

José E. Monterde

**A** continuació, allò que considerarem són tota una sèrie de condicions que, en major o menor mesura, exerceixen una influència a l'hora de realitzar el judici crític. Un dels primers aspectes que cal considerar és aquell que fa referència al fet de si la crítica esdevé una activitat amateur o, al contrari, resulta ser una activitat remunerada. Al llarg de la història de la crítica, en aquest cas cinematogràfica, però de manera extensible a altres àmbits, excepte en els casos en què l'exercici ha estat exercit per determinats periodistes que formaven part de la nòmina de la publicació setmanal, mensual, però sobretot diària, des de la qual expressaven la seva opinió, l'activitat del crític ha estat considerada com a suplementària, des del punt de vista d'una professió. D'aquesta manera, i atenent al fet que els nivells de remuneració mai no assoleixen unes quantitats que permetin una dedicació exclusiva, cal dir que és difícil l'especialització com a crític cinematogràfic professional, la qual cosa fa que aquest tengui una ocupa-

ció professional principal que, en algunes ocasions, sol estar relacionada amb l'àmbit cinematogràfic, sobretot dins el camp acadèmic o universitari. En el cas que hi hagi una especialització com a crític cinematogràfic, el requisit sol ser una pluriocupació absorbent.

A més, cal tenir en compte que hi ha una sèrie de dificultats a l'hora de la realització de l'activitat crítica. No tan sols pel fet que anar al cinema impliqui una despesa econòmica, sinó perquè el sessions de premsa són al matí, la qual cosa suposa que un no pugui deixar el despatx, el lloc de caixer en un banc o les classes a l'institut o a la universitat per poder anar a veure una pel·lícula. Llavors, el crític, si vol veure tot allò que s'estrena, si vol portar una dedicació més o manco exhaustiva en el camp de l'exercici de la crítica, cal tenir en compte que hi ha unes despeses. No és que es tracti de desanimar ningú, però, per exemple, Jappe afirma: "L'oferta de crítiques és molt major que la demanda; com a conseqüència estan mal pagats i han d'exercir activitats secundàries (...) en realitat no és res més que un al·lot dels encàrrecs que viu d'un sou, un escriptor que no és independent, que, en la majoria dels casos, no pot triar el tema per sí mateix."

També cal tenir en compte allò que podríem anomenar les condicions vinculades al visionat d'un film. Un dels primers aspectes que s'han d'observar és el dels sessions de premsa, que es realitzen una setmana o deu dies abans de l'estrena comercial, i l'accés als quals està més o manco restringit per a gent que pertany a l'àmbit periodístic o de la comunicació. A més, també hi ha una sèrie de projeccions privades, amb menor assistència, que obeeixen a cert interès perquè determinades persones vegin una pel·lícula amb anterioritat a la seva estrena. I fins i tot, pot haver-hi projeccions molt privades, gairebé secretes, sobre alguna pel·lícula, sobretot que es correspon amb aquesta tendència de la crítica actual que consisteix en què la crítica d'una pel·lícula no surti de manera simultània a l'estrena del film, sinó que ho faci amb certa antelació.

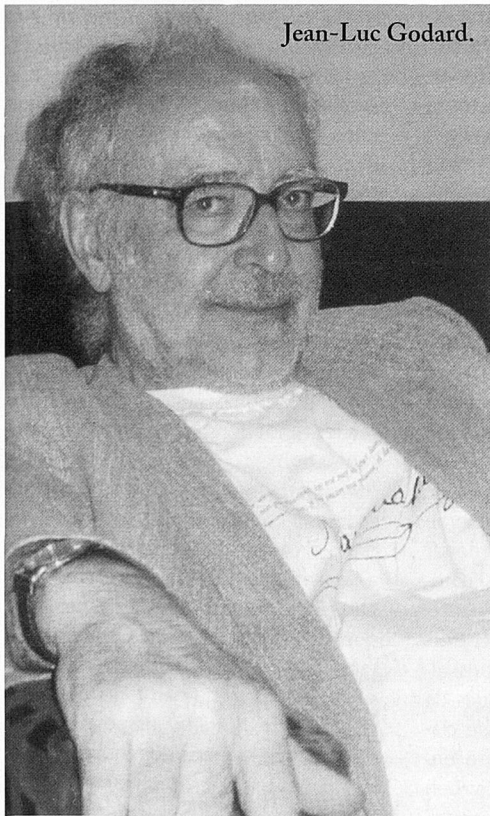
Respecte a tot això, cal anotar que es produeix una distinció entre els sessions de premsa dirigits a publicacions de caràcter mensual i els sessions de

