

Mouesca, J. 1997. “La revista *Primer Plano*”. En: El cine en Chile. Crónica en tres tiempos. Santiago de Chile: Planeta-UNAB. Pp. 175-191.

Hacia fines de la década del 60 Chile es un país inquieto y convulsionado. Se preparan transformaciones drásticas en la realidad política y social, y la ola de cambios conmueve los cimientos de las más diversas instituciones. Las universidades, por ejemplo, viven vastos movimientos de reforma y en el mundo de la cultura se dan también manifestaciones anunciadoras de nuevos tiempos. Los intelectuales y artistas se radicalizan, y en muchas áreas de la creación, particularmente en aquellas de historia más joven, como el cine o la música, surgen muestras de impulsos emergentes y energías renovadoras. La «Nueva Canción Chilena» y el «Nuevo Cine Chileno» son en muchos aspectos, es cierto, ecos de expresiones de un fenómeno que se da a nivel latinoamericano, pero corresponden bastante fielmente a motivaciones locales, a los trastornos propios del curso que ha tomado la vida en Chile, que se aproxima a un momento crucial de su historia.¹

-174-

El cine nacional conoce un repunte considerable y halla para sus proyectos y puntos de vista una caja de resonancia decisiva en los Festivales que se realizan Viña del Mar en 1967 y 1969. Los torneos permiten que cineastas y críticos tomen contacto con los nuevos realizadores latinoamericanos —Glauber Rocha, Julio García Espinoza, Fernando Solanas, Jorge Sanjinés y otros—, escuchen sus opiniones y teorías y sobre todo asistan a la exhibición de sus películas. La importancia del cotejo es enorme. Lo resume bien una opinión de Raúl Ruiz a propósito del film argentino *La hora de los hornos*: «Nos puso contra la pared y nos dejó sin aliento».² Se vivía la apoteosis del «Nuevo Cine Latinoamericano», cuya característica principal era el de su compromiso político. Un crítico español, Ángel Fernández Santos, definió dos décadas después el carácter y la importancia del primer Festival:

«Hace veinte años, en Viña del Mar se inició un colosal y dramático esfuerzo de los cineastas más significativos de aquel tiempo para abrir un camino, largo y abrupto, donde confluyeran el cine y la historia de los países de América Latina. «Viña del Mar es, por ello, sinónimo de un cine enrolado en la idea de hacer coincidir una pasión estética con una pasión política o, con otras palabras, uno de esos momentos privilegiados de la historia en que la búsqueda de la belleza coincide con la búsqueda de la libertad».³

-175-

¹ Cf. J. Mouesca, op. cit., págs.. 27 y sigs.

² Citas recogidas por J. Mouesca, op. cit., pág. 32.

³ *Ibíd.*

Estos festivales fueron el producto de la labor pionera e infatigable del Cine Club de Viña del Mar, que dirigía Aldo Francia. Fue una buena prueba de la importancia que había cobrado el cineclubismo en nuestro país.

Fue un Cine Club, el llamado «Nexo», que funcionaba en el cine Marconi de Santiago, uno de los puntos de partida de *Primer Plano*, la revista que aparece como culminación del largo proceso de evolución vivido por la crítica cinematográfica chilena. El Cine Club «Nexo» forma parte originalmente del proyecto que encarna la Escuela de Cine de Viña del Mar y del Cine-Arte que funcionaba en la ciudad. Lo integran Franklin Martínez, Robinson Acuña, Juan Antonio Saíd y Sergio Salinas, a los que posteriormente se suma José Román. Todos ellos son de Santiago. Cuando surge la idea de la revista, al grupo se suman tres personas que trabajan en la Universidad Católica de Valparaíso: Héctor Soto Gandarillas, antiguo estudiante de Derecho, que trabaja asimismo como periodista en La Unión de Valparaíso; Hvalimir Balic, también periodista, por entonces jefe de prensa del Canal 4 de televisión de Valparaíso, y Agustín Squella.

La idea de la revista surge en la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad, cuyo rector era en aquellas fechas Raúl Allard. Aprobado el proyecto, se funda *Primer Plano*, se la inserta dentro del marco de trabajo del Comité de Extensión Cinematográfica de la Vicerrectoría, cuyas Ediciones Universitarias de Valparaíso, que dirige Oscar Luis Molina, se

-176-

encargan de la publicación. Se organiza el Consejo Editorial de la revista, que integran Balic, Salinas, Squella, Luisa Ferrari, Aldo Francia y Orlando Waíter Muñoz y se nombra director a Héctor Soto.

