



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**CENTRO DE ESTUDIOS EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

***EL CINE DE AUTOR:  
UN ACERCAMIENTO A LAS IDEAS SOBRE LA AUTORÍA  
Y LA DIRECCIÓN CINEMATOGRÁFICA***

TESINA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN  
PRESENTA:  
**BALDOMERO RUIZ ORTIZ**

**ASESOR: LIC. JOSÉ ARMANDO VÁZQUEZ PUGA**



**MÉXICO, D.F.**

**2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Jesús, el Eterno,  
porque él me amó primero.

1 Juan 4:10

A mis padres, Baldomero Ruiz II y Gloria Ortiz,  
porque son jóvenes en espíritu y bondadosos de corazón.  
¡Los amo mis viejos!

A mi hermano José Ángel porque es mi amigo,  
mi compañero de estudio y desveladas  
y porque, sin duda, es el más inteligente de la casa.

A mi hermano Jorge Alberto y su esposa Sonia  
porque (además de hacer que nuestra familia sea todavía más rara)  
son para mí un gran ejemplo a seguir.

A mis amigos.  
Ellos se darán por aludidos pero no puedo dejar de mencionar  
a Angélica, Brenda, Elizabeth, Elsa, Karla e Yris  
porque con ellas la vida es hermosa.

A Gabo y Noemí  
de quienes he aprendido lo que no enseñan en las universidades.

A mi otra familia en Espartaco.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi profesor y amigo Lic. José Armando Vázquez Puga no sólo porque es un maestro ejemplar y de gran conocimiento sino también porque, en palabras de la Mtra. Delia Selene de Dios, es un hombre sabio y de inmensa calidad humana. Únicamente los grandes catedráticos tienen estas dos cualidades.

A la Mtra. Delia Selene de Dios Vallejo por sus apreciables consejos y valiosas observaciones. Porque como alumno estoy orgulloso de tener una profesora como ella.

Al Mtro. Arturo Guillemaud Rodríguez Vázquez, Coordinador del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, por sus atenciones y apertura hacia los estudiantes. Y, sobre todo, porque esta investigación también es deudora de su labor docente.

Al Lic. Javier Arath Cortés Javier porque siempre es grato escucharlo hablar sobre cine, por sus atenciones en la revisión de esta investigación.

Al Lic. Jaime Tello Cadena por sus observaciones y comentarios a este trabajo académico.

*No veo de dónde viene esa preocupación que tiene mucha gente por estas historias del “autor”, puesto que, en el fondo, todos son filmes de autor, ya que el cine es una especie de radioscopia del director, donde éste no puede escapar, no puede mentir, donde se ve enseguida la mentalidad del tipo que ha hecho la película: si es pretencioso, inteligente, racista, imbécil, etc. No es absolutamente indispensable escribir el guión para verse traicionado por ese trabajo de puesta en escena.*

Roman Polanski

*Ya he oído a muchos directores diciendo esto y también es aplicable a mi caso: con cada película nueva, intento hacer algo completamente distinto, pero cuando observo el resultado final, me doy cuenta de que he hecho exactamente la misma película una y otra vez. Quizás no la misma exactamente, pero creo que si un inspector de policía la viera, diría: “No hay duda, Kitano, estás detrás de esto. ¡Tus huellas están por todas partes!*