premsa destinats a la premsa diària i als informadors. També hi sol haver sessions de premsa exclusius per a l'anomenada premsa especialitzada, més estricta pel que fa a qüestions relacionades amb allò cinematogràfic, mentre que hi ha altres sessions de premsa més multitudinàries que gairebé tenen un caràcter promocional i en què la projecció, al manco pel que sol ser habitual en produccions espanyoles, va acompanyada d'una roda de premsa amb actors i director i una sessió fotogràfica. És aquest un acte al qual hi acuden convidats i que sol estar cobert pels informadors i per la premsa rosa que no pas per la crítica cinematogràfica.

Un altre acte que no es pot oblidar és el que suposen els festivals de cinema, en els quals el crític pot veure en primícia les futures estrenes comercials i sobretot les obres cinematogràfiques més importants de la temporada. Per exemple, el crític que vagi al Festival de Cannes podrà veure una part substancial de les estrenes més importants que s'oferiran al llarg de l'any, i, fins i tot, tindrà el privilegi de veure pel·lícules que després tardaran molt a estrenar-se o que malauradament no trobaran distribuïdor i, per tant, no ocuparan la cartellera de la seva localitat o del seu país. Precisament, els festivals de cinema són importants com a recurs pel crític, ja pot ser que no pugui assistir al sessió de premsa d'una pel·lícula o, simplement, aquest no es faci. Finalment, i ja que n'hem parlat quan hem tractat el tema de la cinefília, també cal tenir en compte com a llocs on poder veure una pel·lícula, el cineclub i la filmoteca.

I seguint amb tot això que fa referència a les condicions que determinen el visionat d'un film per part del crític, cal endinsar-se dins aspectes que responen més a la seva subjectivitat tant pel que fa al visionat com a la posterior redacció.

Aquests aspectes tenen a veure amb l'estat d'ànim del crític, amb el major o menor interès que hi pugui haver a l'hora de veure un film, la informació prèvia que es tengui sobre la pel·lícula o, en qualsevol cas, sobre els seus principals responsables, l'horari en què es vegi la pel·lícula, la companyia amb la qual es vegi, la urgència en què s'hagi d'escriure la crítica després d'haver vist la



Jean-Luc Godard.

pel·lícula, etc. I per entendre aquestes valoracions podem comprovar el cas dels festivals de cinema. Cal considerar, així, que a Cannes una de les dues pel·lícules més importants que en aquella jornada es presenten per competir en la secció oficial es projecta a les 8,30 del matí i que, per tal de poder tenir un bon lloc dins la sala, és necessari fer coa des de les 7,45. Evidentment, qualsevol persona, per costum, no sol aixecar-se a les 7 del matí per una hora i mitja després entrar a una sala cinematogràfica a veure una pel·lícula que tant pot ser una molt entretinguda i dinàmica producció nord-americana com una contemplativa i pausada obra de Kiarostami. D'aquesta manera, no implica les mateixes condicions veure una pel·lícula el primer dia d'un festival com veure-la el vuitè dia. Cal tenir en compte que la pràctica habitual de l'espectador no sol ser al matí, com també cal considerar, i per molt estúpid que sembli no ho és gens, si l'espectador acudeix a una sessió poc després d'haver-se menjat una paella. En aquest sentit, Rosembaum ho

deixa molt clar: "El lloc i el moment en què un veu una pel·lícula té una relació inextricable amb el que significa aquella pel·lícula, i això indica, conseqüentment, que els significats no han de ser mai considerats com a universals o eterns. Per posar-ho en termes més simples, em veig forçat a reconèixer que la crítica de cinema és un acte social."