El número Uno aparece en enero de 1972 y gracias al éxito que tiene, en noviembre aparece una segunda edición, lo que ocurre muy rara vez con una revista.

El editorial con que se presenta este número inaugural es un modelo de claridad y concisión. «Nos ha inspirado» —dice la nota, redactada seguramente por su director— «aquella definición del cine, según la cual 'es el arte específico de nuestro tiempo'»; en torno a él todos los integrantes del consejo de la revista se unen con «una misma pasión», «más allá de cualquier posición estética personal, orientación ideológica o compromiso político». Advierte que «editar una revista especializada de cine puede resultar en este país un hecho esotérico o una extravagancia mayor». Son calificativos cuyos riesgos asumen. La nota se cierra con una invitación: «Estas páginas quedan abiertas a todo aquel que quiera acercarse al cine con seriedad, amor y verdadero espíritu crítico. Hay también alguna consideración sobre el nexo cine y universidad que habrá que atribuir a una pura coyuntura: la revista sólo pudo ser publicada gracias al financiamiento de Universidad Católica.

El editorial contiene otro párrafo que es interesante recapitular:

«Primer Plano será un intento permanente de rescatar al llamado Séptimo Arte de las garras de la mediocridad, en que por tanto tiempo ha estado sumido, y de colocarlo al servicio de la cultura nacional».

Equivale, matices más matices menos, al clásico «asesinato del padre» al parecer tan necesario en toda labor creativa. Aunque tal vez en este caso no habría padre que eliminar, según se desprende de las aseveraciones contenidas en el artículo de uno de los integrantes del Consejo, Hvalimir Balic, «Crítica cinematográfica en Chile, caída sin decadencia», publicado en el mismo número inicial de la revista (págs. 51-56) y que bien puede ser tomado como otro componente de la declaración de principios de *Primer Plano*. Comienza con una severa afirmación que en nuestro trabajo hemos evocado en páginas anteriores: «La crítica cinematográfica en Chile no existe», a la que se agrega lo siguiente: «O si existe, su peso específico es tan escaso que ella no influye, no orienta, no informa, no forma». No escatima reproches a quienes la han ejercido antes en Chile. Son, a su juicio,

«eternos principiantes, eternos desinformados (...) son los primeros cómplices del hecho de que la crítica cinematográfica sea algo frívolo y, a fin de cuentas, un asunto perfectamente inútil».

Se trata de «una profesión secundaria», «algo esotérica, digna para ser asumida por cualquier pedante de turno». Es algo que debe lamentarse, porque

«a éstas alturas de la evolución del cine como arte y como lenguaje social, la crítica desempeña, en la mayoría de los países del mundo, un papel decisivo».

Balic realiza en las páginas siguientes un recuento de lo que ha sido la crítica cinematográfica en Chile, que tiene no sólo el mérito de una cierta prolijidad en la información sino el hecho de ser probablemente la primera tentativa de abordar el tema proporcionando una visión global. Las conclusiones son más o menos lapidarias.

«Triste balance. Pero tendremos que seguir haciendo tristes balances (...) porque la crítica de cine, como la de arte en general, no puede estar en manos de ignorantes con pretensiones de sabios, ni de novelistas o cuentistas de moda con ingenio, ni de frívolos rematados que se revisten con el oropel de una 'cultura general'».

El número uno de Primer Plano da una medida adecuada de lo que sus autores se proponen. Se abre con una extensa entrevista a Helvio Soto, «Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta» (págs. 5-25). La realizan colectivamente los miembros del Consejo Editorial y en ella se intenta, ir a fondo sobre las motivaciones y proyectos de uno de los realizadores que aparecía como representante conspicuo del «Nuevo Cine Chileno». La entrevista es un modelo de periodismo

cinematográfico, que se aparta radicalmente del tipo de entrevistas hechas hasta entonces en la prensa chilena con figuras

-179-

del cine. Esta, junto con las entrevistas realizadas en los números siguientes a Miguel Littin, Aldo Francia, Patricio Guzmán y Raúl Ruiz, constituyen una fuente documental inapreciable para abordar el estudio de la producción fílmica de estos cineastas.⁴

