



# Una *política de autores* para Latinoamérica.

## (Nuevos cines y nueva crítica: Argentina, Brasil, México en los sesenta)

*A politique des auteurs* for Latin America. (New cinemas and new criticism: Argentina, Brasil and México in the sixties)

DAVID OUBIÑA

CONICET / UBA (ARGENTINA) [doubinia@retina.ar](mailto:doubinia@retina.ar)

Investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires e integra el consejo de dirección de la revista *Las Ranas* (artes, ensayo y traducción) y el comité editorial de *Cahiers du cinéma España*. Entre sus obras se encuentran *Filmología. Ensayos con el cine* (2000) que fue galardonada con el Primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes; *El cine de Hugo Santiago* (2002); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003); *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel* (2007), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011).

RECIBIDO: 3 DE OCTUBRE DE 2016

ACEPTADO: 22 DE NOVIEMBRE DE 2016

RESUMEN: Las décadas de 1950 y 1960 son las de la transición modernizadora en Latinoamérica: es el momento en que las estructuras industriales (ya sea que hubieran llegado a desarrollarse o no) parecen desfasarse en relación a los intereses de los nuevos cineastas. En esos años de grandes cambios estéticos, culturales y políticos, los directores jóvenes definen sus poéticas por contraste con el viejo cine de los estudios. Siguiendo el modelo de la *politique des auteurs* enunciada por los críticos de *Cahiers du cinéma*, la aparición de los nuevos cines en Latinoamérica adquiere características específicas según los contextos nacionales. Este ensayo pretende documentar las distintas reacciones de esos *films de autor* en las tres cinematografías que eran reconocidas como las más poderosas del continente: Argentina, Brasil y México.

PALABRAS CLAVE: Política de los autores, Nuevo cine latinoamericano, cine culto y cine popular, poética y política, Industria vs. Revolución.

ABSTRACT: The 1950s and 1960s are the decades of modernization in Latin America: it is the moment when industrial structures seem to fall out of phase in reference to the goals of the new filmmakers. During those years of aesthetic, cultural and political transformations, young directors define their poetics in confrontation with the old Studio system. Following the model of the *politique des auteurs* proposed by the critics of *Cahiers du cinéma*, the emergence of new cinemas in Latin America develops specific qualities according to the various national contexts. This essay explores the different reactions of these *auteur films* within the three national cinemas acknowledged, at that time, as the most powerful of the continent: Argentina, Brasil and Mexico.

KEYWORDS: Politics of Authorship, New Latin American Cinema, Popular cinema and highbrow cinema, Poetics and politics, Industry vs. Revolution.

Oubiña, David.

“Una *política de autores* para Latinoamérica (Nuevos cines y nueva crítica: Argentina, Brasil, México en los sesenta)”.

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 8 (Diciembre 2016): 347-361.

DOI: 10.7203/KAM.8.9022 ISSN: 2340-1869

## Introducción

Las décadas de 1950 y 1960 son las de la transición modernizadora en Latinoamérica: es el momento en que las estructuras industriales (ya sea que hubieran llegado a desarrollarse o no) parecen desfasarse en relación a los intereses de los nuevos cineastas. El cine moderno es joven, independiente y toma distancia del modelo del cine de los estudios que aparece como una estructura rígida y anquilosada. Aun así, la aparición de los nuevos cines en la región adquiere características diferentes según los contextos nacionales. El desarrollo de un *cine de autor* proporciona un criterio preciso para evaluar las rasgos propios que exhiben algunos realizadores durante ese período. Este ensayo pretende comparar las distintas reacciones de esos *films de autor* en las tres cinematografías que eran reconocidas como las más poderosas del continente: Argentina, Brasil y México.

En la Argentina de los años 60, el cine de la industria representa lo vetusto: para los nuevos cineastas, es una referencia relativamente cercana pero ya completamente clausurada. Por eso tratan de olvidarlo, alejarse rápidamente de allí, avanzar en la dirección contraria. Las opciones que presenta el *auteurism* no implican solidaridad con los cineastas que han trabajado dentro del sistema de estudios sino, al contrario, rechazo generalizado. Los críticos de *Cahiers du cinéma* habían impuesto su *politique des auteurs* que les permitía rescatar a ciertos realizadores de Hollywood porque querían tomar distancia frente al *establishment* del cine francés; pero en la Argentina, los realizadores de la industria y el cine popular constituyen justamente ese *establishment* contra el que reaccionan los directores de la Generación del 60. Por lo tanto, la decadencia del *studio system* habilita un espacio (deja libre un espacio) que puede ser ocupado por un cine con las pretensiones de un arte elevado.

La industria cinematográfica nunca había logrado hacerse fuerte en Brasil. Las promesas de un Hollywood tropical depositadas en los fastuosos estudios Vera Cruz duran cinco años (1949-1954) que se traducen en dieciocho films y sólo un gran éxito: *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953).<sup>1</sup> Como reacción a ese estado de cosas, los directores del *Cinema novo* piensan en un tipo de películas independientes alejadas de los parámetros artificiosos del sistema de estudios. Sin embargo, aunque se trata de un modelo completamente opuesto al de Vera Cruz, los nuevos realizadores no desdeñan de manera categórica ese intento por desarrollar un cine nacional. En ese sentido, atacan el estilo de los estudios pero apoyan la ilusión industrial cuando es necesario defenderla frente a la amenaza del cine extranjero (Hollywood).