Takeshi Kitano

# ÍNDICE

## **EL CINE DE AUTOR:**

*Un acercamiento a las ideas sobre la autoría y la dirección cinematográfica*

INTRODUCCIÓN .....	I y II
<b>1. LA NUEVA OLA FRANCESA Y EL CINE DE AUTOR .....</b>	<b>1</b>
1.1. El origen del autor en la crítica cinematográfica .....	2
1.2. La <i>política de los autores</i> en los <i>Cahiers du Cinéma</i> .....	4
1.3. La <i>política de los autores</i> según André Bazin .....	12
1.4. ¿El cine de la <i>Nueva Ola</i> consolida la <i>política de los autores</i> ? .....	18
1.5. El sistema de producción de la <i>Nueva Ola</i> y la modernidad cinematográfica ..	20
<b>2. EL CINE DE AUTOR EN LOS NUEVOS CINES .....</b>	<b>26</b>
2.1. Superación y reelaboración del guión .....	28
2.2. Tres figuras de autor en los nuevos cines .....	30
2.2.1. Nuevo cine americano .....	31
2.2.2. <i>Free Cinema</i> .....	34
2.2.3. Nuevo cine latinoamericano .....	36
<b>3. LA MUERTE DEL AUTOR EN LOS ESTRUCTURALISMOS .....</b>	<b>45</b>
3.1. El <i>autor-estructuralismo</i> .....	46
3.2. La muerte del autor .....	50
<b>4. OTRAS POLÍTICAS PARA UN CINE DE AUTOR .....</b>	<b>57</b>
4.1. Propuestas al interior de <i>Cahiers du Cinéma</i> .....	58
4.2. ¿Qué nos deja el cine de autor? .....	62
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>66</b>
<b>FUENTES .....</b>	<b>73</b>

## INTRODUCCIÓN

A principios de los años cincuenta del siglo XX un joven parisino, crítico de cine, hacía declaraciones de amor a las películas de sus directores más apreciados. Uno de sus colegas y amigos, se atrevía a declarar que el cine terminaría sustituyendo al resto de las artes. Para otro de sus compañeros, el emplazamiento de la cámara era una decisión única del director; colocarlo en cualquier otro sitio faltaría a la ética de la realización cinematográfica. Estos tres, François Truffaut, Eric Rohmer y Jean Luc Godard todavía no eran los grandes monstruos de la cinematografía mundial pero, junto con otros críticos como Claude Chabrol y Jacques Rivette, fueron los artífices de la *política de los autores*, una forma de ver al cine en donde el director era considerado el único responsable de la autoría de las películas (tal como en la literatura es el escritor).

Han pasado más de cinco décadas desde entonces y aún no se han establecido los límites y características exactas del cine de autor. Investigadores, historiadores, críticos y directores han vertido mucha tinta para refutar, aplaudir o reformular los preceptos de la autoría cinematográfica. Sin embargo, casi siempre han llegado sólo al desacuerdo.

De ahí surge mi interés en hacer una revisión seria y minuciosa de las diferentes propuestas que, a partir de la *política de los autores* y de la *Nueva Ola* francesa, han enarbolado la existencia de un cine de autor, delimitado sus fronteras, señalado sus yerros y bondades, analizado su impacto en la industria, en los mismos directores, en el público y en su forma de ver el cine.

En su devenir, más allá de las pantallas, el cine tiene historias extraordinarias y la de la autoría es una de ellas. Para esbozarla conformé mi investigación en cuatro apartados presentados en orden cronológico y temático. El primero estudia principalmente el trabajo crítico escrito en la *política de los autores* al interior de la revista *Cahiers du Cinéma*, como un antecedente directo de la Nueva Ola francesa. El segundo es una revisión del impacto de la Nueva Ola y el cine de autor en los nuevos cines surgidos alrededor del mundo, principalmente en los años sesenta. El tercer capítulo aborda, en su primera parte, una

propuesta de corte estructuralista para el cine de autor; en la segunda parte, se estudian las ideas enfocadas a declarar la muerte de los autores. En el último capítulo se exponen algunas de las propuestas de cine de autor realizadas a partir de los años ochenta.

Hacer una investigación sobre la autoría cinematográfica es acercarse a una serie de textos que provocaron un cambio en los paradigmas del cine, algunos respaldados por movimientos cinematográficos como la *Nueva Ola* francesa o el *Cinema Nôvo* brasileño. En su mayoría, las argumentaciones teóricas fueron elaboradas por directores en su etapa de críticos para quienes escribir o hacer cine era, más que un oficio, un acto de amor. Revisemos entonces algunos episodios de esta pasión.

