

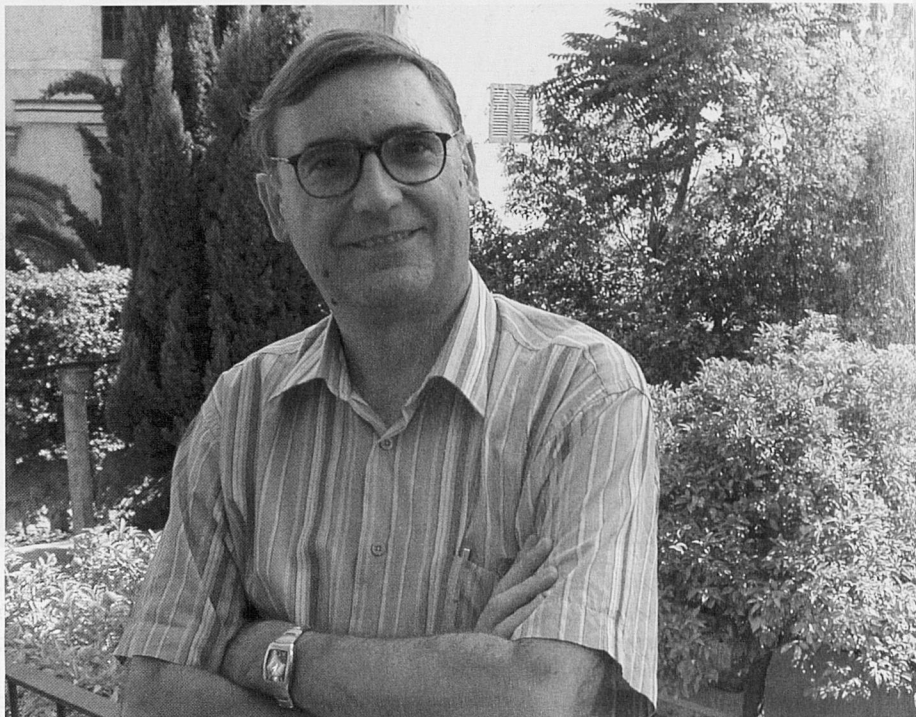
J.C. Romaguera

José E. Monterde és professor titular del Departament d'Història de l'Art a la Universitat de Barcelona i col·labora a l'Escola de Cinema i Audiovisuals de Catalunya. Actualment, a més, és el president de l'Associació de Crítics i Escriptors Cinematogràfics de i desenvolupa una important tasca com a crític i historiador cinematogràfic, a través de les seves col·laboracions en revistes especialitzades, com *Dirigido por...* i *Nosferatu*, i de les seves publicacions tant de caràcter monogràfic com enciclopèdic. Entre el 15 i el 24 de juliol va dirigir un taller de crítica cinematogràfica al Centre de Cultura Sa Nostra i amablement va concedir a *Temps Moderns* un moment per contestar una sèrie de qüestions al voltant de la crítica cinematogràfica.

—En primer, lloc, m'agradaria que fessis un *flash back* i així poder conèixer com varen ser els teus inicis dins el món de la crítica cinematogràfica.

—Òbviament, vaig arribar a la crítica cinematogràfica a partir de l'afició adquirida pel cinema com a espectador. Ja des de la meua infància em vaig convertir en un espectador assidu, pel fet que a casa meua els agradava molt el cinema i jo acompanyava el meu pare i la meua mare al cine. D'aquesta manera vaig adquirir una àmplia experiència cinematogràfica infantil, encara que evidentment no pensava dedicar-me a la crítica cinematogràfica.

Ja quan vaig acabar la secundària, vaig anar aficionant-me de cada vegada més i, tenint en compte que una característica meua és que si hi ha alguna cosa que m'interessa, doncs, m'hi interesso profundament, al llarg de dos anys vaig fer tot un reciclatge informatiu sobretot en història cinematogràfica, la qual cosa va ser el meu principal punt de partida per entrar en contacte amb la gent que es movia per l'àmbit dels cineclubs. Llavors, a partir d'això, i una vegada ja vaig entrar en aquest ambient, vaig estar treballant en diversos cineclubs, presentant pel·lícules, dirigint col·loquis, fins que posteriorment ja vaig començar a formar part de l'esfera organitzativa, tant en la Federació Catalana de Cineclubs com en la Confederació Espanyola de Cineclubs. A partir, d'aquesta experiència dins el món



del cineclubisme, vaig conèixer altres presentadors i organitzadors que també treballaven com a crítics cinematogràfics, la qual cosa me va permetre començar a fer les meves primeres publicacions, en una revista efimera, que tan sols va durar quinze números, com era *Film Guia*. Després vaig col·laborar en diverses publicacions, com per exemple en una secció de crítica cinematogràfica en la revista *Nueva Historia*. I finalment, ja l'any 1978, la gent de la revista *Dirigido por...* ens va proposar a mi i al meu col·lega Esteve Rimbau, amb el qual treballava habitualment dins l'ambient del cineclub, si volíem col·laborar en la revista.