El tema de l'edat del crític tampoc resulta fútil, ja que indubtablement hi ha una afectació generacional dins el judici crític. Pot haver-hi diferències en la valoració crítica en funció de determinades sintonies generacionals que afecten d'una manera o altre al judici crític. I evidentment, no es tracta de dir si un ho fa millor que l'altre, sinó de constatar que entre un crític de setanta anys i un crític d'una trentena hi ha diferències que estan originades per les diferències generacionals, que afecten a criteris, gustos, valoracions, desenvolupades al voltant d'un mateix film. I tot això fa referència a una determinada formació intel·lectual, professional, etc. Un aspecte, aquest últim, que també ha

de fer que tinguem en compte que una identificació ideològica o l'existència de determinades filies i fòbies —en alguns casos potser fins i tot personals— afecten al crític, encara que cal observa en quina mesura aquest es distancia o s'apropa a aquests factors. Les conseqüències ens portaríem a parlar de l'interminable debat sobre la subjectivitat i l'objectivitat per derivar cap al fet de plantejar fins a quin punt, si n'hi ha d'haver, es considera la crítica com una ciència.

I seguint amb els condicionants que envolten la figura del crític cal enraonar sobre una mena de requeriment que se li sol fer a l'esmentat personatge i que respon a la següent qüestió: ha de veure el crític tots els films? És una qüestió, aquesta, que obeeix no tan sols a principis ètics i deontològics, sinó a la possibilitat d'accedir a totes les pel·lícules i a l'oportunitat de gaudir del temps necessari, la qual cosa esdevé impossible. Resulta una utopia cinèfila estar al dia de tota l'actualitat cinematogràfica d'arreu del món, fet que pro-