## 1. LA NUEVA OLA FRANCESA Y EL CINE DE AUTOR

*La política de los autores es sin duda la idea  
crítica más célebre de la historia del cine.*

Antoine de Baecque

En 1959 el Festival de Cannes premió como mejor director a François Truffaut por su película *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*), obra en donde refleja aspectos de su adolescencia a través de Antoine Doinel, su personaje *alter ego*. En ese mismo año se presentó también en Cannes *Hiroshima, mi amor* (*Hiroshima, mon amour*) de Alain Resnais, película que retoma características del documental para narrar una historia sobre el amor, el olvido y la memoria, pero sin dejar de lado un discurso antibelicista. Aunque *Hiroshima, mi amor* estuvo fuera de concurso por temor a represalias políticas por parte de Estados Unidos, su capacidad para enriquecer la ficción con un lenguaje documental, la cronología fragmentada y la riqueza de su guión plantean una innovación cinematográfica comparable, según el investigador Claude Beylie, a la de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1917) de Griffith o la de *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles.<sup>1</sup>

*Sin Aliento*\* (*À bout de souffle*) de Jean Luc Godard es otro de los estrenos con mayor resonancia del cine francés en 1959. Influidos por el cine policiaco norteamericano y la obra de Nicholas Ray, en específico *Rebelde sin Causa* (*Rebel without cause*, 1955), Godard nos sumerge en la vida de un ladrón de coches que huye después de haber asesinado a un policía. En su escapada, Michel Poiccard (Jean Paul Belmondo) intenta hacerse de la compañía de Patricia (Jean Seberg), una joven estudiante norteamericana que reside en París. *Sin Aliento* implica una ruptura en la narración clásica del cine debido a los saltos deliberados de ejes, el corte de un plano para pasar a otro plano muy similar pero como si el director nos quisiera decir ¡admiren esta toma! (la escena de Michel y Patricia en el auto cuando recorren París), un montaje sin continuidad de acciones o *raccord* (especialmente en las escenas de diálogo en

---

<sup>1</sup> Claude Beylie, *Películas clave de la historia del cine*, p. 242

\* En España el nombre de la película es *Al final de la escapada*, traducción literal del francés *À bout de souffle*. El título en México, *Sin Aliento*, proviene de su nombre internacional *Breathless*.

lugares cerrados) que dan como resultado una película que rompe deliberadamente los cánones del lenguaje cinematográfico clásico.

También en 1959 pero sin el éxito de las obras anteriores Eric Rohmer estrenó *El signo del león* (*Le signe du lion*); un año antes Claude Chabrol había presentado *El Bello Sergio* (*Le Beau Serge*) y en 1960 Jaques Rivette el filme *París nos pertenece* (*Paris nous appartient*), el cual rodó en 1958.

Estas películas son la *ópera prima* de un grupo de directores que, en su mayoría, coincidieron como críticos de cine en la páginas de la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951 por André Bazin y Doniol-Valcroze, y fueron los principales protagonistas de una renovación cinematográfica conocida como la *Nueva Ola*<sup>\*</sup>. Si bien ésta se puede ubicar temporalmente desde 1958 hasta 1962 (cuando el grupo se divide y Eric Rohmer deja su posición preeminente como redactor en jefe de *Cahiers du Cinéma*)<sup>2</sup> o como máximo 1965 (con el estreno de *Pierrot, el loco* (*Pierrot, le fou*) de Godard)<sup>3</sup>; es un movimiento que se gestó desde la crítica cinematográfica a lo largo de la década de los cincuenta y que repercute, tiempo después, en la aparición de los nuevos cines en diferentes partes del mundo durante los años sesenta y setenta. Además de haber legado su estilo de hacer un cine alternativo al de los grandes estudios cinematográficos, aporta desde un punto de vista teórico la consolidación de dos conceptos que implicaron una nueva concepción al ver, hacer y estudiar el cine: el cine de autor y la *mise en scène* o puesta en escena.

