, eren pastura obligada els caps de setmana, passats en bona companyia i molta tabola complementària a Andorra, Céret i Amelie les Bains. Paral·lelament, els viatges a París et posaven en comunicació amb el cinema dels països de l'Est i amb cintes difícils com *El silenci* de Bergman o les de Jean Luc Godard. Allí t'assabentaves que també a la molt liberal França hi havia «bèsties negres» censurades, com era el cas de *La batalla d'Alger*, de Pontecorvo, que ressuscitava els vells fantasmes colonials, o *Senderos de gloria*, de Kubrick, que no deixava gens bé l'exèrcit francès a la I Guerra Mundial.

Entre unes coses i altres, se'ns va morir el caporal de la caserna i va arribar la democràcia, que a poc a poc, no fos que ens fes mal, va deixar venir tota una sèrie de films fins llavors prohibits i va obrir-nos la ment a la filmografia d'autors coneguts quasi bé només de nom. Van ser anys de fort consum, abans de la davallada de l'exhibició cinematogràfica deguda a l'investida conjunta del futbol,

la televisió i les sortides de cap de setmana. Dues coses han motivat que el cinema faci ara una revifalla i el nombre d'espectadors creixi un altre cop fins a fer-lo un negoci rendible. Aquestes dues coses són: la creació de les multisales, que afavoreix l'abaratiment dels costos, i el nou sistema de contractació que, gràcies al gran nombre de còpies llançades a la vegada al mercat, permet estrenar les pel·lícules al mateix temps a les principals pantalles d'un país, i així cada film pot aprofitar la publicitat inicial en els periòdics, les revistes i la televisió.

No resisteixo la temptació de fer llistes —una cosa que diuen que és molt lletja i empobridora, però que sempre resulta un joc engrescador— i acabar dient-vos les deu pel·lícules que més m'han agradat en els anys 80/90, i d'aquesta manera tindreu les meves dades actuals com a espectador sempre adelerat. Aquestes pel·lícules són, per ordre cronològic:

1. FANNY Y ALEXANDER, d'Ingmar Bergman (1982). El testament del mestre suec, que és també una crònica familiar plena de moments emotius i un homenatge a l'actor Gunnar Björnstrand.

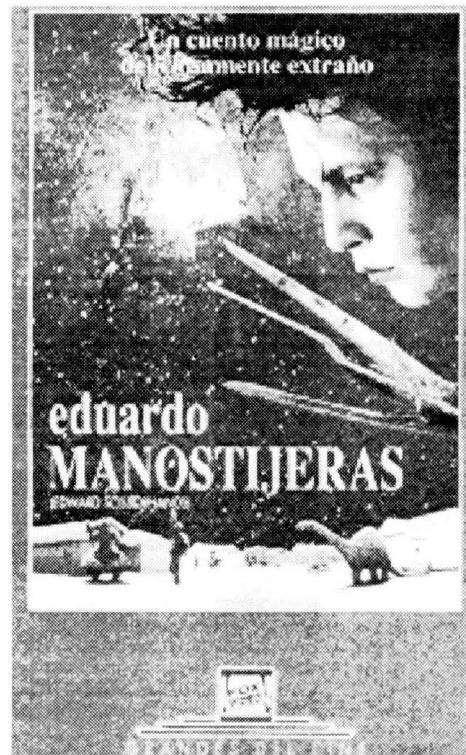
2. ZELIG, de Woody Allen (1982). Un exercici d'imaginació, un fals documental creat amb l'ajut dels prodigis fotogràfics de Gordon Willis, sobre l'esdevenir a la Història d'un home amb facultats camaleòniques.

3. UNE CHAMBRE EN VILLE, de Jacques Demy (1982). Un musical tràgic, un agosarat pas endavant del director de *Les parapluies de Cherbourg*, amb música de Michel Colombier.

4. RAN, de Akira Kurosawa (1985). Una nova versió shakespeariana, aquest cop de *El rei Lear*, a càrrec del més occidental dels directors japonesos.

5. DUBLINESES, de John Huston (1987). La visualització esplèndida del conte *EIS morts* de James Joyce, amb unes escenes finals absolutament antològiques. La darrera pel·lícula d'un home savi i aventurer.

6. AMANTES, de Vicente Aranda (1990). Potser amb *Viridiana*, *El verdugo* i *El espíritu de la colmena*, el pòquer d'asos del cinema espanyol. Un melodrama que transcedeix uns fets reals de la postguerra.



7. EDUARDO MANOSTIJERAS, de Tim Burton (1990). Una faula tendra frankensteiniana, obra d'un admirador del món del còmic i de les llegendes fantàstiques.

8. LA LINTERNA ROJA, de Zhang Yimou (1991). La serenor d'un estil de posada en escena al servei d'una història tradicional. Yimou i Kaige són els impulsors del nou cinema xinès arreu dels festivals de tot el món.

9. SIN PERDÓN, de Clint Eastwood (1992). Una nova visió de la mítica *Shane*, una amarga reflexió sobre la violència i la redempció, amb els tocs sobrenaturals tan apreciats per l'autor de *Infierno de cobardes* i *El genet pàl·lid*.

10. AZUL i ROJO, de Krzysztof Kieslowski (1992-1994). La primera i la darrera part de la trilogia que el malaurat director polonès va dedicar als colors de la bandera francesa ⚡

Manuel Quinto
Crític de cinema