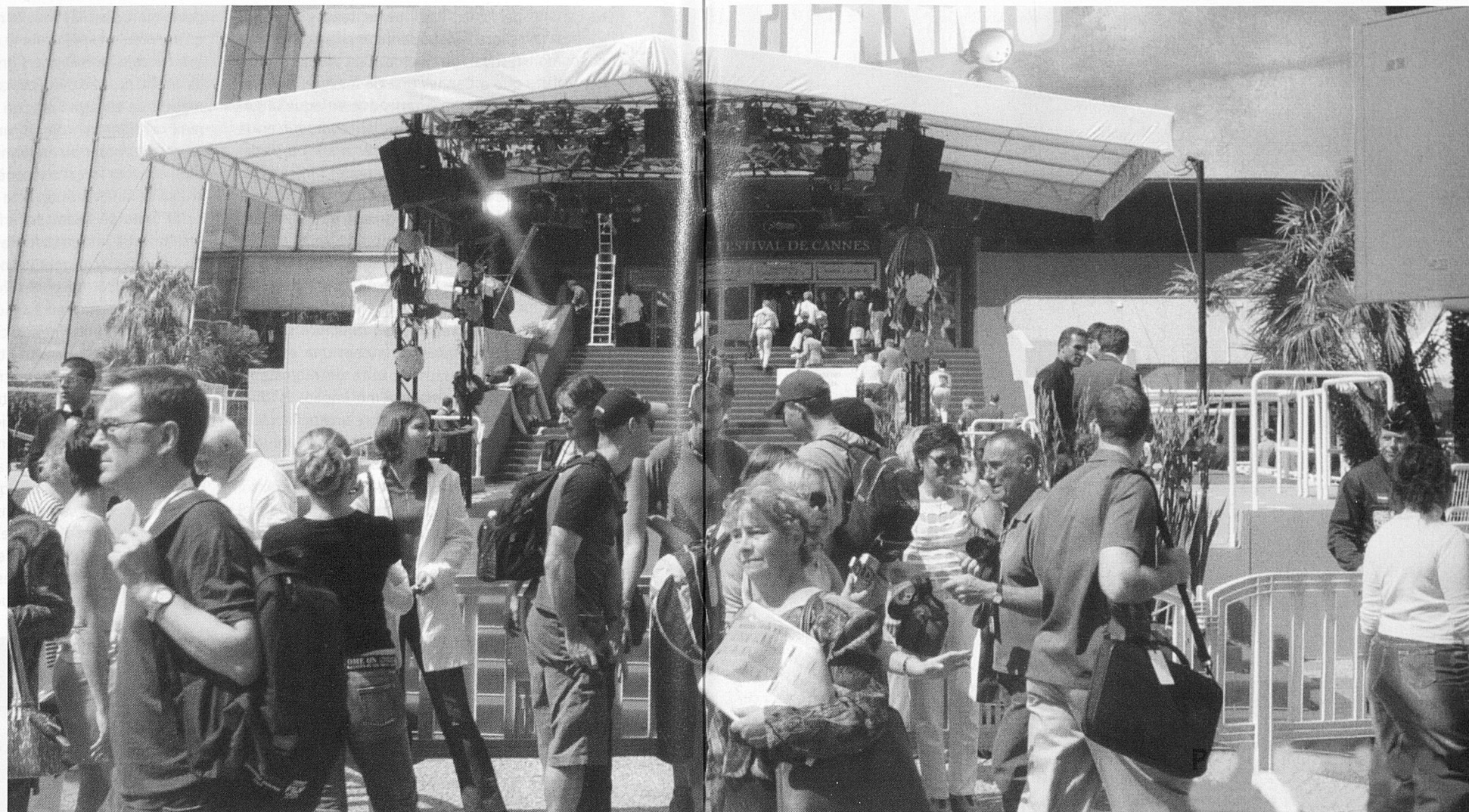


Un altre conflicte és el que provoca el fet d'haver d'esmentar pel·lícules produïdes a latituds llunyanes, fet que esdevé un autèntic mal de cap si d'allò que es tracta és de posar el títol original d'una pel·lícula de Hou Hsiao-hsien o de Wong Kar-wai

voca que el crític hagi de seleccionar allò que veu, triar segons allò que ja coneix de forma positiva o negativa, segons el que li crida l'atenció; en ocasions, cal guiar-se per recomanacions fetes per persones de confiança. I lligant amb això, com altre aspecte que cal assenyalar dins aquest apartat, no cal obviar l'activitat que consisteix en revisar el propi judici crític. Ens trobem en aquella situació que ens porta a recuperar el plaer d'un visionat, a la reafirmació o a la rectificació del judici crític establert amb el passat, i, en ocasions, malauradament, ens trobem amb la decepció que suposa haver de rectificar una valoració positiva en negativa.

Ara, una vegada plantejades tota una sèrie de consideracions que determinen i condicionen la naturalesa del judici crític i la del crític mateix, i tenint en compte que d'allò que hem parlat bàsicament és de l'elaboració d'un discurs, cal fer una sèrie d'observacions sobre l'estil que cal mantenir qualsevol redacció d'una crítica. Un dels primers punts, per exemple, que cal tractar és el fet de com s'ha d'escriure els títols de les pel·lícules. Aquestes se citaran en cursiva, però a més, cal explicar que la primera vegada que se citi el film allò que s'ha de fer és el següent: en primer lloc, s'ha d'escriure en cursiva el títol amb el qual la pel·lícula ha estat estrenada en aquell país; en segon lloc, col·locarem entre parèntesi el títol original del film i a continuació, després d'una coma, anotarem la data de la seva estrena; en el cas que vulguem anotar el nom del seu director caldrà anotar-ho després del títol original i a continuació d'un punt i coma. D'aquesta manera, si parléssim en un text per primera vegada de l'òpera prima d'Orson Welles caldria anotar: *Ciudadano Kane (Citizen Kane; Orson Welles, 1940)*.

Respecte a tot això cal tenir en compte alguns fets que van més enllà del detall de no poder posar el títol de les pel·lícules entre cometes, i que tenen més a veure certes actituds fonamentalistes o dificultats. Per exemple, un problema és el que s'origina quan esmentem un film i aquest no s'ha estrenat comercialment, sinó que ho ha fet a través de la televisió, la qual cosa provoca el dubte de si considerar aquella data com la data oficial de la seva estrena.