### 1.1. El origen del autor en la crítica cinematográfica

Una de las características más sobresalientes de la *Nueva Ola* es su origen en la crítica cinematográfica. Los principios teóricos y antecedentes críticos que fundamentan la *Nueva*

---

\* El término *Nueva Ola* o *Nouvelle Vague* es acuñado en 1957 por François Giroud en la revista *L'Éxpress*. Inicialmente el término es usado para referirse a las características y gustos de la nueva generación de jóvenes franceses como resultado de una encuesta sociológica y no para designar la transformación cinematográfica que estaba a punto de iniciar. Véase Esteve Rimbaut, *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, p. 33

<sup>2</sup> José Enrique Monterde, "La Nouvelle Vague: a modo de balance", en Miguel Rubio (Trad.) *La nouvelle Vague. Sus protagonistas*, p. 130

<sup>3</sup> Javier Memba, *Colección lo esencial de... La nouvelle vague*, p. 66

*Ola*, en general, y el cine de autor, en particular se pueden remontar a 1948 cuando Alexandre Astruc publica en la revista *L'Écran Français* un artículo titulado “El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo” (o cámara-bolígrafo).

Astruc vislumbra a la cámara en el cine como un instrumento similar al bolígrafo en la literatura. Su artículo comienza señalando el advenimiento de un lenguaje cinematográfico capaz de plasmar los pensamientos como se hace mediante el uso de la palabra. Incluso llega a proponer la desaparición del guionista porque todo aquel que escribe un guión debe hacer su película y convertirse en autor.

Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica.<sup>4</sup>

Al tiempo de anunciar la importancia del director en una película, Astruc plantea que la puesta en escena es el momento en donde el autor puede “escribir” su obra. Idea que retomarán los críticos de *Cahiers du Cinéma* algunos años más tarde. Para el investigador Francesco Casetti la *caméra-stylo* es una valoración del momento del rodaje sobre las fases preparatorias y lo que aparece en la pantalla es fruto de un querer decir individual y personalizado.<sup>5</sup> En consecuencia, el autor en el cine es elevado al grado de artista como sucede en la literatura, la pintura o la escultura.

Cuando Astruc publica su artículo, en 1948, los futuros integrantes de la plana mayor de la *Nueva Ola*, también conocidos como los *jóvenes turcos*,\* eran apenas un grupo de cinéfilos, asistentes asiduos de la Cinemateca francesa. Unidos por su pasión hacia el cine, los

---

<sup>4</sup> Alexandre Astruc, “El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo” en <http://www.fueradecampo.cl/documentos/astruc.htm>

<sup>5</sup> Francesco Casetti, *Teorías del Cine, 1945-1990*, p. 96-97

\* Se considera como plana mayor o el núcleo central de la *Nueva Ola* a François Truffaut, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer y Claude Chabrol. Los cuatro primeros coincidían en la Cinemateca y Chabrol se les unió cuando ya se había fundado la revista *Cahiers du Cinéma*. Posiblemente se les llamaba *jóvenes turcos* por la rebeldía que caracterizaba a los críticos franceses en sus escritos ya que el sobrenombre se toma de un grupo de revolucionarios turcos que a principios del siglo XX llevaron a cabo una revuelta que los llevó al poder desde 1908 hasta 1918. Véase Juan Brom, *Esbozo de Historia Universal*, p. 202

próximos caheristas se encontraban de manera frecuente en sitios como la mencionada Cinemateca, el cine Mac Mahon, el cineclub del barrio latino y el cineclub *Objetif 49*, fundado por Bazin, Doniol-Valcroze, Astruc y el escritor Pierre Kast.<sup>6</sup>

Fue precisamente el crítico André Bazin quien fungió como mentor del grupo en los círculos cinéfilos, e incluso adoptó a François Truffaut en 1950 cuando éste tenía dieciocho años.<sup>7</sup> Su influencia fue decisiva para encauzarlos poco después hacia la crítica cinematográfica, donde plantearían su aversión al anquilosado cine francés, su gusto por el cine norteamericano, y sobre todo su admiración a un grupo de directores a los que consideraron autores, entre ellos, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Roberto Rossellini, Howard Hawks, Fritz Lang y Max Ophüls.