El caso de México es diferente porque, en el momento en que surgen los nuevos cines, la industria conserva su poderío. Está en crisis, pero todavía está ahí. Como afirma Ana López: “México ha jugado siempre un rol crucial en América Latina, sin embargo en el siglo XX ha estado siempre fuera de sincro en relación a los otros grandes países del continente” (López. 1994:7). Los promotores de un nuevo cine necesitan diferenciarse, pero no porque el cine industrial les traiga malos recuerdos (como a los argentinos) sino porque los excluye. La perseverancia de una industria que, más allá de los vaivenes, ha probado ser exitosa, demora el surgimiento de un cine distinto. Y

---

<sup>1</sup> En esa época, sólo las *chanchadas* (ese singular formato de comedia popular brasileña) de los estudios Atlântida parecieron tener la fórmula del éxito para una industria cinematográfica en gran escala. A ese modelo de cine popular, Vera Cruz intentó infructuosamente oponer un cine dispendioso y afectado, pretendidamente más culto.

cuando ese cine aparezca, lo hará como el reclamo de un recambio generacional; es decir, bajo la forma contradictoria de una renovación que aspira a inscribirse en una continuidad.

### Cine de expresión versus cine de espectáculo

La *época de oro* del cine industrial argentino llega a su fin luego de la Segunda Guerra Mundial. Los estudios cierran en rápida sucesión y, a comienzos de la década del 50, la industria está prácticamente en bancarota. En medio de este panorama desesperanzador, surge ese movimiento de renovación conocido como la Generación del 60. Los nuevos cineastas (Leopoldo Torre Nilsson, Manuel Antín, David Kohon, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez) comparten un mismo rechazo hacia el viejo cine de estudios. Se proponen hacer películas diferentes: más modernas, más complejas, más intelectuales, más próximas a la cultura de los jóvenes. Torre Nilsson escribe en 1959:

El creador tiene un estilo (ese algo a veces imponderable que queda como regusto y que puede ser: maneras de decir, formas que se desplazan, posición ante los hechos, caracteres, enfoque de las situaciones, palabra o acción) y es ese estilo el que da carácter y paternidad a la obra: en el cine alguien es el dueño del estilo y es el caso más frecuente que ese alguien sea el director (Torre Nilsson, 1985: 53).

Esta definición bien podría encontrarse entre las páginas de *Cahiers du cinéma*. De todos modos, cuando Torre Nilsson habla del estilo, no piensa en las estrategias de un cineasta para burlar las imposiciones de un estudio (tal como propone la *politique des auteurs*) sino en la libertad para crear desde afuera y en contra de esa rígida lógica de producción. Es que los vínculos con el pasado del cine funcionan de manera diferente en uno y en otro campo cultural.

A pesar de que era una industria de mediana escala, el sistema de estudios en la Argentina había sido concebido a la manera de un pequeño Hollywood (con sus modos de producción seriados, sus propios géneros y temas, su sistema de estrellas e, incluso, su Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas). Ese cine, que ha entrado en crisis, es el viejo cine; pero ese viejo cine resulta aún demasiado próximo. Por lo tanto, ésas son las películas de las cuales hay que separarse y diferenciarse. Es lo que resulta preciso olvidar. Para los nuevos críticos (a diferencia de lo que sucede con los “jóvenes turcos” de *Cahiers du cinéma*), el cine clásico norteamericano permanece demasiado asociado al pasado del cine local como para afiliarse a él libremente. Y ese pasado no supone un reservorio de identidad en el cual reconocerse. Los cineastas de la *Nouvelle vague* hacen películas muy diferentes a las de sus maestros pero encuentran en ellas una actitud frente al cine que los nuevos films vendrían a continuar; para los directores de la Generación del 60, en cambio, la noción de autor supone un corte radical con los cineastas de ese pasado industrial. En este sentido –retomando la definición de Serge Daney–, las referencias de los críticos argentinos no son tanto las dos H norteamericanas (Hitchcock y Hawks) sino, más bien, las dos R europeas (Rossellini y Renoir). O dicho por extensión: además de Rossellini y Renoir, ciertos directores europeos que representan la

modernidad cinematográfica, como Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni e, incluso, los ex críticos de *Cahiers* ahora devenidos cineastas.<sup>2</sup>

Se trata, entonces, de una apropiación muy parcial de la política de los autores. Esta misma versión localista de los postulados de *Cahiers* se advierte en la revista *Tiempo de cine*, que circuló entre 1960 y 1968 y acompañó a las películas de la Generación del 60. En la revista (publicada por el Cine Club Núcleo) escriben los nuevos críticos: Salvador Sammaritano, Víctor Iturralde, José Agustín Mahieu, Edgardo Cozarinsky, Homero Alsina Thevenet, Jorge Miguel Couselo, Enrique Raab, Ernesto Schoo y Tomás Eloy Martínez, entre otros. Bajo el influjo de la revista de André Bazin y de la italiana *Cinema Nuovo* (dirigida por Guido Aristarco), entre las páginas de *Tiempo de cine* se mezclan –como en un continuo– comentarios sobre *Hiroshima mon amour*, *La dolce vita*, Ingmar Bergman, Vera Chytilova o Jerzy Skolimowski junto con notas y entrevistas a los jóvenes cineastas argentinos de la época. Lo que unos y otros tienen en común son las ideas de experimentación, de ruptura y de autoría propias de los nuevos cines de los 60.<sup>3</sup>

Para *Tiempo de cine*, los autores no son ya aquellos directores que logran construir su estilo frente a las imposiciones de los grandes estudios sino, claramente, los cineastas que trabajan de manera independiente y que se vinculan con diversas expresiones modernas de las artes cultas y que, a veces, manifiestan una preocupación social. La revista reflexiona a partir del contexto local: no sólo alberga, difunde y celebra las innovaciones de la Generación del 60 sino que cumple un papel fundamental en la articulación de redes estéticas. Así, críticos y cineastas pasan a formar parte de una misma comunidad intelectual donde se discuten los postulados del cine futuro. Esta integración representa una inflexión de gran potencia en medio de un campo cultural que suele pensarse sobre la base de discursos incomunicados. Las nuevas películas son narrativamente innovadoras y muestran en primer plano el enfrentamiento con las costumbres de sus mayores. Si hasta ese momento las adaptaciones habían elegido autores consagrados de la literatura universal, ahora los cineastas encuentran afinidades estéticas con escritores argentinos de su época: Beatriz Guido, David Viñas, Alberto Vanasco, Julio Cortázar, Francisco “Paco” Urondo, Juan José Saer. El cine moderno se acerca a la literatura contemporánea porque se piensa a sí mismo –para decirlo en los términos de Alexandre Astruc– como un medio de expresión tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito.