Un altre conflicte és el que provoca el fet d'haver d'esmentar pel·lícules produïdes a latituds llunyanes, fet que esdevé un autèntic mal de cap si d'allò que es tracta és de posar el títol original d'una pel·lícula de Hou Hsiao-hsien o de Wong Kar-wai. En aquest cas, s'opta dràsticament per reproduir com a títol original aquell que s'ha utilitzat per a la seva distribució mundial, que acostuma a ser en anglès. De totes maneres, allò que sí cal evitar són determinades actituds fonamentalistes, ja que en ocasions la traducció literal del títol original del film no té gaire sentit i és millor buscar una alternativa que conservi unes intencions i un sentit semblants, com per exemple pot ocórrer amb *Con faldas i a lo loco (Some like it hot; Billy Wilder, 1959)*. A tot això, a més, al territori espanyol ens trobem amb el

conflicte de la convivència cooficial d'altres llengües com són el català, el galleg i l'euskera, assumpte aquest que ja feria endinsar-nos per terrenys polítics que són fora del nostre abast.

Un altre aspecte que resulta interessant és l'ús de determinada persona gramatical a l'hora de fer un judici crític, de manera que en ocasions s'opta per utilitzar la primera persona del singular (*jo*), la qual cosa implica el perill de caure en la pedanteria, mentre que en altres es decideix l'ús de la tercera persona del singular (*ell/ella*), la qual cosa pot donar una falsa distància objectiva. També és un recurs habitual usar la primera persona del plural (*nosaltres*), que provoca un efecte atenuant del judici que també pot resultar a vegades ridícul, per allò de buscar una coartada d'objectivitat, un caràcter impersonal, o

Anant més enllà de les qüestions d'estil, allò que podem plantejar, encara que no hi entrem per allò de la "duresa" del tema; és el fet que si cal considerar l'existència d'un llenguatge crític de la mateixa manera que hi ha un llenguatge científic o un llenguatge artístic

d'aixecar una mena de protecció davant la covardia.

Quant a la correcció ortogràfica i sintàctica, exigència ineludible a l'hora de redactar un judici crític, s'ha de tenir en compte sobretot que el fet de posar de manifest un estil complex, alambinat —ús de la subordinació, introducció de parèntesi i de guions, etc.— no és sinònim d'una bona crítica, com tampoc és, encara que a vegades així es valora, garantia que aquella opinió tenguí més categoria, sigui més respectable o presenti una major convicció en el seu judici. De res serveix si no hi ha coherència en l'argument i allò que es diu té un sentit lògic. En aquest sentit, i ja que d'allò que es tracta és de parlar sobre l'estil i els recursos que aquest utilitza a l'hora de fer un judici crític, s'ha de prestar molta d'atenció a l'ús dels ad-

jectius, sobretot tenint en compte que cal evitar les reiteracions, les redundàncies i, no parlem ja, de les incorreccions semàntiques.

Altres qüestions que cal tenir presents és la utilització de les cometes i els subratllats, que gairebé sempre compleixen la funció de voler afegir cert èmfasi en una expressió o establir determinants jocs d'inversió al sentit d'allò que s'està dient. També cal esmentar que s'ha d'evitar la pobresa d'estil, per a la qual cosa és molt convenient saber com construir les oracions i com aquestes han d'adquirir fluïdesa. És important tenir una noció de com organitzar tant l'estructura externa com l'estructura interna d'un discurs mitjançant la disposició de les oracions i dels paràgrafs, de manera que si parlem d'un discurs crític, que ha de resultar raonat i

argumentat, se l'ha de saber encadenar a través de la connexió d'idees.

Un altre tema que podem citar és el del problema de la confusió entre actors i personatges, la qual cosa provoca unes manques de coherència absurdes. En aquest sentit, la solució generalment adoptada és aquella que consisteix a citar els personatges i, entre parèntesi, escriure el nom de l'interpret. Per evitar ensopegades d'aquest tipus és important revisar tot allò que s'escriu realitzant freqüents relectures. Això també ens pot permetre ubicar millor allò que sembla ser apartat habitual en qualsevol crítica cinematogràfica, i que, sense la seva inclusió, sigui incompleta: el comentari "tècnic". A l'hora de fer-ne l'ús allò que cal saber fer és donar consistència al discurs a través del llenguatge tècnic, tenint en compte que sempre que s'inclou tenguí certa rellevància o relació amb altres qüestions plantejades en el judici. No s'ha de limitar a una sola cosa superficial que sembla estar inclosa en el discurs crític com a requisit indispensable però insignificant.