Godard y Rivette realizaron sus primeros escritos sobre cine en *La Gazette du cinéma*, fundada por Eric Rohmer, mas ésta no logró consolidarse y apenas vivió algunos meses entre mayo y noviembre de 1950.<sup>8</sup> Sin embargo, un par de años más tarde el deseo de hacer crítica cinematográfica se haría realidad en los *Cahiers du Cinéma*.

## 1.2. La política de los autores en los *Cahiers du Cinéma*

A finales de la década de los cuarenta la desaparición de la publicación *Revue du cinéma*<sup>\*</sup> dejó un vacío en las revistas especializadas en cine por lo que André Bazin y Doniol-Valcroze planearon la publicación de una que continuara su labor en torno al estudio, crítica y difusión cinematográfica. El resultado fue *Cahiers du Cinéma* que comenzó a circular en abril de 1951 y de la cual el investigador Quim Casas detalla las características de su primer número:

Estaba dedicado a Jean-Georges Auriol, fundador de la *Revue du Cinéma*, una de las revistas de cine pioneras en Francia. En su portada, un fotograma de *Sunset Boulevard* (El

---

<sup>6</sup> Javier Memba, **Op. Cit.**, p. 21 y 24

<sup>7</sup> **Ibidem**, p. 24

<sup>8</sup> **Idem**

<sup>\*</sup> *Revue du cinéma* es la continuación de la prestigiosa revista *Du cinéma*, fundada en 1928 por el crítico de cine Jean-George Auriol. Véase Javier Memba, *Colección lo esencial de... La nouvelle vague*, p. 23 y 35

*crepúsculo de los dioses*, 1950), de Billy Wilder. [...] En su interior los textos aparecían firmados por Bazin, Doniol-Valcroze, Lo Duca, Alexandre Astruc y Claude Mauriac, entre otros. Los más conocidos representantes de la Nouvelle Vague, todos relacionados con Cahiers du Cinéma, como Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol y Rivette, aún no colaboraban en la revista. Pero la semilla estaba sembrada. Sólo era cuestión de tiempo recoger el fruto.<sup>9</sup>

*Cahiers du Cinéma* nace en un contexto de repudio al cine norteamericano por parte de las élites culturales francesas, entre otras cosas por considerarlo un mero entretenimiento sin contenido, por ser representante del macarthismo\* y la censura en el clima de la Guerra Fría y porque consideraban que había sepultado el talento de directores europeos como Murnau o Lang. Cuando los futuros miembros de la *Nueva Ola* comienzan a escribir en la revista causan revuelo por su defensa del cine hollywoodense y su aversión al cine francés de la posguerra. François Truffaut es uno de los críticos más aguerridos, como lo demuestra su artículo “Una cierta tendencia del cine francés” publicado en 1954.

En su texto, Truffaut arremete en contra del cine de *qualité* caracterizado por adaptar obras literarias y convertirlas en películas aburridas, predecibles y ostentosas; en donde se valoraba más el trabajo de guión que el de dirección. También califica la producción cinematográfica francesa como complaciente y academicista a la que llama irónicamente *cine de papá*. Para el joven crítico, el cine de *qualité* “convertía la creación de películas en la mera traducción de un guión preexistente, cuando en realidad debía ser la aventura de una *mise-en-scène* creativa y libre de restricciones.”<sup>10</sup> Haciendo eco de los argumentos de Astruc en su artículo de 1948, Truffaut afirma que el nuevo cine se asemejaría a la persona que lo hiciera “no tanto a través del contenido autobiográfico como merced a su estilo, que impregna al filme con la personalidad de su director”<sup>11</sup>.

