



## Taller de crítica cinematogràfica (IV)



*L'Atalante.*

José E. Monterde

**U**n dels aspectes que cal corregir és el fet de considerar a què ens referim quan parlem d'una bona crítica o d'una mala crítica. Ja hem comentat que pot haver-hi un tipus de crítica que sigui immotivada, mal argumentada, feta amb indiferència, i que seria allò que anomenem una mala crítica. En qualsevol cas, però, aquest tipus de crítica no té res a veure amb el fet que la crítica sigui positiva o negativa. Aquest és un altre assumpte. D'aquesta manera, hi pot haver una crítica mal redactada i feta des de la més absoluta indiferència que sigui totalment positiva, mentre que també hi pot haver una crítica mal redactada i mal argumentada que sigui desfavorable. En els dos casos ens trobem, encara que una sigui positiva i l'altra negativa, davant una crítica dolenta. El problema és la confusió que amb el temps s'ha creat i que ha portat a confondre la qualitat de l'exercici crític amb la valoració que aquest fa de l'objecte criticat.

Tal i com ja els havia comentat anteriorment, és molt important que un

exercici crític consti d'una bona redacció i d'una bona argumentació, ja que difícilment aquest exercici serà immotivat. D'aquesta manera ens podem trobar amb un cas peculiar, ja que es pot donar el cas que hi hagi dues bones crítiques, però que la primera sigui favorable i l'altra sigui desfavorable. Aquesta situació ens porta a considerar que qualsevol exercici crític, per molt perfecte que sigui, és relatiu. Ni un ni l'altre estan en possessió d'una irrefutable veritat externa. No hi ha un crític que s'equivoqui perquè no s'ha apropiat a la veritat, sinó simplement que hi ha dues posicions, ambdues molt convincents. Cal tenir en compte, però, que aquest és un fet que esdevé tant en el camp del cinema, en el de l'art i en el de la vida quotidiana.

Això ens porta a un altre concepte, que seria el de la humilitat del crític. I vertaderament és difícil que el crític sigui humil en la mesura que defensa la seva postura, però sí és cert que pot haver-hi certa dosi d'humilitat en el sentit que el crític reconegui que hi por haver moltes argumentacions respecte d'un mateix objecte. A més, també cal tenir

en compte que en aquest factor hi juga un paper molt important el pas del temps; en l'exemple que hem vist de *Viaggio in Italia*, sembla que l'opinió de Rivette i la resta de camarades de la *nouvelle vague*, preval. Respecte a la disparitat de criteris entre els crítics Hauser afirma: "El criteri de la licitud de les distintes interpretacions del sentit rau en el fet que es complementen mútuament en lloc d'excloure's." És així, perquè moltes vegades allò que es contraposa pot ser complementari, i, per tant, no és un problema sobre qui té la veritat i qui no la té, sinó que cadascú té la seva veritat, i, en tot cas, tal vegada, la suma de totes aquestes veritats ens donaria una veritat global del fenomen criticat, encara que de cap de les maneres esgotaríem les possibilitats del judici.

Referent a la figura del crític, acabarem per citar algunes afirmacions o tòpics. Per exemple Flaubert, en el seu *Dictionnaire des idées reçues*, afirmava: "Crític. Sempre eminent. Té l'obligació de conèixer-ho tot, de saber-ho tot, d'haver-ho llegit tot i vist tot. Si no agrada, definir-lo un Aristarc (o un eunuc)." Aquesta idea del crític considerat com



## Taller de crítica cinematogràfica (IV)

un eunuc és molt habitual, ja que es considera el crític com l'individu que "té" però que no pot "emprar"; aquell que sap molt d'una cosa, però que no pot arribar a gaudir-la completament. Continuant, però, amb aquestes observacions, Jardiel Poncela que deia: "El crític, en acudir a les estrenes, quasi sempre entra en els teatres portant un prejudici, i quasi mai no en surt portant un judici." Groucho Marx, amb el seu humor habitual deia: "Els crítics són uns individus que sempre demanen begudes barates, menys quan no paguen ells", mentre que el cineasta, i ex crític, François Truffaut afirmava: "Jo mai no he sentit un al·lot afirmar: "quan jo sigui gran, seré crític."