Anant més enllà de les qüestions d'estil, allò que podem plantejar, encara que no hi entrem per allò de la "duresa" del tema; és el fet que si cal considerar l'existència d'un llenguatge crític de la mateixa manera que hi ha un llenguatge científic o un llenguatge artístic. Personalment, considero que no ho podem fer ja que el llenguatge crític allò que fa, en definitiva, és utilitzar les possibilitats de la llengua, des de les més rústiques i simples fins a les més literàries i creatives. Si que sembla que en ocasions s'origini la confecció d'una mena d'argot pertanyent a l'àmbit de la crítica. Aquesta sensació, incrementada pel fet que comentàvem abans sobre la inclusió en el comentari dels aspectes tècnics d'una pel·lícula, pot portar-nos a malinterpretacions, ja que d'allò que no es tracta és de l'ús d'un llenguatge crític, sinó de la incorporació d'uns termes que pertanyen al llenguatge artístic i, més concretament, al cinematogràfic.

Aquesta utilització del llenguatge per part del crític ens porta a discutir sobre un altre tema com és el del gust pel críticisme per part d'alguns crítics, o de com s'enfronten la claredat del llenguatge del crític i certa tendència a l'e-

*Hi ha d'haver, en aquest sentit, una flexibilitat per part del crític, ja que les pel·lícules poden parlar de qualssevol coses i per aquest motiu cal valorar quan es parla de les condicions del crític, del seu bagatge cultural*



soterisme. És a dir, de com el cripticisme del discurs, la seva formulació intel·ligible sembla atorgar-li al judici crític una major categoria, una major entitat i autoritat que resulta difícil de qüestionar per allò que provoca un impacte o un desconcert en el lector, quan en realitat no hi té res a veure. Hi ha crítics complicats, abstrusos que per al lector normal i corrent resulten incomprendibles i que segurament estaran d'acord amb allò que deia Roland Barthes: "Per què no dir les coses de forma més senzilla?"

Aquest esoterisme per part del crític pot derivar de l'ús de la metàfora, de la qual fins i tot se n'abusa. Hi ha crítics que cauen en aquest recurs consistent en adoptar una espècie de llenguatge poètic (prosa poètica) en lloc de recórrer un camí més directe a l'hora d'establir el judici crític. Això porta al fet que, en ocasions, es cau en la sinestèsia i que d'aquesta manera ens trobem amb escrits que parlen de la musicalitat dels

colors, del ritme de la composició, de l'arquitectura de la frase, etc. Són afirmacions realment impossibles d'explicar però que busquen, de qualche manera, que el lector rebi una informació sobre l'experiència que ha viscut el crític. En altres ocasions, es fa amb allò que comentàvem de produir un impacte en el lector, un desconcert envers el discurs.

Finalment, esmentar un altre aspecte vinculat a la praxi de la crítica i que fa referència a la intertextualitat que sol posar en pràctica el crític. És aquest un dels grans problemes de la crítica cinematogràfica perquè quan parlàvem sobre la qüestió de si el crític ha de veure totes les pel·lícules o no, en ocasions la cosa es fa extensible i llavors es planteja si el crític ha de ser una persona de coneixements universals. Així sembla ser quan es dona la sensació que el crític té l'obligació de conèixer respecte un film totes les referències literàries, musicals, històriques, sociopolítiques, religioses, etc. Hi

ha d'haver, en aquest sentit, una flexibilitat per part del crític, ja que les pel·lícules poden parlar de qualssevol coses i per aquest motiu cal valorar quan es parla de les condicions del crític, del seu bagatge cultural. És un fet que no es pot deixar de banda, sobretot perquè en ocasions la valoració del judici crític es fa a partir de la manifestació d'aquest bagatge. És un punt aquest en què sobretot topen les distàncies generacionals i es posen de manifest les formacions de diferents crítics. I també és un terreny aquest que descobreix certes tendències a la sobre-interpretació. Godard, en aquest sentit, era un crític que s'arriscava de manera extraordinària: "... cada pla de *Man of the west* fa la impressió que Anthony Mann està reinventant el *western*, a la manera, diguem, en què el dibuix de Matisse reinventa el traç de Piero della Francesca (...) en altres paraules, mostra a la vegada que demostra, innova i copia, critica i crea."