En su argumentación se pueden encontrar elementos que consolidarían el concepto de cine de autor; principalmente la puesta en escena como un espacio libre de restricciones a la

---

<sup>9</sup> Quim Casas, “El recambio generacional: los nuevos cineastas.” en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 104-105

\* También denominada *caza de brujas*, es una etapa de persecución anticomunista y antiintelectual protagonizada por el gobierno de Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial y cuyo principal protagonista fue el senador Joseph Raymond McCarthy.

<sup>10</sup> Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*, p. 106

<sup>11</sup> **Ibidem**, p. 107

libertad creativa del director, la importancia de un estilo\* donde se observará la personalidad del autor y la postura que lo sitúa como único responsable de la obra.

Entre los directores descalificados por Truffaut y posteriormente por otros cahieristas se encuentran Claude Aumont-Lara, Marcel Carné, Jean Grémillon, Yves Allégret, Jean Delannoy, André Hunnebellé y Julien Duvivier.<sup>12</sup> Por otro lado, fueron ensalzados Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Billy Wilder, Howard Hawks, Orson Welles, Fritz Lang, Roberto Rossellini y Jean Renoir. Este reconocimiento a un grupo de directores-autores llevó a que a mediados de los años cincuenta surgiera la *política de los autores*; un conjunto de artículos, entrevistas y críticas cinematográficas entorno al trabajo de diversos realizadores, principalmente norteamericanos o europeos radicados en los Estados Unidos.

La *política de las autores*, dice Antoine de Baecque, es la idea crítica más célebre de la historia del cine. Su origen se encuentra en un artículo sobre el director francés Abel Gance, escrito por Truffaut y publicado en la revista *Arts*\*\* en septiembre de 1954. En ese entonces Gance, el director del célebre filme *Napoleón* (1927), era menospreciado por sus películas habladas y sólo se le valoraba por sus obras en la etapa muda. El joven crítico considera incongruente el aprecio por sus primeros trabajos y el menosprecio a su labor posterior porque todas sus películas proceden del mismo genio creativo.

Creo en la “política de los autores” o, si se prefiere, me niego a adoptar las teorías tan apreciadas en la crítica cinematográfica sobre el “envejecimiento” de los grandes cineastas, o sea sobre su “senectud”. Tampoco creo que se haya agotado el genio de los emigrados: Fritz Lang, Buñuel, Hitchcock, o Renoir<sup>13</sup>

---

\* Debido a que el estilo es un concepto recurrente en el análisis del cine de autor y para tener una idea de su significado se toma la siguiente definición: “El estilo cinematográfico puede definirse como el uso sistemático de técnicas cinematográficas específicas que caracterizan una película determinada o un grupo de películas” Véase Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, p. 114

<sup>12</sup> José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, p. 437

\*\* La defensa de la obra de Gance inició con el artículo publicado en *Arts* y tendría su continuación unos meses más tarde en otro titulado “Abel Gance, desorden y genio”, firmado por Truffaut en la revista *Cahiers du Cinéma* en mayo de 1955.

<sup>13</sup> **Apud**, Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 20

Al decir “creo en la política de los autores”, Truffaut ratifica una perspectiva de análisis cinematográfico consistente en apreciar la totalidad de la obra de un autor para comprender su universo formal o su visión del mundo. Aún más, el celo de Truffaut al defender a sus directores predilectos lo lleva a retomar la frase de Giraudoux “No hay obras, sólo autores”<sup>14</sup>, de donde se concluye que una obra es digna de admiración por proceder del genio creativo de un autor. Premisa controvertida que acarrea una serie de críticas por el culto desmedido al trabajo de ciertos directores.

Jean Luc Godard, por su parte, apoya la *política de los autores*, la condición artística del cine y la importancia de la puesta en escena al momento de dirigir. Para Godard el cine no es un oficio de equipo, sino un arte individual en donde el director se encuentra solo: “El cine no es un oficio. Es un arte. No es la obra de un equipo. Siempre se está solo, tanto en el plató como en la página en blanco.”<sup>15</sup>

También en Godard es manifiesta la comparación del cine con la literatura para elevar al grado de autor o artista al director de cine. Sin embargo, en 1962, cuando había dirigido sus primeros filmes y se reconocía la calidad de su trabajo, aún argumentaba a favor de la *política de los autores* pero con ciertas restricciones que impedían entrar a cualquier director.