A menudo ese espíritu común que pretendía oponerse al viejo cine se definió un tanto difusamente como “búsqueda de la autenticidad” o “búsqueda de una fisonomía nacional”; pero, quizás, la formulación más precisa fue la de Leopoldo Torre Nilsson que propuso un enfrentamiento entre *cine espectáculo* y *cine de expresión*. En el primero, el director se limita a ordenar los elementos del rodaje como parte de una maquinaria industrial que lo excede mientras que, en el segundo, participa de todas las etapas de la realización y el film se convierte en una obra de creación personal. Aunque no se trata de una consecuencia obligada, es evidente que ese cine de autor escapa al gusto

---

<sup>2</sup> Sobre la Generación del 60 véase Feldman 1990 y sobre la política de los autores en la Argentina durante ese período, véanse Bernini, 2000 y Aprea, 2002.

<sup>3</sup> Sobre la revista *Tiempo de cine*, véanse Kozak, 2013 y Broitman, 2014.

popular: “Vital y sangrante. Vivo y necesario. Ni cine teatro, ni cine pintura, ni de vanguardia, ni de masas. Un cine cálido y auténtico, producto de la soledad, la tristeza, la alegría y el oficio de un hombre. Un cine que se reconoce fácilmente: es el que siempre enfurece a las multitudes” (Torre Nilsson, 1985: 27).<sup>4</sup>

## Tuertos y visionarios

En Brasil, como en la Argentina, los jóvenes directores del *Cinema novo* también intentan diferenciarse de un cine industrial que parece acabado. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Rui Guerra comparten el rechazo al cine comercial brasileño, a la estética hollywoodense y a la colonización del mercado cinematográfico por las distribuidoras norteamericanas. Frente al cine de entretenimiento de las *chanchadas* y al cine “serio” de la productora Vera Cruz (que mezclaba el sistema de estudios de Hollywood con un estilo europeo y cierta temática nacional), el *Cinema novo* propone películas modernas cuya práctica transgresora en el plano del estilo debía ser entendida también en términos políticos.

Con todo, la actitud de los *cinemanovistas* frente al cine industrial de Vera Cruz es diferente al modo en que reaccionan los cineastas de la Generación del 60 contra el cine de estudios. En Brasil, los jóvenes realizadores entienden que el fallido proyecto de industrialización –quizás precisamente porque no ha resultado exitoso– tiene elementos que deben ser rescatados. El cineasta brasileño Alberto Cavalcanti, que había llegado desde Europa para dirigir la compañía Vera Cruz, venía precedido por un gran prestigio (había trabajado con L’Herbier, con Ruttman y, sobre todo, con Grierson) y su regreso al país tuvo un gran impacto. Según Pereira dos Santos, la reacción de los nuevos realizadores ante este proceso de industrialización fue ambivalente:

Nosotros no combatíamos contra Vera Cruz en sí misma sino contra su modo de funcionamiento, contra el tipo de cine que hacía. A pesar de eso, creíamos que la existencia de un centro de producción como Vera Cruz era muy importante (...) Queríamos preservar lo que Vera Cruz había conseguido, pero nos proponíamos hacer cosas diferentes con sus recursos. Sobre todo, defendíamos a Vera Cruz como cine brasileño cada vez que sentíamos que era amenazada por el enemigo mayor que era el cine extranjero. No queríamos cine simplemente, queríamos cine brasileño (citado en Johnson, 1984: 13).

Ese nuevo cine supone una ruptura con los parámetros del cine industrial, prisionero del mercado y de un lenguaje que ahora es percibido como una imposición ideológica. Por un lado hay un renovado espíritu de época –si se puede decir así– que el *Cinema novo* y la Generación del 60 comparten con los nuevos cines europeos: la presencia de los films latinoamericanos en prestigiosos festivales de cine de arte constituye una signo del reconocimiento internacional a estos nuevos cines. Pero por otro lado, la relación conflictiva entre Glauber Rocha y Torre Nilsson señala no sólo

---

<sup>4</sup> En *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965) parecen cruzarse los dos linajes de la modernidad (neorrealismo y *Nouvelle Vague*). Como si el formalismo de la vanguardia lograra vincularse a la denuncia social. El film de Favio coloca al nuevo cine en otro lugar; pero para ese entonces, la Generación del 60 ya está prácticamente disuelta.

diferencias ideológicas personales sino también, en un sentido más general, los distintos perfiles estético políticos de ambos movimientos.

En sus textos de comienzos de los 60, Rocha presenta a Torre Nilsson como un modelo extranjerizante que el naciente *Cinema novo* debería evitar. Cuando el autor critica *Limite* (1931) de Mário Peixoto o las películas de Walter Hugo Khouri, Torre Nilsson es el punto de referencia para señalar los errores en que incurren los cineastas brasileños. En este sentido, repite los argumentos convencionales que solían utilizarse para desacreditar el cine de la Generación del 60. Así, la osadía de Khouri se neutraliza cuando pretende convertirse en un artista moderno, identificándose con el “esnobismo imitativo de Torre Nilsson” (Rocha, 2003: 120). Y el film de Peixoto fracasa porque allí la vivencia interior reemplaza a la verdad objetiva: si hubiera avanzado por ese camino habría terminado por convertirse en Torre Nilsson que es una mala copia de Bergman y, en el contexto de América Latina, en 1963, eso es un “síntoma evidente de inconsciencia histórica, de omisión al servicio de las clases dominantes” (Rocha, 2003: 67). Hay testimonios de los enfrentamientos entre Rocha y Torre Nilsson en diversos festivales internacionales. En la época de *Barravento* (1962), Rocha discute violentamente con Torre Nilsson, lo acusa de devaneos estetizantes y afirma que sus películas ocultan –bajo la imitación de Bergman, Antonioni y Resnais– el drama de “los Martín Fierro”. Es tal su agresividad que Nilsson acaba por enfurecerse y ¡lo reta a duelo! Frente a lo cual el brasileño responde: “no acepto porque usted es tres veces mayor que yo” (Rocha, 2004: 367).