Paral·lelament a l'entrada a *Dirigido por...*, dins el que era la Federació Catalana de Cineclubs varem fer un intent de treure una revista catalana de cinema que tan sols va tenir dos anys de vida, durant els quals només sortiren cinc números, i que es deia *Fulls de cinema*. Llavors, jo era el responsable federatiu de la publicació, la qual cosa comprenia des de la redacció fins a la distribució. A més, i mentre anava desenvolupant els meus estudis universitaris, primer d'Arquitectura i posteriorment d'Història de l'Art, a partir del 75 vaig començar a col·laborar amb la cooperativa Drac Màgic fins que l'any 1979 ja vaig entrar-hi com a membre.

—Després d'aquest exercici de memòria i de comprovar la teua prolífica activitat, crec que cal saber que et va portar a escriure sobre cinematografia. ¿Es tracta d'un exercici d'exhibicionisme, d'un treball purament alimentici o d'una altruista deferència cap a la resta d'espectadors?

—D'entrada sempre m'ha resultat fàcil expressar-me escrivint; no vull dir ni bé o malament, però sí que és veritat que no tinc problema per escriure sobre algun tema. I no em refereixo a la literatura de creació, sobretot perquè en aquest sentit sóc molt autocrític i no crec que em dediqui a la literatura, sinó que em refereixo al camp més propi de l'assaig o de la reflexió. Llavors, diríem que això era un instrument ràpid i còmode per expressar una sèrie d'idees que no me bastava que quedessin reduïdes al simple fet d'haver vist la pel·lícula. No es tractava de dir si simplement una pel·lícula m'havia agradat o no i romandre en una espècie de solipsisme cinematogràfic, sinó que considerava que tenia coses a dir. Però no eren coses a dir perquè ho llegissin o escoltessin uns o altres, sinó coses a dir que esdevenien un exercici de reflexió personal, tasca, aquesta, en la qual hi he insistit molt en el taller de crítica: d'allò que es tracta és d'establir un punt de vista, partir d'una relació perso-



nal amb les pel·lícules, amb els autors, i llavors convertir allò en un text. Hipotèticament aquell escrit podrà interessar més o menys. Però, en definitiva, l'exercici de la crítica té per a mi un component de reflexió personal i posteriorment de diàleg amb qui llegeix.

A tot això, a més, personalment sempre m'he mogut per territoris fronterers perquè al mateix temps que començava a escriure sobre cinema també estudiava la carrera d'Arquitectura, que posteriorment vaig abandonar per dedicar-me a la Història de l'Art. Amb això vull dir que, a mi, sempre m'ha agradat jugar en camp contrari i, per tant, si estic amb gent que pertany a l'àmbit de la crítica i la teoria cinematogràfica adopto el paper d'historiador de l'art i la cultura, i també viceversa. Jo espero que això sigui una cosa que entengui la gent al llarg del taller que estem fent, com també espero que es vegi en les meves crítiques o en les meves publicacions, ja que jo considero que no s'ha de ser tan monotemàtic quan ens referim a la cinefilia. Sembla com si algun no considerés que hi ha coses més importants que el cinema. Jo no sóc obsessiu amb aquest tema ni pateixo una espècie de bulímia cinematogràfica, sinó que considero més important inserir tot allò referent al cinema en un àmbit cultural i social molt més ampli.

—Hauriem, doncs, de deslligar aquests dos conceptes que tan habitualment s'associen i que fan que es consideri el crític cinematogràfic com un cinèfil.