Arribats a aquest punt, un altre tema que caldria esmentar és la distinció entre crític i cinèfil, tenint en compte que, quan a aquest últim concepte, cal establir-ne una diferència. Perquè, en l'actualitat, ens trobem amb dos tipus de cinefilia: la cinefilia clàssica, aquella que Rosenbaum reconeixia "està agonitzant, aquella cinefilia que va tenir les seves arrels amb la *nouvelle vague*"; i la cinefilia contemporània, un nou tipus de cinefilia que està directament relacionada amb els mecanismes de consum del fenomen cinematogràfic. Com a exemple a l'hora de fer-ne la distinció, els explicaré que la cinefilia clàssica tenia com a condició *sine qua non* haver vist el major nombre de pel·lícules possible o, fins i tot, haver vist el major nombre de vegades una determinada pel·lícula, mentre que la nova cinefilia té com a principal objectiu tenir la major quantitat de pel·lícules possible, no ja en un sentit general, sinó, en moltes ocasions, en un determinat camp molt específic. Es passa d'un acte de coneixement a un acte de possessió, la qual cosa ve provocada en part per l'aparició del vídeo a partir dels anys 60. D'aquesta manera, cal pensar que abans l'única manera de tenir contacte amb el cinema era veient les pel·lícules, però posteriorment l'aparició del vídeo domèstic passaria a substituir el concepte de visió pel de possessió. A més, sembla haver desaparegut aquesta aura de la projecció cinematogràfica o, en certa manera, aquest acte ritual o de peregrinació que suposava anar al cinema. Igual que tampoc ja existeix aquell sentiment d'estar

veient, per primera i última vegada, una pel·lícula.

Per abordar aquest concepte de la cinefilia clàssica entrarem en el terreny de la història de la crítica cinematogràfica, partint, però des del final de la Segona Guerra Mundial, quan es comença a restablir l'ordre social. Això permetrà parlar no tan sols de la crítica cinematogràfica sinó del procés de constitució d'allò que hem anomenat vella, o clàssica, cinefilia, originada sobretot a partir del naixement de l'emblemàtica revista *Cahiers du cinéma*. Trobarem, per tant, l'origen de la cinefilia en un París que veu com a partir de 1944 s'inicien les projeccions públiques per part de la Cinemateca Francesa, organisme que havia estat creat abans, l'any 1936, fonamentalment per dos personatges, Henri Langlois, nom imprescindible en la història del cinema i que durant tres dècades serà el director de la institució, i Georges Franju, un futur cineasta. L'èxit de les projeccions provocà que finalment passessin a fer-se a una sala d'exhibició amb més capacitat.

En aquelles sessions, es projecten pel·lícules que des de l'any 1936 Langlois i Franju han anat recopilant de la millor manera que han pogut. En aquest sentit, es projecten pel·lícules en versió original però sense subtítols, pel·lícules mudes sense música i sense intertítols. Langlois no és ni molt menys un exemple d'allò que anomenaríem un arqueòleg del cinema en el sentit científic del terme, ja que es dedicava a guar-

dar i conservar les còpies de les pel·lícules a casa seva, amb l'únic objectiu de recopilar i projectar tot allò que estigués a l'abast. Sobretot es va concentrar en el cinema mut, pel·lícules que estaven fora de circulació i a punt de desaparèixer. La seva encomiable intenció era oferir el cinema irrecuperable als nous espectadors.

La Cinemateca Francesa seria el primer lloc d'encontre d'una sèrie de joves, arribats a París des de les províncies, una vegada finalitzada l'ensenyança secundària i a punt d'iniciar estudis universitaris, que posteriorment seran coneguts com els principals membres de la *nouvelle vague*. Aquests inicials espectadors comencen a relacionar-se a través de la seva assídua presència a les projeccions de la Cinemateque. Aquest, però, no és l'únic lloc d'encontre, ja que també hi havia tota una sèrie de cinemes que es dediquen a reposicions o a l'estrena de pel·lícules que no tenen cabuda en els circuits d'exhibició comercial; locals cinematogràfics que ja en l'època dels anys 20 estaven vinculats als moviments de les avantguardes. Junta-ment amb aquests cinemes hi havia una sèrie de sales repartides per París dedicades a les estrenes de pel·lícules nord-americanes en versió original subtitulada i més pròpies de la sèrie B.