Sin embargo, en Cannes 1967, Beatriz Guido y Torre Nilsson elogian *Terra em transe* (1967): a partir de entonces, los dos cineastas se hacen amigos. Rocha seguirá pensando que el director argentino es “de derecha”, pero admite que es un gran artista. Le gusta, en particular, su versión de *Martín Fierro* (1968) porque ve allí una obra épica de tema argentino: Torre Nilsson ha abandonado sus dramas psicológicos y burgueses, y ha producido “el gran film popular-político-social de América Latina” (Rocha, 2004: 183). Rocha pasa una tarde maravillosa en el cine, llorando frente a las imágenes del film de Torre Nilsson. Cabe preguntarse qué es lo que tanto lo emociona. Su admiración por *Martín Fierro* resulta curiosa porque no está apoyada en las virtudes del film. Más bien: ve lo que quiere ver. Ve la película que él hubiera hecho. Un Martín Fierro que deviene Antonio das Mortes. Como si, de pronto, Torre Nilsson se hubiera vuelto un cineasta más *glauberiano*. Lo cierto es que Rocha se convierte en el gran defensor de su antiguo enemigo frente a las acusaciones de los izquierdistas y de los peronistas. Y cuando el director argentino fallece, Rocha escribe un sentido texto de despedida: “Murió Torre Nilsson, el más grande Kyneazta Latynamerykano” (Rocha, 2004: 367).<sup>5</sup>

Todos estos encuentros y desencuentros –que expresan tanto el enfrentamiento como la mutua admiración entre dos figuras emblemáticas– resumen el tipo de vínculo entre ambos movimientos: aquello en lo que se acercan y aquello en lo que se separan. Los films de la Generación del 60 muestran los conflictos generacionales: el aburrimiento, la angustia, el hastío de jóvenes de clase

<sup>5</sup> En ese texto, Rocha recuerda la última vez que se encontraron. Allí también está Solanas: “La última vez que vi a ‘el Tuerto’ fue en el Laboratorio X, Buenos Aires, 1972, bebía koka kola con Fernando Ezequiel Solanas (*autor del famoso y hasta hoy inédito en Brasil, La hora de los hornos*) (ah Jornal Nacional) cuando el Genio llegó. Altísimo. Doblaba a Orson Welles en volumen y a Jean-Luc Godard en elegancia: Leopoldo de gruesas lentes negras, MIOPE, tierno, cobata, voz suave, baja, racionalenrma, cariñosa, sutil, en fin...” (Rocha, 2004: 368).

media o clase media baja, su desconcierto y su rebeldía ante las costumbres de sus mayores. En el *Cinema novo*, el enfrentamiento con el cine anterior se plantea no sólo (o no tanto) en términos generacionales sino, sobre todo, en términos de identidad nacional. Mientras el nuevo cine argentino es un movimiento de renovación estética y cuya modernidad puede alcanzar, eventualmente, cierta preocupación social, el nuevo cine brasileño produce películas más claramente de ruptura y más claramente politizadas (aun cuando, hacia finales de la década, intenten una reconciliación con el mercado). La Generación del 60 es un movimiento anti-peronista o, al menos, no peronista. Por eso, la relación con el golpe militar de 1955 es diferente a la que el Cinema Novo mantiene con la dictadura de 1964. En la Argentina, la Revolución Libertadora es casi una condición de posibilidad para los jóvenes cineastas: *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956), uno de los films fundacionales del movimiento, fue rodado al año siguiente de la caída de Perón. El cierre de los estudios y la eliminación del proteccionismo estatal definió un contexto de orfandad pero, a la vez, sentó las bases para un cine independiente. En Brasil, en cambio, el golpe militar ocurre durante el desarrollo del *Cinema novo* y eso empuja a los artistas hacia posiciones más radicalizadas: el cine funciona como catalizador de una identidad cultural. El enemigo no está en el pasado sino en el presente. Por eso, frente a la represión política de la dictadura, el cine se convierte en una instancia de resistencia.

### **Cine de autor**

Durante los 50, la industria mexicana logra sostener la cantidad de films producidos pero baja notoriamente sus estándares de calidad. Es el momento de los films *churros*: baratos, hechos rápidamente, estereotipados, presos de las fórmulas. A comienzos de la década del 60, esa crisis se agrava. 1961 es un año catastrófico: se producen sólo 74 películas (frente a 114 del año anterior).<sup>6</sup> Para defenderse frente a la crisis de la industria durante la década del 50, los sindicatos de trabajadores cinematográficos implementan una serie de medidas de “puertas cerradas” para proteger a sus miembros: de esa manera, los técnicos afiliados mantienen sus beneficios y sus privilegios. Sin embargo, en la práctica, esa política de protección funciona como un obstáculo infranqueable para nuevos artistas. En una nota destinada a aquellos productores que, para abaratar costos y sin respetar la legislación laboral, realizan largometrajes disimulándolos como cortos, el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) estipula que tomará represalias: “El acuerdo de asamblea consistió en autorizar al comité ejecutivo, a negar servicios a los productores que filmen películas de largo metraje disfrazadas de cortos” (citado en Flores Villela, 2011).