—En molts casos ambdues característiques coincideixen, però no té perquè ser així. No tots els cinèfils, evidentment, es dediquen a la crítica, com tampoc tenen perquè ser tots els crítics de cinema uns cinèfils. Hi ha moltes maneres d'aproximar-se a la crítica cinematogràfica, però si una d'aquestes s'entén com un acte pur i dur de cinefilia s'han de tenir en compte una sèrie de coses. Per una banda, cal considerar que aquest caràcter monotemàtic, aquesta manera de tancar-se dins un univers exclusivament cinematogràfic, ja no es converteix només en una manera de relacionar-se amb el cinema sinó també en tots els àmbits de la vida. Per altra banda, i lligant amb això últim, ens trobem davant una actitud d'exhibicionisme erudit, aquesta demostració d'una enorme quantitat de coneixements que en realitat són d'allò més prescindibles en si mateixos, però que permeten aquest exhibicionisme de dades, noms, títols etc. Temps enrere vaig conèixer aquest tipus d'exhibicionisme, el qual avui en dia ja no es practica tant i si es fa, ho és d'una manera diferent; diríem que més sectorial. Llavors, sí que és veritat que, dins el camp de la crítica, hi podem trobar el perfil del cinèfil, però jo no crec que aquesta sigui una condició pertinent a l'hora d'exercir la crítica. Penso que és més important escriure bé, correctament, organitzant de forma ordenada un discurs, sabent expressar una experiència cinematogràfica i tenint la capacitat de transcendir el camp cinematogràfic.

—També s'ha comentat al llarg del taller la qüestió sobre quin és el límit de coneixement que se li ha d'exigir al crític. En moltes ocasions escoltem com en l'aspecte cinematogràfic el crític ho hauria saber tot sobre tot —influències, referències i confluències de diversos tipus—. S'ha discutit sobre el perillós exercici, per part del crític, de caure en la sobreinterpretació o de caure en l'omissió de determinades claus culturals.

—Jo crec que no és absolutament necessari saber-ho tot. Hi ha una part d'allò que un pot aplicar com a sabers en l'acte de la crítica que, en realitat, crec que no són el resultat d'una acció conscient, d'una acció decidida, sinó que més bé sorgeixen per osmosi. És a dir, un al llarg d'anar construint tota una experiència cinematogràfica, segurament més ampla, intensa i distinta que la de l'espectador convencional, i amb l'afegit addicional al simple fet d'anar al cinema, va adquirint una informació a través de lectures complementàries. Jo ara ja no ho faig, però durant els meus primers anys com a crític intentava estar molt al dia llegint la crítica francesa, sobretot perquè moltes pel·lícules aquí no s'estrenaven i si un volia estar informat, i tenia ocasió de viatjar a l'estranger, era important saber quin era l'estat del cinema. Hi havia una època en què seguia la crítica internacional, però és una activitat que vaig deixar de fer, i no tant com un acte de suficiència, sinó perquè ja no m'era especialment imprescindible estar informat. El que sí és cert és que l'acumulació d'informació es va digerint i roman dins els nostres co-



neixements, de manera que a l'hora de fer un exercici de crítica cinematogràfica sorgeix espontàniament.

No m'agrada aquesta mena d'exercici d'erudició que consisteix en anar buscant el màxim d'informació expressament, sinó que considero més important deixar fluir tota l'experiència cinematogràfica. Evidentment, com més rica i densa sigui aquesta, doncs més ens ajudarà a l'hora de fer una crítica o una reflexió.

En canvi, i ja no parlo de l'activitat de la crítica en una revista o en una revista especialitzada, si ens referim a l'anàlisi més detallada, a l'estudi monogràfic al voltant d'un director, un gènere, etc. Sí que cal exigir un treball de documentació. Però cal tenir en compte que més important que saber la informació és saber on trobar-la. Després hi pot haver una intenció d'evitar el tòpic o l'obvietat, la qual cosa ens obligarà a acudir a fonts molt diverses, que, això sí, cal ajustar a uns criteris.

—Abans hem fet un exercici de memòria i hem parlat dels teus orígens, però ara m'agradaria fer una el·lipse de 25 anys i passar a l'actualitat. Just quan estàs a punt de complir les tres dècades dedicat a la crítica cinematogràfica, i tenint en compte el teu càrrec de President de l'Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics, ¿com veus l'estat actual de la crítica cinematogràfica?