Un altre punt de partida d'aquesta cinefilia parisenca és la pràctica del cineclubisme i que donarà lloc al fet que l'any 1946 es fundi la Federació Francesa de Cineclubs, molt lligada al Partit

André Bazin.





## Taller de crítica cinematogràfica (IV)



Jean Renoir.

Comunista Francès, creada sobretot per dos personatges com són Georges Sadoul i Jean Painlevé. Però hi ha, juntament a aquesta federació, altres organismes o institucions, més o menys oficials, que es creen en aquella època, com per exemple, una curiosa organització anomenada Travail et Culture dins de la qual hi havia una secció cinematogràfica on hi trobàvem un personatge tan rellevant en tota aquesta història com és André Bazin.

Tot això es concreta en un ambient parisenc caracteritzat per una febril i irrefrenable actitud cinèfila que ben bé podria consistir en anar al cineclub del Quartier Latin, a la Rue Danton, entre d'altres dirigit per un individu que serà el més veterà del grup de la *nouvelle vague* i que respon al nom d'Eric Rohmer. Aquest cineclub edità un butlletí mensual, a partir de 1950, en el qual hi participà el Rohmer mateix. Ja en aquell moment també s'iniciaren les primeres disputes entre cert grup d'aficionats que es va constituint al voltant de Rohmer i un altre grup que encapçalat per Robert Benayoun i Ado Kyrou, que, al cap d'uns anys, seran dos noms importants dins la revista *Positif*. Així és com els debats i els enfrontaments que protagonitzaran més endavant ambdues publicacions, *Cahiers du cinéma* i *Positif*, comencen ja en l'àmbit dels cineclubs.

Però, a més, també es pot anar al cineclub de la *Revue du cinéma*, els dissabtes horabaixa, i, fins i tot, el diumenge dematí, encara que la seva vida va ser fugaç, al Cercle Cinémane-Cluny Palace

en el Boulevard de Saint-Germain, que el mes d'octubre de 1948 crea François Truffaut. Precisament, si han vist *Els quatre cents cops* i com el protagonista Antoine Doinel roba una màquina d'escriure, en realitat estan veient Truffaut mateix robant una màquina d'escriure per poder pagar els deutes del cineclub. A aquests locals n'hi podem afegir d'altres, com el Cercle Cinématographique de l'Studio de l'Étoile, que era considerat un cineclub de pedigrí ja que, asseguts a les butaques, hi podem trobar personalitats com Jean-Paul Sartre, entre d'altres.

Tot això culmina quan, a finals de l'any 1948, es crea el cineclub Objectiv 49 que va ser fundat per Bazin, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Jean-Doniol Valcroze, Jean-Charles Tachella i Claude Mauriac, i sota l'apadrinament de Jean Cocteau, Robert Bresson, René Clément, Jean Grémillon, R. Leenhardt i R. Queyneau. A més, aquest cineclub es distingeix pel fet d'exhibir pel·lícules recents —de fet s'inaugura estrenant la pel·lícula de Cocteau *Les parents terribles*— i per realitzar activitats com la de presentar els directors dels films que estrenen, de manera que pel cineclub desfilen figures de l'entitat de Roberto Rossellini, Preston Sturges, William Wyler, i altres.

És dins tot aquest ambient que es va gestant la cinèfila parisenc, decidida a peregrinar pels cineclubs. En aquells locals es troba la mateixa gent de sempre, els habituals, que acaben per establir amistat o que es discuteixen ferverentment, defensant o atacant allò que

han vist. És curiós conèixer tot aquell ambient en detall perquè ens permet comprovar el que és un ambient cultural cinematogràfic i el que coneixem en l'actualitat. A més, demostra que el sorgiment de la *nouvelle vague* no es va produir per generació espontània. Els protagonistes d'aquella, avui en dia vella cinèfila, també han parlat sobre el fenomen, com per exemple Jean-Luc Godard qui, en una cèlebre entrevista publicada en el núm. 138 de *Cahiers du cinéma* afirmava: "Els nostres primers films han estat purament films de cinèfils." En aquell mateix número de la revista, Rohmer definia els cinèfils com "els gentilhomes del nostre temps" i finalment Truffaut sentenciava "El cinema és més important que la vida."