En este contexto de crisis, se desarrolla un movimiento cinéfilo alrededor de los primeros cineclubes y, a fines de la década, surge el Grupo Nuevo Cine como un desprendimiento del cine club del Instituto Francés para América Latina (IFAL). En 1961, el Grupo Nuevo Cine lanza su manifiesto firmado por “cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cine-Club” donde reclama un cambio urgente para el cine mexicano (reproducido en García Riera, 1994: 11-12). Allí se cuestiona esa política proteccionista, se insiste en la promoción de nuevos cineastas, se solicitan apoyos para los cineclubes y las escuelas de cine, se exige no censurar al cine de autor y se solicita un

---

<sup>6</sup> Sobre el estado del cine mexicano en el cambio de décadas, véanse Mora, 1989 y Ayala Blanco, 1993.

espacio mayor para exhibir films independientes. Durante ese mismo año 1961, se realiza la mítica película *En el balcón vacío* (vinculada al Grupo Nuevo Cine ya que su director es Jomi García Ascot y Emilio García Riera colabora en el guión): rodado en 16 mm y con un presupuesto mínimo, ese film se erige en el modelo para un cine independiente y alternativo. No obstante, lo que resulta significativo en el manifiesto del Grupo Nuevo Cine es que los jóvenes cinéfilos no pretenden destruir el *studio system* sino que, más bien, exigen una apertura y una flexibilización donde se les de cabida. La presión da resultado porque, en 1965, organizado por el STPC, se celebra el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje que permite descubrir a una nueva generación de directores que revitalizarán la alicaída industria mexicana.<sup>7</sup> Como resultado directo o indirecto de esa experiencia, surgen films como *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein, 1965, con guión de Gabriel García Márquez); *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1965, sobre un relato de García Márquez); *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965, con un texto experimental de Juan Rulfo) o *Los bienamados* (Juan José Gurrola y Juan Ibáñez, 1965, sobre cuentos de Carlos Fuentes y Juan García Ponce).<sup>8</sup>

La aparición de ese cine innovador ha sido preparada por la nueva crítica cuya presión sobre la industria promueve la creación de los Concursos de Cine Experimental. Es el Grupo Nuevo Cine el que escribe el manifiesto de 1961 y el que poco después publicará la revista *Nuevo Cine* cuya influencia en la crítica y en el cine mexicanos resulta tan fundamental como perdurable. Allí se reúnen intelectuales, críticos, artistas, cineastas: José de la Colina, Emilio García Riera, Jomi García Ascot (exiliados de la Guerra Civil Española todos ellos), Salvador Elizondo y Gabriel Ramírez, pero también Carlos Monsiváis, Jorge Ayala Blanco, Paul Leduc y, más esporádicamente, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes, Manuel Barbachano Ponce y Luis Buñuel. La figura prestigiosa de Luis Buñuel, que para entonces ya había realizado *Los olvidados* (1950), es disputada por todos los sectores: por la industria, por el Grupo Nuevo Cine y hasta por los superochistas que, en 1970, organizan el Primer Concurso Nacional de Cine Independiente “Premio Luis Buñuel” (cuyos galardones consisten, precisamente, en cinco diplomas firmados por el director español exiliado en México). A diferencia de los directores del cine clásico, redescubiertos como artistas por los críticos de *Cahiers du cinéma*, Buñuel hace el camino inverso: un director que había ocupado un lugar central en el cine de vanguardia inicia una carrera en el cine industrial mexicano (es decir: una industria menor comparada con Hollywood) y pierde todo su crédito como artista. En este sentido, su caso se parece al de otros cineastas europeos, como Fritz Lang o Ernst Lubitsch, que ya gozaban de prestigio antes de emigrar a Estados Unidos donde, por muchos años, se considerará que han desperdiciado su talento. Pero en Buñuel, las transformaciones son aún más drásticas: porque pasa del vanguardismo más radical a una

---

<sup>7</sup> Según García Riera, lo que motivó a la Sección de Técnicos y Manuales del sindicato (responsables de la organización del concurso) “fue el propósito no sólo de participar en una corriente renovadora que se veía venir con fuerza, sino de abanderarla y aun capitalizarla (...) En realidad, el Concurso puede ser visto como una maniobra de Técnicos y Manuales para absorber y neutralizar a un enemigo en potencia” (García Riera, 1988: 199-200).

<sup>8</sup> Estos nuevos films insinúan una renovación que, de todos modos, recién se consolidará más adelante. Los historiadores coinciden en que el *nuevo cine mexicano* surge con las películas de comienzos de los años 70: *Los nuestros* (Jaime Humberto Hermosillo, 1969), *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1970), *El naufrago de la calle del porvenir* (1970) y *El castillo de la pureza* (1972), ambas de Arturo Ripstein. Sobre el nuevo cine mexicano, véase Ramírez Berg, 1992 y Bernini, 2011.



industria de segundo orden y porque la revalorización internacional de su filmografía mexicana se demorará más.

En el contexto de ese activo campo cultural de comienzos de la década, aparecen –entre 1961 y 1962– los únicos seis números de *Nuevo Cine*. Inspirada en la crítica francesa, aplicando conceptos de moda como *mise en scène* y *auteur*, la revista se impone la ambiciosa tarea de construir una cultura cinematográfica moderna. En general, *Nuevo cine* muestra un gran desinterés por los films mexicanos de la época: frente a la perfección del cine clásico norteamericano y la audacia de la *Nouvelle vague*, el cine nacional resulta vulgar y poco imaginativo. Emilio García Riera recuerda el impacto que significó para él el descubrimiento de *Cahiers du cinéma*. La revista francesa llevaba más de cincuenta números cuando un amigo se la mostró:

Me empiezo a enterar de una *politique de l'auteur* que, según veo, tiene a conciliar mis propios gustos “inconfesables” con los valores de la cultura cinematográfica, y que me “da permiso” de disfrutar a gusto *Cantando en la lluvia* [...] El juego placentero consistiría para la nueva crítica en descubrir los cineastas que de verdad le gustaban a uno y que debían imponerse como valores verdaderos, desplazando a los ídolos falsos (García Riera, 1990: 92-93).