En la sección de Crítica, se recoge un comentario del film entonces más reciente de Soto, *Voto más fusil*, escrito por Sergio Salinas (págs. 72-75). La película, dice el crítico,

«da cuenta del dominio —cada vez mayor— de su autor en el manejo de los elementos de la realización cinematográfica. Es una obra hecha con oficio; técnicamente, una de las mejores que se hayan producido en Chile. Más aún, hay en ella una solvencia artesanal que es justo señalar: cierta fluidez narrativa, cierta justeza en la descripción de ambientes, una seguridad en la dirección de actores, en el empleo del montaje, etc. (...) Las objeciones surgen del análisis del plano expresivo, de la diferencia que media entre el planteamiento teórico de determinados problemas o situaciones y la forma de resolverlos cinematográficamente; entre las intenciones, que pueden ser muy encomiables, del autor, y lo que el filme como producto acabado y autónomo de éste dice o significa».

-180-

En el extenso análisis que le dedica a continuación explica por qué a su juicio, no obstante «la seriedad del acucioso trabajo artesanal de Soto», éste no logra ir más allá de una simple «novela política», a lo Costa-Gavras, concepción fílmica, a juicio del crítico, «absolutamente errónea y falsa».

Del artículo de Salinas resaltan varias cosas. Representa un salto cualitativo enorme en relación con la crítica cinematográfica que hasta entonces se ha hecho en Chile: el crítico se atiene en su examen a una rigurosa verificación de lo que el cineasta se propuso como historia y a lo que consigue, en la medida que logre o no logre armar una narración fílmica coherente en que el «intento de entrega de un mundo personal» se vea aplastado por el «peso de las intenciones» del realizador. En segundo lugar, Salinas, que es notoriamente un intelectual de izquierda y que escribe en pleno período de la Unidad Popular, no cae nunca en lamentación de elogiar la película sólo porque su óptica doctrinaria sea afín con la suya.

El N° 1 tiene un variado material que incluye desde animadas crónicas sobre la historia del cine chileno («Un largo comienzo», de Orlando Walter Muñoz) hasta trabajos de ambicioso aliento académico como «En torno a la búsqueda de elementos ideológicos

⁴ Es evidente que esto lo entendió perfectamente el italiano Francesco Bolzoni, cuya obra *El cine de Allende* (Valencia, Fernando Torres Editor, 1974) reproduce íntegramente las entrevistas a Ruiz, Littin, Soto y Aldo Francia, que componen un poco más de la mitad del volumen. Por lo demás, el autor tiene la honradez de reconocerlo: «Sin el material suministrado por *Primer plano*, no hubiera podido escribir este libro».

en filmes del oeste», de María Inés Silva, una tentativa de análisis fílmico conforme a los códigos estructuralistas, método que finalmente no ha hecho por fortuna escuela en Chile. En el número hay también un artículo del director, «Algunos fantasmas» (pág., 46-50), en que se vuelve sobre algunos concep-

-181-

tos que contenía el célebre Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Dice Soto que

«No se trata» (de un) «afán necrofilico de destripar un texto que a lo mejor ya es un cadáver», (sino de) «aclarar ciertos criterios cuyas deformaciones no han sido completamente desterradas del panorama cinematográfico chileno».

Aborda temas como «cine revolucionario», «cine popular», «cine alejado de las grandes masas», y examina todo esto críticamente a la luz de lo que en esos días es la práctica cinematográfica que vive Chile. De paso sostiene que cuando se habla de crítica cinematográfica chilena se alude a

«algo que no existe y que acaso nunca haya existido en forma sistemática en el país. La crítica se ha ejercido en Chile, a nivel de diarios, semanarios y revistas, desde la izquierda, el centro y la derecha, con criterio gastronómico».

En la sección de Crítica vienen, aparte del artículo de Sergio Salinas ya mencionado, otras interesantes reseñas. Del mismo autor, por ejemplo, un comentario del film de Pasolini «La tragedia de Edipo», en que Salinas desecha la interpretación puramente conceptual que suele hacerse de las películas del realizador italiano (la insistencia en los símbolos, las parábolas, etc.) cuando, a su juicio, «su arte es, sobre todo, un arte de lo físico, de lo concreto, de una sensibilidad exacerbada». Orlando Walter Muñoz escribe so-

-182-

bre *Viridiana* de Luis Buñuel, quien, libre por fin de la tiranía de sus productores, realiza un gran film donde está todo

«su malestar (...) sus pesadillas, su humor negro. En un mundo que detiene su tiempo, Buñuel saca de un crucifijo una navaja para abrir el cadáver religioso de su patria».