Però no només van ser els mateixos protagonistes els que expressaren el pensament, l'actitud i els sentiments d'aquesta nova cinèfila, sinó que altres persones com, per exemple, Robert Benayoun han intentat la caracterització d'aquest nou cinèfil, aquell personatge que, en primer lloc, seguia el ritual d'asseure's a les primeres fileres, amb un doble motiu: quedar embadalit per la pantalla i ser vist per la resta dels espectadors. També es caracteritza aquest personatge per la radicalitat dels seus punts de vista, sense possibilitat que hi hagi terme mig, el gust per establir llistes de les pel·lícules predilectes, aprendre's filmografies de memòria, conèixer totes les qualificacions crítiques rebudes per una pel·lícula, l'afició per participar en concursos i per competir en coneixements i erudició cinematogràfica.

Al marge de tots aquests aspectes, referents a una nova manera de consumir el fenomen cinematogràfic, evidentment es produeixen tota una sèrie d'esdeveniments importants. Per exemple, el desenvolupament, al llarg dels 40, d'algunes revistes cinematogràfiques que tendran un pes important. Una serà *L'Ecran Français*, una revista fundada clandestinament l'any 1943 i que, en plena ocupació, deriva d'una anterior, *La Lettre Française*, centrada en la literatura i que estava controlada pel Partit Comunista, però que a partir del juliol de 1945 es convertiria en un setmanari autònom que tendria un enorme impacte i repercussió. El comitè editorial de la revista estava constituït per



## Taller de crítica cinematogràfica (IV)



Max Öphuls.

Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Henri Langlois, André Malraux, Jacques Becker, Marcel Carné, Léon Moussinac i George Sadoul.

En canvi, aquesta publicació, que durant la segona meitat dels 40 desenvolupà un paper important, cap el final de la dècada i va començar a patir un període de crisi que està molt vinculat a la radicalització de la "guerra freda" i a les postures del Partit Comunista de França. Concretament, s'encarrega de la revista un personatge del partit que s'anomena Roger Boussinot i que serà, entre altres coses, el responsable de l'expulsió de Bazin de la revista. La causa és un article publicat a una altra revista cultural, aquesta d'ideologia catòlica, *Esprit*, en la qual Bazin publica un article titulat "El mito de Stalin en el cine soviético". És aquest un símptoma que evidencia la

radicalització de la revista, cada vegada més vinculada als interessos del Partit Comunista, la qual cosa es tradueix en un rebuig del cinema nord-americà i la defensa a ultrança del cinema soviètic, en el pitjor moment del cinema estalinista, i en una actitud proteccionista del cinema francès enfront de la invasió del cinema de Hollywood. El 1953, aquesta decadència es consuma amb la desaparició de *L'Ecran Français*.

Una altra revista clau al llarg d'aquest anys serà *La Revue du Cinéma* que, després de la seva primera etapa a finals dels anys 20 i principis dels 30, reapareix el 1946. De fet, ho fa gràcies al fet que el seu impulsor en la primera etapa, Jean-Georges Auriol, aconsegueix convèncer una amiga de Denise Tual Qui alhora aconsegueix convèncer Gallimard, el propietari de la famosa editorial, per fer-

se càrrec de l'edició de la nova etapa. Apareix així una revista renovada en la qual hi col·labora molta gent, com l'omnipresent Bazin, Pierre Kast, Astruc, Maurice Schérer (posteriorment conegut com Eric Rohmer) als quals se'ls afegeixen ocasionalment col·laboradors externs de la talla de Cocteau, Sartre, Welles, Eisenstein. Serà aquesta una publicació molt més important pels seus articles teòrics i històrics que no pas per la crítica d'estrenes. En canvi, i per motius financers, l'octubre de 1948 la revista entra en crisi i després de 19 números —al marge d'una publicació pòstuma el desembre de 1949— desapareix.

En aquell moment, l'any 1950, comencen a produir-se una sèrie de moviments. Un grup molt vinculat a Eric Rohmer comença a treure una revista, *La Gazette du cinéma*, de la qual se'n



## Taller de crítica cinematogràfica (IV)

François Truffaut.



publicaran cinc números, on hi apareixen una sèrie de col·laboradors, assidus al cineclub del Barri Llatí, que no han aconseguit entrar en les dues publicacions anteriorment esmentades, i que responen als noms de Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jean Douchet, . L'element més característic que tindrà aquesta publicació és la defensa a ultrança del cinema d'Alfred Hitchcock.