En efecto, *Cahiers du cinema* permite y legitima la reevaluación del cine clásico en las páginas de *Nuevo cine*; pero, sobre todo, ofrece un modelo de crítica moderna apoyado sobre la política de los autores. Junto a algunos maestros del cine moderno (como Antonioni, Resnais, Bergman) o a los jóvenes de la *Nouvelle vague* y el naciente *underground* norteamericano, la revista dedica espacio al rescate de películas clásicas y estrellas míticas de Hollywood. Igual que los redactores de *Cahiers*, los críticos mexicanos son intelectuales cultos que analizan los films a partir de referencias a la música, la literatura o las artes plásticas (León Tolstoi, Joseph Conrad, Ernest Hemingway, Pablo Picasso, Bertolt Brecht, Dashiell Hammett). No obstante, más que con los jóvenes turcos, *Nuevo cine* se alinea con Bazin. En el primer número de la revista se publica un artículo de García Ascot, titulado precisamente “André Bazin y el nuevo cine”, donde se define el lugar central del crítico francés para el cine moderno y para la revista: “Sólo las ideas de Bazin nos permiten comprender global y estructuralmente (y cinco años antes de su advenimiento) todo lo que lleva hoy día el nombre de *nueva ola*” (García Ascot, 1961: 13).<sup>9</sup>

En 1963, García Riera publica *El cine mexicano*. Influenciado por las teorías de *Cahiers*, el libro es una historia crítica organizada alrededor de los directores. A diferencia de los estudios de Domingo Di Núbila para el cine argentino o de Alex Viany para el cine brasileño, no muestra demasiado interés en los avatares de la industria. Y sobre todo, se orienta hacia el futuro: qué tiene y qué le falta al cine mexicano.<sup>10</sup> Pero lo más significativo es que García Riera permanece aferrado a la figura del *auteur* (en el sentido formulado inicialmente por los jóvenes turcos) mientras que, en otros

<sup>9</sup> Aranzubia señala que este texto “bien puede ser visto como la formulación de una suerte de línea editorial teórica, asumida de manera más o menos homogénea por toda la redacción” (Aranzubia, 2011: 116). En efecto, el *bazinismo* es una referencia permanente, que vuelve una y otra vez, de manera explícita o implícita, en los textos de la revista mexicana. Sobre el cine de autor en México, véase García Riera, 1976.

<sup>10</sup> Para un análisis comparado de la Historia del cine de García Riera con las de Di Núbila y Viany, véase Kriger, 2014.

países del continente, diversas formas de politización de la práctica cinematográfica empiezan a cuestionar la pureza de ese concepto.<sup>11</sup>

### **Autores, artesanos y revolucionarios**

El mismo año en que aparece *El cine mexicano*, Glauber Rocha publica su *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Sin embargo, este libro trabaja sobre una noción de autor que ya es completamente diferente porque el compromiso político ha desbordado sobre ella. Incluso, si se compara el texto de Rocha con la anterior *Introdução ao cinema brasileiro* de Viany, puede advertirse cómo en tres o cuatro años la mirada crítica ha cambiado de un modo radical: entre una y otra ha tenido lugar la revolución cubana, y eso ha puesto en marcha un proceso de fuerte aceleración que redefine la misión del cine en el Tercer Mundo. Esta situación también modifica la naturaleza de los vínculos entre teoría y práctica. Mientras que en los años 50 los jóvenes turcos habían ejercido como críticos antes de pasar a la dirección de películas, ahora son los propios cineastas los que hacen teoría *al mismo tiempo* que realizan sus films. Eso sucede, por ejemplo, en el caso de Glauber Rocha o en el caso de Fernando Solanas y de Octavio Getino. Igual que los cineastas soviéticos en la década del 20, son realizadores y teóricos. Es allí, en sus films y en sus libros, donde hay que buscar las transformaciones que atraviesa el concepto de autor en Latinoamérica durante la década del 60.

Tal como señala Jean-Claude Bernardet, la política de los autores demoró bastante antes de ingresar al ámbito de la crítica brasileña. En publicaciones como *A Cena Muda* o *Revista de Cinema*, la importancia del director para definir el estilo de un film no está en cuestión y, sin embargo, muy a menudo la palabra *autor* se reserva para el guionista que escribe la historia.<sup>12</sup> La noción de *auteur* (en el sentido propuesto por *Cahiers du cinéma*) resulta bastante inestable en los textos de Alex Viany, Silviano Santiago o Antônio Moniz Vianna durante los años 50; recién a fines de la década es posible advertir un cierto alineamiento con los planteos de la *politique* en algunos textos de Francisco Luís de Almeida Salles y, sobre todo, en los de Walter Hugo Khouri.<sup>13</sup> Sin embargo, un crítico tan influyente como Paulo Emílio Sales Gomes mantendrá siempre una distancia irónica frente a los *Cahiers*. Para Salles Gomes, los jóvenes turcos sobreactúan su admiración por el cine norteamericano. Sobreinterpretan. Ven en los films de Hollywood lo que quieren ver; ven lo que ellos mismos han colocado allí. No es que él menosprecie ese cine sino que, al contrario, cuestiona los motivos de esa admiración. Como si, finalmente, los *Cahiers* pudieran tener razón, aunque por las malas razones. Lo que insinúa es que no hay necesidad de recurrir a las categorías francesas para apreciar el talento de los cineastas. Ese argumento aparece desarrollado con mayor profundidad en el texto “Artesãos e autores”: allí, a propósito de los films *A Morte Comanda* o *Cangaço* (Carlos Coimbra, 1961) y *Bahia*

---

<sup>11</sup> Hasta la masacre de Tlatelolco, en 1968, México ofrece la apariencia de una mayor estabilidad política frente al resto de los países de la región. En los años 70, la forzada estatización de la industria cinematográfica promueve la ilusión de una especie de renacimiento. Eso explica, en parte, por qué las películas de los cineastas mexicanos parecen renuentes a la impronta politizadora del Nuevo Cine Latinoamericano. Véase Noble, 2005.