—Han canviat moltes coses. Aquest és un tema que tractarem l'últim dia del taller. Per una banda, podem parlar de la situació actual de la crítica i els canvis que

s'han produït en aquest terreny, sobretot quant als canvis que hi ha hagut respecte del personatge del crític. I és que cal considerar que la gent que hi ha ara dins el món de la crítica cinematogràfica no és la mateixa que hi havia fa vint o trenta anys, sobretot perquè el marc d'experiència i la formació adquirida, etc. és distinta, la qual cosa, inevitablement, repercuteix en l'exercici de la crítica. Han canviat el crític i les seves circumstàncies i això queda demostrat perquè cert tipus d'activitat cultural i periodística no és com fa tres dècades. Si a Espanya, per posar un exemple, molt obvi, en la dècada dels 70 un segment de la crítica cinematogràfica seguia un moviment que es va començar a anomenar "cinema metafòric", llavors el crític es convertia en una espècie de traductor d'aquelles metàfores. Llavors, aquella funció tenia un sentit per mor de les circumstàncies de l'època.

No s'ha d'oblidar, en un altre àmbit, que la figura del crític s'ha vist afectada per tot allò que fa referència a la transformació de la indústria cinematogràfica i periodística. Sobretot pel que fa a la primera, tenim aquesta mena de dissolució del cinema dins el terreny de l'audiovisual, i és que, per exemple, tothom entendre que en el camp de la crítica i la historiografia cinematogràfica hi ha un abans i un després de l'aparició del vídeo. El canvi és radical. Quan jo escrivia els meus primers articles o estudis monogràfics sobre Renoir, Wajda, etc. gran part de la feina era el resultat d'haver vist un cicle a la filmoteca o d'haver acumulat el visionat d'una filmografia al llarg

d'un parell d'anys. No és com ara, que si necessites fer un estudi sobre Scorsese pots tenir tota la seva filmografia a casa, a més de poder veure totes les vegades que vulguis les pel·lícules i revisar una determinada seqüència. A tot això, també cal afegir-hi tota la sèrie de canvis que han afectat el món del cinema mateix i que remetent a tots aquells que afecten al món de la distribució i l'exhibició cinematogràfiques, i els quals repercuteixen també en la forma d'accedir i consumir el cinema.

I, finalment, hi ha l'element influent que és aquell referent a la pròpia naturalesa del cinema que es fa actualment. En el meu cas, jo vaig començar a fer crítica en els moments finals d'allò que podríem considerar la modernitat cinematogràfica, els últims anys d'allò que es considerava el cinema d'autor. En l'actualitat, aquest tipus de cinema esdevé residual, de manera que podríem parlar d'un cert resistencialisme autoral o bé perquè hi ha autors que continuen en actiu, com en el cas de Rivette, Godard o Chabrol, o bé perquè hi ha cineastes, sorgits al llarg dels 80 i dels 90, que es consideren hereus, d'aquest tipus de cinema d'autor. El fet, com en el meu cas, que algú s'iniciés en la crítica dins el panorama dels anys 70, i que tan sols restin vestigis de tot allò, porta el crític a buscar la resta d'aquella concepció del cinema, ja sigui en el cinema iranià, xinès, etc.

—Quan abans parlàvem sobre si el crític ha d'abraçar tot, tractant de nodrir-se dels elements més heterogenis i

És cert, sembla que hem passat de l'omnipresència i l'omnipotència d'una única església, a la proliferació protestant de múltiples esglésies o sectes, que són molt exclusives i tancades, però molt capficades en el tema que tracten. Ja no hi ha una sola església universal cinèfila com la que hi havia abans, sinó que a partir dels 80 i els 90 ens trobem amb una multitud de capelletes en cada una de les quals hi ha una secta que poques vegades es relacionen entre elles

dispars, apuntaves que aquesta exigència deriva cap a un model de crítica cinematogràfica molt especialitzada. Hi ha un tipus de crítica que concreta molt el seu terreny cinematogràfica, el qual a vegades reivindica uns nivells que tal vegada són excessius.

—És cert, sembla que hem passat de l'omnipresència i l'omnipotència d'una única església, a la proliferació protestant de múltiples esglésies o sectes, que són molt exclusives i tancades, però molt capficades en el tema que tracten. Ja no hi ha una sola església universal cinèfila com la que hi havia abans, sinó que a partir dels 80 i els 90 ens trobem amb una multitud de capelletes en cada una de les quals hi ha una secta que poques vegades es relacionen entre elles. I això crec que és producte de la individualització, la fragmentació i el narcisisme promogut per la postmodernitat, a l'hora que és conseqüència també d'unes noves formes de consum cinematogràfic que comencen amb la televisió i s'amplien i perllonguen amb les noves tecnologies. Aquestes provoquen que tot el material sigui més accessible, però provoquen un consum individual i exclusiu, a més d'encoratjar l'especialització individual.