En aquest procés, desenvolupat entre finals de la guerra i principis dels 50, i alimentat per aquestes revistes i tota una sèrie de debats que s'organitzen en els àmbits dels cineclubs, es desenvoluparà una intensa activitat cinematogràfica. Aquest debat cinematogràfic tindrà com a punt central d'opinió la defensa i el rebuig del cinema nord-americà. S'ha de tenir en compte, en aquest aspecte, que durant el període bèl·lic, en què França és ocupada pels alemanys, el cinema de Hollywood no s'estrenava en els cinemes francesos. El fet és que, quan el país és alliberat per les forces aliades, es produeix una allau d'estrenes de pel·lícules nord-americanes. És una circumstància aquesta que no pot passar desapercibuda des del punt de vista de la crítica cinematogràfica. Per exemple, el juliol de 1946 s'es-

trena *Ciudadano Kane*, encara que ja abans, l'agost de 1945, Jean-Paul Sartre havia publicat un article sobre el film aprofitant un viatge a Nova York, on havia pogut veure la pel·lícula.

A partir d'aquest article, poc favorable al film, s'inicia una polèmica entre el defensors del film de Welles i els detractors, els quals encapçala George Sadoul, crític i teòric fonamental i que pertany a l'ala esquerra de la crítica cinematogràfica. És un debat que se centra en el film de Welles però que, en definitiva, va més enllà ja que s'expandeix cap a la resta del cinema de Hollywood. En aquest sentit, hi haurà un segon debat encara molt més virulent al voltant del cinema d'Alfred Hitchcock. Com per exemple una sèrie d'articles publicats a *L'Ecran Français* i a *Les Temps Moderns* per part d'un cineasta d'esquerres com Louis Daquin contra el cinema de Hitchcock i en defensa del cinema francès. Fins i tot, un moment donat, s'arriba a fer en un local anomenat "La casa del pensament francès", entre George Sadoul i André Bazin sobre el cinema del director d'*Encadenados*.

Per tant, hi ha un activisme efervescent en què la part més jove de la crítica, aquells que seran els joves turcs de *Cahiers du cinéma*, i que seran els de-

fensors de Hitchcock i el cinema nord-americà enfront de la crítica més veterana que, si bé no està del tot en contra del cinema que ve de l'altra costat de l'Atlàntic, seguirà mantenint les mateixes postures que defensava abans de la Segona Guerra Mundial, fonamentades en la creença que l'època més brillant de la història del cinema s'havia desenvolupat durant el cinema mut.

Una de les coses que cal recordar és que en diverses d'aquestes publicacions apareixen tota una sèrie d'aportacions teòriques fonamentals en el devenir del cinema. Una d'elles es produeix quan l'any 1948, a *L'Ecran Français*, Astruc, futur cineasta i assagista cinematogràfic, publica un article clau "Naissance d'une nouvelle avant garde: la caméra-stylo". En aquest cas, cal considerar sobretot que la paraula *stylo* en francès tant pot significar "estil" com "estilogràfic". Aquest doble joc és clau per entendre les futures teories, la de "la política dels autors" i la de "la posada en escena", encunyades pels joves turcs de *Cahiers du cinéma*. Hi haurà altres articles, també prou significatius, com un firmat per Bazin i titulat "William Wyler, el jansenista de la posada en escena" en el qual reivindica la figura d'un cineasta fins aleshores considerat menor.



## Taller de crítica cinematogràfica (IV)

Al marge de totes les publicacions, hi ha altres activitats algunes de les quals esdevenen d'allò més curioses, com per exemple quan el cineclub Objectif 49 organitza l'any 1949 a Biarritz Le Festival du Film Maudit, una clara rèplica al cinema de Cannes. En aquell festival, s'estrenen pel·lícules de Luchino Visconti, Robert Bresson, es recupera *L'Atalante*, de Jean Vigo, i també es poden veure *La dama de Shangai*, d'Orson Welles, i *L'home del sud*, de Jean Renoir. Allò important és que allà es troben François Truffaut, Jacques Rivette, Jean Douchet, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard. Posteriorment, se celebrarà una segona edició del festival en la qual ja hi comença a haver moviment. Per exemple, Rivette escriu un article duríssim en què ataca un crític de *La Revue du Cinéma*, Jacques-Doniol Valcroze, que suposa la radicalització de posteriors debats al voltant del cinema nord-americà.