<sup>12</sup> Sobre la importancia de la *Revista do cinema* para la crítica en Brasil, véase Xavier, 2014.

<sup>13</sup> Sobre la recepción inicial de la *Nouvelle Vague* y de la *política de los autores* en Brasil, véase Brum, 2012.

*de Todos os Santos* (José Trigueirinho Netto, 1960), confronta dos actitudes diferentes frente a la realización cinematográfica. Dice:

El artesano, incluso cuando posee autoridad en el esquema de producción, es un hombre con un profundo espíritu de equipo, modesto participante de una obra de expresión colectiva, al contrario del autor, que intenta siempre dar relevancia a su personalidad. Este último es más moderno, pues participa de la concepción individualista, relativamente reciente, de la obra de arte (Salles Gomes, 1961: 3).

Carlos Coimbra, por ejemplo, es un artesano y ha desarrollado su film en las conversaciones con sus colaboradores y a partir de una comprensión modesta pero genuina de las estructuras folclóricas existentes. Sus personajes principales provienen de ese “dominio público de la imaginación brasileña” y por eso *A Morte Comanda o Cangaço* resulta convincente: tiene buen ritmo narrativo y claridad en su exposición. En cambio, el film de Trigueirinho Netto adolece de cierto solipsismo autoral: hay imprecisión en el relato y una asociación demasiado libre entre las imágenes lo cual obstaculiza su comunicación con el público, aun cuando pueda contener apuntes inteligentes. En lugar de observar el entorno, *Bahia de Todos os Santos* impone su propia mirada sobre los materiales y permanece anclada “en una tierra de nadie, situada entre la imaginación del autor y la película realizada”. Para el crítico, la oposición entre arte e industria resulta inevitablemente maniquea en el caso del cine: la creación reclama esa tensión necesaria entre el productor y el director ya que hasta el peor productor tiene alguna mínima preocupación estética así como hasta el más puro cineasta tiene en cuenta la explotación comercial de la película. Salles Gomes nunca desdeña las apuestas estilísticas de los films (la separación no es entre cineastas personales y cineastas impersonales); más bien, lo que parece enfurecer al crítico es el reconocimiento de que las *marcas de un autor* siempre son, inevitablemente, *subrayados de un autor*. Y, a veces, esa omnipotencia no produce mejores películas.

Esos subrayados de carácter son, precisamente, los que busca Glauber Rocha en los grandes directores. Para él, el cine de artesanos es el cine comercial, conformista y sin valor estético mientras que el cine de autores es independiente y revolucionario. Lo curioso es que, en la introducción a su *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber parece establecer una continuidad con los conceptos de Salles Gomes cuando lo cierto es que se apropia de ellos y los invierte:

El “autor” en el cine es un término creado por la nueva crítica para ubicar al cineasta como al poeta, al pintor, al ficcionista, autores que poseen determinaciones específicas. El “director” o “cineasta”, en las contradicciones del cine comercial, ha perdido su mayor significado. El “director” o el “artesano” –como observó Paulo Emílio Salles Gomes– puede, en raras ocasiones, alcanzar la autoría a través de la artesanía si no se somete a la técnica mecánica de los estudios y busca conferir a la técnica una ambición expresiva. Entonces sobrepasa la frontera: es un autor. El advenimiento del “autor”, como sustantivo del sujeto creador de films, da origen a un nuevo artista en nuestro tiempo (Rocha, 2003: 35-36).

Aquello que para Salles Gomes suponía un matiz que mejoraba la política de los autores, aquí es presentado como una simple excepción. A Rocha le interesa el momento en que el cineasta se libera de la tiranía de los estudios y se convierte en autor. De manera significativa, reserva parte de sus mejores elogios para Trigueirinho Netto. Igual que Salles Gomes, entiende que *Bahia de Todos os*

*Santos* es un film de autor pero, por eso mismo, ve allí el último gesto de rebelión independiente en la generación anterior a la del *Cinema novo*. Le parece que la obra de Trigueirinho Netto es una ruptura con el cine tradicional tan importante como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1954) y *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) o, más tarde, *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni, 1962) y *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962).

De manera explícita, Glauber inscribe su trabajo crítico en la tradición de los *Cahiers*. Dice: “La política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. Es necesario dar el tiro al sol: el gesto de Belmondo en el comienzo de *À bout de souffle* define muy bien la nueva etapa del cine” (Rocha, 2003: 36). Pero así como toma los términos de Salles Gomes y los invierte, también se apropia de la estrategia de los *Cahiers* para hacer de ella un uso desviado. Es que, en Latinoamérica, la noción de autoría resulta un elemento central para la definición de un cine nuevo y revolucionario. Se trata de un uso parcializado del ideario original de *Cahiers* donde la política de los autores debe adaptarse a los objetivos estratégicos del *Cinema novo*. Glauber traduce / adapta la noción *política de los autores* como *método do autor*. Y en varias oportunidades repite que su libro sigue ese *método do autor* para pensar el cine brasileño en tanto que expresión cultural. *Revisão crítica do cinema brasileiro* examina la historia del cine en su país para construir sobre esa base el cine del futuro. Hacer de la *política* un *método* significa pensarla como un procedimiento organizado para revelar una verdad. Más que una Historia, el libro de Rocha es un manifiesto que formula un plan de acción para el cine de Brasil. En este nuevo contexto, la *politique des auteurs* ya no es un redescubrimiento del pasado sino que se transforma en un programa orientado al futuro. Deja de ser un criterio de revalorización aplicado a viejos directores (en muchos casos, con una obra ya clausurada) y encuentra su vibración concretamente *política*. No una memoria sino una utopía. En Latinoamérica, los autores no son artistas o profesionales sino, más bien, una clase social cuya misión revolucionaria consiste en buscar las coordenadas posibles de un nuevo orden donde *director* y *autor* serían sinónimos inevitables y donde un autor reaccionario sería una contradicción en los términos: “Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución” (Rocha, 2003: 36).