De Agustín Squella se publica un artículo sobre *Love Story*, de Arthur Hiller, en que el crítico releva con inteligencia los «méritos sosegados» del film, separándolo del producto literario original que mereciera de Mailer el calificativo de «papilla dulce para imbéciles». Finalmente, una reseña que Hvalimir Balic dedica a la película *En un día claro se ve hasta siempre*, de Vincent Minelli.

Balic escribe un notable artículo en el N° 2 sobre el cineasta Robert Mulligan (págs. 45-52), «un olvidado químicamente puro». Analiza extensamente la obra de este realizador, a propósito del cual desarrolla con lucidez temas como el de «la religiosidad»

en el cine, entendiendo esta como «una manera de estar en el mundo, una manera de explicárselo», conforme a la cual

«Bergman ataca con precisión los problemas de la salvación, Ford los de la caridad, Hitchcock los de la redención, Bresson los del bien y el mal, y Mulligan, más modesto', prefiere volcarse a escudriñar los de la vocación».

-183-

Se refiere también a cómo los realizadores se definen «por el tratamiento que dan en sus films a la mujer», de modo que

«Von Sternberg, la convirtió en mito; Losey, la destruye; Hawks, la convierte en mito maravilloso. Cukor, la ama hasta la saciedad. Antonioni, la petrifica con neurosis enajenantes. Ford la hace reina de la cocina y le pone delantal blanco. Hitchcock la presenta como un témpano y luego la derrite. Vadim, la erotiza. Minelli, no puede prescindir de ella. Donen, la hace música. Fellini, la ama con temor. Mulligan la convierte en compañera. No la rebaja, no la eleva. La pone a la altura de la mirada del hombre».

Uno de los rasgos sobresalientes del cuerpo de críticas aparecidas en *Primer Plano* es el hecho de que como signo verdadero de amplitud y apertura intelectual, cohabitan en sus páginas líneas ideológicas, sensibilidades y pareceres muy diferentes y hasta contradictorios. Hay críticos manifiestamente cercanos a una línea de crítica militante, al lado de los cuales escriben quienes están por un cine cuyas calidades artísticas no pasan necesariamente por el sesgo ideológico elegido. No era fácil reunir en una misma publicación líneas tan divergentes, si se recuerda el clima de ardorosa beligerancia que se vivió en los años de la Unidad Popular. Pero *Primer Plano* se mantuvo fiel a la divisa sostenida en el editorial del N° 1 y logró que en sus cinco números aparecieran críticas modélicas que encarnan, en sus mejores virtudes, al-

-184-

gunas de las diversas corrientes de ideas que guían la crítica cinematográfica contemporánea.

En el N° 4 hay ejemplos ilustrativos. José Román comenta *El coraje del pueblo*, del boliviano Jorge Sanjinés, film clásico del cine militante de los años 60, del que dice que

«Como algunas de las grandes obras del cine político (*Potemkin*, *Salvatore Giuliano*, *La batalla de Argel*), *El coraje del pueblo* tiene un protagonista colectivo en el cual distinguimos a veces rostros y actitudes individuales, pero que no corresponden a personajes o comportamientos excepcionales, ni tipificados, como en el 'héroe' tradicional, sino a seres comunes y sencillos (...)

«*El coraje del pueblo* constituye una tentativa cultural que trasciende los límites de lo puramente cinematográfico y se proyecta en la búsqueda de una expresión latinoamericana auténtica y sin concesiones».

El tema del cine militante lo retoma Román en una crítica que dedica en el N° 5 a *El primer maestro* de Andrei Mikhailov Konchalowsky, film que, a su juicio, abre renovadas perspectivas a la concepción de «un cine realista, militante y didáctico». Sostiene que

«en la historia del arte, las grandes obras en el plano narrativo se han caracterizado por su inmersión en una realidad particular que han plasmado en sus detalles múltiples y contradictorios, haciendo de los seres y su entorno entes vivientes en la realidad del arte. Si alguna identidad existe en las obras de Gorki, Pavese, Eisenstein y Visconti (...) es su capacidad de

-185-

indagación en una realidad particular, geográfica, histórica, sociológica y antropológicamente delimitada, para integrarla en un relato que nos entrega momentos esenciales, jerarquizados de esa realidad (...)