A principis dels 50, quan a la tardor hi ha una primera proposta per part de L. Keige a Jacques-Doniol Valcroze per crear una nova revista. Una nova proposta que es concreta el gener de 1951 quan es funden les edicions de L'Etoile, en el despatx que hi ha en el núm. 146 dels Camps Elisis. Finalment, l'abril de 1951 apareix el primer número d'una nova revista, *Cahiers du cinéma*, que amb una fotografia a la portada groga de la pel·lícula *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, i amb una dedicatòria a J.-G. Auriant, inicia una trajectòria que arriba fins a l'actualitat. En aquell número apareixen crítiques de *Diario de un cura de aldea*, de Robert Bresson, de *Milagro en Milán*, de De Sica, i de *Francisco, juglar de Dios*, de Roberto Rossellini.

El comitè de redacció està constituït per Valcroze, que havia format part de la redacció com a cap adjunt de *La Revue du cinéma*, Lo Duca i L. Keige. Serà ja en el número 2 quan s'incorporarà André Bazin, mentre que Lo Duca no durarà molt i marxarà l'any 1954, encara que no serà fins el 1957 que serà designat com a membre del consell de redacció Eric Rohmer. En aquests primers temps, la revista posa de manifest certs titubejos que es tradueixen en unes postures una mica eclèctiques, sobretot perquè es toquen temes molt diversos, en la línia de *La Revue du cinéma*, i sense tenir una idea molt definida del que ha



Jean-Luc Godard.

de ser la revista. En aquells primers anys, es van incorporant col·laboradors, com per exemple el gener de 1952 quan es publica un article signat per Hans Lucas, pseudònim utilitzat per Jean-Luc Godard; posteriorment, apareixen en la nòmina Truffaut, Rivette i altres. Serà a partir de 1954 quan tots ells, sota l'apadrinament de Bazin, aniran apoderant-se del control de continguts de la revista i aniran definint la seva línia. Tal vegada per aquest motiu es produeix la sortida de Lo Duca.

Es continuen publicant crítiques i dossiers monogràfics, però serà en el núm. 31 quan Truffaut publicarà un article, que havia escrit feia ja un any però que Bazin no li havia permès publicar per considerar-lo massa virulent i provocador, titulat "Une certain tendance du cinéma français", quan la postura de *Cahiers* es definirà contrària allò que el mateix Truffaut anomena "cinema de qualité" francès. A partir d'aquí s'originaran, llavors, els dos principis bàsics sobre els quals es fonamenta el pensament cinematogràfic dels joves crítics i futurs cineastes: "la política dels autors", la reivindicació d'aquelles cineastes que es manifesten a través dels elements estrictament cinematogràfics com a autèntics autors del film, i "la teoria de la posada en escena", entesa aquesta com l'element propi i característic del cinema i que utilitza l'autor cinematogràfic per expressar-se.

Dins d'aquesta línia, a més, el gener de 1954, Truffaut i Rivette s'inventen, literalment, una entrevista amb el cineasta Jacques Becker que acabaran publicant a la revista i que serà, al cap i a la fi, el punt de partida d'una de les principals aportacions que farà la publicació al món de la crítica i la teoria cinematogràfiques: la realització d'extenses i profundes entrevistes als seus cineastes favorits. D'aquesta manera, a través de les seves pàgines, es podrà conèixer de primera mà, les reflexions de Renoir, Rossellini, Hawks, Mann, Ophuls, Tati, Ray, Lang,. A través d'aquestes entrevistes, sempre realitzades pels col·laboradors més afins al cineasta entrevistat, permetrà anar construint un particular panteó amb els autors favorits dels membres de la revista.

Una de les altres característiques de la revista serà que les crítiques publicades sobre a les pel·lícules estrenades seran realitzades pels crítics més favorables a la pel·lícula jutjada. A més, aquelles crítiques que siguin desfavorables quedaran relegades a una secció en què els articles quedin reduïts a una vintena de línies. Establirà, per tant, una diferència entre allò que es tracta de manera profunda, en la mesura que és defensat per la pel·lícula, i allò que es despatxa en un parell de línies, com a que no favorable als principis defensats per la revista. ■

Transcripció i traducció: Carles Sampol.