## Conclusión

En el esquema de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Humberto Mauro es el punto de partida para un cine de autor brasileño; pero *Rio, 40 graus* señala el camino de un auténtico cine anti-espectáculo y Nelson Pereira dos Santos sería el primer realizador popular y revolucionario. Así entendido, el *Cinema novo* se presenta como un eslabón privilegiado entre los films de autor de los años 60 y los films más radicalmente politizados que surgirán en el América Latina a comienzos de la década siguiente. Rocha comparte la nomenclatura y la valoración que hace Torre Nilsson para separarse del cine como mero entretenimiento aunque, de manera significativa, el *cine de expresión* que vendría a oponérsele no es, en este caso, un cine culto y burgués sino un cine popular y revolucionario. Frente al cine industrial (colonial o colonizado), el *Cinema novo* se propone como una plataforma de creación en condiciones precarias, utilizando esa escasez de recursos como una estrategia de radicalización para producir películas según una mirada desalienante. De esta manera,

en el contexto latinoamericano, el cineasta-autor se define como un intelectual y un militante: lo individual es expresión de una lógica colectiva dotada con la capacidad para sintetizar un momento histórico. Aunque por momentos, Rocha parece privilegiar el compromiso político del cineasta frente a sus aspiraciones poéticas, lo cierto es que todos sus films constituyen un esfuerzo imaginativo por articular esas dos dimensiones. ¿Cuál es el ideal de un autor en Latinoamérica, en la década del 60? La respuesta de Glauber Rocha sería: aquel donde lo político deviene poético y donde lo poético deviene político.

## Bibliografía

- Aprea, Gustavo (2002). "Nacimiento, muerte y resurrección de la figura del director como 'autor' en la cinematografía argentina". Yoel, Gerardo (ed.) *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas: 217-226.
- Aranzúbia, Asier. "Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna". *Dimensión Antropológica* 52 (2011).
- Ayala Blanco, Jorge (1993). *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después* [1968]. Ciudad de México: Grijalbo.
- Bernini, Emilio. "Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el *nuevo cine argentino* (1956-1966)". *Kilómetro 111* 1 (2000): 71-88.
- Bernini, Emilio. "Un cine latinoamericano. Los nuevos cines y los cines políticos ante los Estados (Argentina, Brasil, México)". *Kilómetro 111* 9 (2011): 69-98.
- Broitman, Ana (2014). "Tiempo de cine: una revista y su época. La renovación de la crítica de cine en la década del 60". Utrera, Laura (ed.) *Documental / Ficción. Cruces interdisciplinarios e imaginación política (Actas del IV Congreso de ASAECA)*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual: 258-269
- Brum, Alessandra (2012). "A atuação da crítica de cinema no Brasil na década de 1960: alguns apontamentos". Romano, Silvia (ed.) *Actas del III Congreso de ASAECA*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual: 163-175.
- Feldman, Simón (1990). *La Generación del 60*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas / Instituto Nacional de Cinematografía / Legasa.
- Flores Villela, Carlos. "Del cine industrial al nuevo cine". *Corre cámara* (2011).
- García Ascot, José Miguel. "André Bazin y el nuevo cine". *Nuevo cine* 1 (1961): 10-15.
- García Riera, Emilio (1994). *Historia documental del cine mexicano. Tomo 11 1961-1963*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco / Conaculta / Imcine: 11-12.
- García Riera, Emilio (1990). *El cine es mejor que la vida*. Ciudad de México: Cal y Arena.
- García Riera, Emilio (1988). "1953-1982. El cine independiente". VV.AA *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. II*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma de México: 199-200.
- García Riera, Emilio. "Del cine mercantil al cine de autor", *Proceso* (13-11-1976): 72-73.
- Grupo Cine Liberación. "Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino". *Cine del Tercer Mundo* 1 (1969): 80-87.

- Johnson, Randall (1984). *Cinema Novo x 5. Masters of Contemporary Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Kozak, Daniela (2013). *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de cine*. Mar del Plata: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- Kruger, Clara. “Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada”. *AdVersus* 26 (2014): 133-150.
- López, Ana (1994). “A Cinema for the Continent”. Ciudad: Editorial
- Mora, Carl (1989). *Mexican Cinema: Reflections of a Society 1896-1980*. Berkeley: University of California Press.
- Noble, Andrea (2005). *Mexican National Cinema*. Nueva York: Routledge.
- Ramirez Berg, Charles (1992). *The Cinema of Solitude*. Austin: University of Texas Press.
- Rocha, Glauber (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro* [1963]. San Pablo: Cosac & Naify.
- Rocha, Glauber (2004). *Revolução do cinema novo* [1981]. San Pablo: Cosac & Naify.
- Salles Gomes, Paulo Emilio (1982). “Artesãos e autores” [1961]. *Crítica de cinema no suplemento literário, vol. II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 333-340.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1985). “El estilo en el cine” [1959]. *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Buenos Aires: Fraternal: 55-56.
- Torre Nilsson, Leopoldo (1985). “El cine que enfurece a las multitudes” [1952]. *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Buenos Aires: Fraternal: 25-28.
- Xavier, Ismail (2014). “Um elo essencial da crítica brasileira”. Ciccarini, Rafael y Miranda, Marcelo (eds.) *Revista de Cinema – Antologia (1954-1957 / 1961-1964)*. Rio de Janeiro: Azougue: 10-32.