«En *El primer maestro*, podemos encontrar estas características vertebrando un relato que se inscribe en la mejor tradición realista».

En un polo diferente se sitúan las críticas de Héctor Soto, quien en el N° 4, comenta extensamente *El primer año*, el largo documental de Patricio Guzmán, que a juicio del comentarista no sólo es «una mala película» sino

«una experiencia de dudosa utilidad (...). Difícilmente cumplirá su cometido el cineasta que, empeñado en un documental, se limita a unir secuencias parciales sobre un hecho con el propósito de que la suma de ellas constituya un todo unitario»

y menos si se trata de un cine

«prefabricado, cocinado en las salas de montaje, manipulado con impudicia por el efectismo más artificioso».

Soto califica el film de ambiguo, superficial, confuso políticamente y con una «alarmante falta de sentido».

Como todos los otros críticos de *Primer Plano*, que no limitaron su colaboración a escribir comentarios de películas, Héctor Soto desarrolló también

-186-

una importante labor abordando temas generales relacionados con la creación cinematográfica. Una de sus contribuciones de más interés es, en este sentido, el artículo *Cine moderno, cine de moda* publicado en el N° 5 (págs. 77-79), que, al margen de su brevedad, es tal vez uno de los que logró expresar de modo más claro y más rico

conceptualmente, sus ideas sobre la creación cinematográfica. En él ataca sin miramientos una concepción del «cine moderno» que, so pretexto de ser «cine reinventado», rupturista en relación con el cine tradicional o con el cine de expresión personal, deriva finalmente en una suerte de «snobismo estético». Hay en todo esto «una patética confusión», una «demagogia conceptual», que confunde lo «moderno» con la cámara que se mueve sin cesar, un montaje arbitrario, efectismos fotográficos que desfiguran todo, colores empastelados, asuntos «más o menos psicodélicos» y un tema musical de moda que, tenga o no relación con la película, se inserta de todas maneras sobre imágenes mudas de la película.

Soto sostiene que la distinción entre el cine clásico y el cine actual es meramente cronológica, porque el «gran cine moderno», el verdadero, huye del formalismo gratuito y se ajusta, en líneas generales a un cine

«donde la cámara no se hace notar, donde la historia tiene un comienzo, un desarrollo y un final, donde se respeta la cronología, donde la importancia del montaje está disminuida y la sintaxis cinematográfica no aparece pisoteada».

-187-

Por otra parte, se apoya en Critián (*sic*) Metz, quien al definir lo que es el cine moderno establece que, en cada una de las categorías que supuestamente lo caracterizan, «el rasgo marcado como 'moderno' se encuentra en demasiados filmes de ayer y está ausente en demasiados filmes actuales». De allí que el cine moderno de calidad, el de Jancso, Truffaut o Rossellini, «es el cine clásico de nuestro época» y un cine «básicamente moderno» como lo fue el de Murnau en *El último hombre*, Welles en *El ciudadano Kane* o Cukor en *Luz de gas*.

Una elocuente aplicación de sus teorías la realiza Héctor Soto en el análisis de la película *Mi noche con Maud*, de Erich Rohmer, publicado en el N° 2 de la revista (págs. 80-83). En él, junto con relativizar el verdadero alcance del «cine de autor», recapitula sus ideas sobre el «buen cine», del que los films de Rohmer son un buen ejemplo, y que en definitiva es aquel

«que importa más por la reflexión que propone que por la acción con que gratifica; que importa más por su silencio que por sus estruendos; menos por su brillo que por su solidez. Cine intelectual sólo en la medida en que el razonamiento ofrece la clave para acceder a la emoción».

Próximo al ideario de Soto, Hvalimir Balic aparece en Primer Plano como uno de sus críticos más incisivos, vehemente a la hora de rebelarse contra lo que no le parece bien y apasionado si se trata de exaltar los valores que defiende. En el N° 3, a propósito de la

-188-

película *El niño salvaje*, escribe un artículo, «Aproximación a Truffaut», en el que realiza un brillante análisis de conjunto de la obra del cineasta francés. Para Balic, se trata del mayor de los realizadores de la nueva ola francesa, un movimiento que le inspira un franco escepticismo y al que considera hundido en un crepúsculo irreversible. Su opinión es tajante:

«A la vuelta de catorce años, todo un movimiento, una generación, una óptica unitaria, una manera de enfrentar el mundo y una forma de amar el cine, quedaron sepultadas en teorías de rimbombante carátula».