—Hi ha el comentari generalitzat entre els cinèfils i també entre els crítics que el cinema actual no és com el d'abans pel

que fa referència a un descens de la qualitat de l'oferta. Crec que són opinions que s'haurien de matisar i discutir. Consideres, si atenem aquestes opinions, que la crítica cinematogràfica segueix una trajectòria paral·lela, de la mateixa manera que durant el període de la modernitat cinematogràfica hi va haver l'època de màxim esplendor de la crítica amb Cahiers du cinema, etc.

—Evidentment si seguim aquest discurs apocalíptic i decadentista, i establim un paral·lelisme amb la trajectòria de la crítica, arribem a la conclusió que avui en dia hi ha molt poca crítica que sigui interessant i que el nivell de qualitat ha descendit.

Però, en part, això respon al fet que ha davallat el nivell d'exigència per part dels lectors. Ens trobem, doncs, amb un joc molt més dialèctic, perquè està clar que si el lector de crítica, que és una minoria dins el grup de consumidors de cinema, respon al nivell d'exigència del públic en general i es troba en una fase, diguem-ho, de pensament més "dèbil", llavors la crítica dirigida a ells també serà més "debilitada". Evidentment, els crítics que van sorgint en els últims quinze anys ja provenen d'aquest tipus de públic, la qual cosa repercuteix en el nivell de la crítica. Amb perdó i sense ànim de suficiència, algú que comença a fer ara crítica no pot evitar el contacte amb el context dins el qual comença.

És lògic que, si establim un paral·lelisme entre el cinema actual i la crítica actual, adoptem un discurs decadentista. Una altra cosa, tal i com comentaves, és si el discurs hauria de ser tan apocalíptic. S'ha de tenir clar que al llarg de l'època clàssica es va fer molt de cinema espantós, del qual ni ens en recordem. La diferència, en aquest sentit, és que la nostra memòria selecciona allò que ha superat els controls de qualitat per acabar confeccionant una antologia. Però també hauríem de saber adoptar cert distanciament crític respecte dels clàssics i fugir dels tòpics. Perquè, ¿quantes obres mestres hi ha cada any en la història de la literatura i quantes obres mestres hi ha cada any en cinema?

El discurs apocalíptic cal matisar-lo també establint tota una sèrie de proporcions perquè cal tenir en compte que abans es feia molt més cinema que actualment. Llavors en els anys 40 l'amant del gènere musical podia veure 10 pel·lícules, però en

l'actualitat, ¿quants de musicals s'estrenen al llarg de l'any? Era, en definitiva, molt més fàcil trobar un film de qualitat.

—Parlàvem abans de la relació establerta entre cinema – lector – crític, però crec que hi ha un altre aspecte important, que és la relació entre el crític i la pel·lícula quan ambdós es troben dins un mateix marc empresarial.

—És el que ara s'anomenen les sinèrgies industrials o comercials. Tradicionalment el món de la indústria cinematogràfica i la indústria dels mitjans de comunicació anaven en paral·lel encara que, a vegades, hi havia punts de contacte. En aquests moments, es produeix tot el contrari i allò habitual és que la indústria cinematogràfica es junti amb la indústria mediàtica, amb la qual cosa tenim grups de comunicació a nivell nacional o mundial, que agrupen alhora els mitjans de comunicació i les empreses cinematogràfiques. A l'època del cinema clàssic, el periodisme podia exercir certa influència sobre el món de Hollywood, però es tracta de una influència externa. A partir de la dècada dels 80 això ja no és així i tenim, per exemple, que un dels grups de comunicació mundial es Time Warner.

—Llavors ens trobem que el crític i la pel·lícula defensen els mateixos interessos empresarials.

—Efectivament, i es produeixen moments molt incòmodes pel crític. No vull donar a entendre que el crític no tingui una ètica professional i que defensi la seva pròpia opinió, però es produeixen situacions incòmodes.

—Un altre fet que podem observar en els últims anys és que el crític sembla adaptar-se al lector, la qual cosa implica que sigui el lector i les seves preferències cinematogràfiques les que determinin l'opinió del crític.

—Això és indubtable i ve provocat per la necessitat de pertànyer a un mercat. Hi ha la necessitat de vendre determinat nombre d'exemplars i això fa que el crític estableixi complicitat amb el lector. De la mateixa manera que l'espectador ha rebaixat el seu nivell d'exigència, el crític també ha rebaixat els seus plantejaments, no només pel que fa als continguts sinó també quant a la redacció. Això està clar. ■