Agrega, más categórico aún: «Tal vez, la nueva ola nunca existió». Pero Truffaut está ahí, «incorporado a la tradición viva del cine galo», la que se alimenta de Vigo, Renoir, Bresson y Becker, y todos ellos son los que «han permitido a Francia seguir contando con un clasicismo cinematográficos que no pasa por *Los hijos el paraíso*». Para Balic, la obra de Truffaut aparece como «un largo camino hacia el conocimiento», fiel a la idea de que la imagen cinematográfica es «el más moderno y eficaz instrumento de investigación de lo específicamente humano». Ahora bien, para desarrollarlo, el cineasta se valió de «ese sentimiento, a lo mejor menor, que genéricamente se llama ternura» y que lo llevó a partir siempre de «una premisa central, subyacente a veces, explícitamente expuesta otras: *sólo amando es posible conocer*».

El crítico sigue este hilo conductor a través de todas las películas de Truffaut, desde *Los cuatrocientos*

-189-

golpes («obra maestra completa y definitiva»), hasta *El niño salvaje*, donde el postulado clave del realizador sufre una alteración convirtiéndose en: *sólo conociendo es posible amar*.

Aparte de los mencionados, firman también diversas reseñas en la sección de Crítica de *Primer Plano* Franklin Martínez Richards, Robinson Acuña R, Juan Antonio Saíd.

Primer Plano publicó sólo cinco números, todos ellos en condiciones materiales precarias, por la calidad del papel, la pobreza de ilustraciones, etc., propio todo ello de nuestro pobre mundo editorial. El último corresponde al verano de 1973, aunque apareció algunos meses más tarde. El cataclismo político-militar que luego sobrevino produjo un corte y las cosas nunca más fueron ya las mismas. No volvió a publicarse.

No ha habido antes ni hubo después una revista con sus características. Publicación rigurosamente especializada, eludió sin embargo con talento el riesgo de convertirse en una revista «sólo para especialistas». Cada uno de los números tuvo como característica principal la variedad de temas abordados: los films que se proyectaban en las pantallas locales (cuyas críticas y reseñas omiten, lamentablemente, la ficha técnica); los problemas del cine chileno; los debates y polémicas de la cinematografía latinoamericana; análisis de grandes cineastas y de las corrientes estéticas europea y norteamericana; una sección

bibliográfica; etc. Temas muy diversos tratados con procedimientos varios: críticas, comentarios, ensayos, estudios académicos, entrevistas-

-190-

tas, crónicas, gacetillas informativas, etc. El conjunto proporciona una visión notablemente completa de todos los temas mencionados y de la gravitación que tenían a comienzos de la década del 70 en la vida cultural, social y política de Chile.

Revista sobresaliente por su seriedad y rigor y por la calidad de su escritura, incurrió sólo en rarísimas ocasiones en desbordes pedantes o en planteamientos pensados exclusivamente para iniciados. Su aporte a la crítica cinematográfica chilena es la culminación de un largo proceso que comenzó, según hemos tratado de mostrar, desde el momento mismo en que llegó al país el espectáculo cinematográfico. La labor de *Primer Plano* representa el punto más alto alcanzado en ese dominio específico en nuestra historia cultural; sus críticos han sido los que han estado más cerca de lo que idealmente puede definirse como «crítico cinematográfico profesional». La revista negó, por boca de sus mentores, que antes hubiera existido una verdadera crítica, a lo que quizás haya que responder con una cita del cineasta alemán Fritz Lang, cuyo texto recoge justamente *Primer plano* en sus páginas. Aunque se refiere a la creación cinematográfica, bien puede aplicarse también a la crítica cinematográfica:

«El cine de hoy depende profundamente del cine de ayer, y el cine moderno no nació hoy por la mañana en un cerebro genial. La comprensión honrada y completa de lo que se ha hecho es lo único que puede proporcionarnos una noción de lo que ahora podemos hacer».

-191-