Estoy a favor de la política de los autores pero no de cualquiera, me parece que querer abrir la puerta a todo el mundo es una cosa muy peligrosa. Porque entonces la inflación se convierte en una amenaza. Lo importante no consiste en descubrir a alguien a cualquier precio... Lo importante es saber discernir quién tiene genio y quién no lo tiene; intentar, si es posible, definir el genio o explicarlo.<sup>16</sup>

Godard vislumbra una *política de los autores* restringida a los directores con “genio”, afirmación que bien puede causar confusión por su vaguedad o falta de exactitud. Una manifestación de este genio se observa cuando el director impone su estilo personal, empero,

---

<sup>14</sup> François Truffaut, “Alí Babá y la «política de los autores»” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 35

<sup>15</sup> Jean Luc Godard, “Bergmanorama” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 81

<sup>16</sup> Jean Collet, **et al**, “Entrevista a Eric Rohmer” en Miguel Rubio (Trad.) *La nouvelle Vague. Sus protagonistas*, p. 130

Godard considera la autoría no solamente en el trabajo del director durante la puesta en escena, como recalca Truffaut, sino también en el montaje.

En un artículo de diciembre de 1956 titulado “El montaje, mi hermosa inquietud”, publicado en *Cahiers du Cinéma*, Godard argumenta que el montaje es una extensión o la última palabra del trabajo de dirección. Si bien, comienza concediendo que frases como “salvaremos todo eso en el montaje” es característica de los productores también añade que su función es dar la impresión de que hubo un trabajo de dirección. “Es cierto que una película genialmente dirigida da la impresión de una continuidad ininterrumpida, pero una película genialmente montada da la impresión de haber suprimido cualquier trabajo de dirección.”<sup>17</sup>

El montaje es, según Godard, una etapa en donde el director debe supervisar su obra y el montador inmiscuirse con los propósitos del director, entender las intenciones de las escenas porque “hablar de dirección todavía significa hablar automáticamente de montaje.”<sup>18</sup> En suma, el montaje es ante todo una etapa más del ejercicio de dirección y, por tanto, está estrechamente ligado y en dependencia mutua con la puesta en escena. El sello autoral no sólo queda en el trabajo de la puesta en escena sino también en el montaje que obedece las intenciones del director desde que está en la filmación.

Por otro lado, se mencionó en algunos párrafos atrás el repudió de los cahieristas al cine francés de la posguerra, del cual Godard también fue partícipe y daría uno de sus últimos golpes en 1959 hacia los directores del *cine de papá* con un artículo sobre la selección de *Los 400 golpes* para competir en Cannes:

...no pretendíamos decirles nada más que esto: vuestros movimientos de cámara son feos porque vuestros argumentos son malos, vuestros actores interpretan mal porque vuestros diálogos son nulos, en una palabra, no sabéis hacer cine porque ya no sabéis lo que es.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Jean Luc Godard, “El montaje, mi hermosa inquietud” en Antoine de Baecque (Comp.) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, p. 34

<sup>18</sup> **Idem**

<sup>19</sup> **Apud**, Esteve Riambau, *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, p. 56

Si bien otro ataque al cine *de qualité* criticado por los cahieristas era una excusa para llamar la atención sobre el logro de Truffaut, la importancia del artículo es la proclamación de una victoria en cuanto a la consolidación de la concepción artística del cine y la autoría de los directores. “Los autores de los filmes, gracias a nosotros, han entrado definitivamente en la historia del arte.”<sup>20</sup>

También a Godard le debemos una serie de ideas en torno a la condición estética del cine y una postura moral resumida en su frase “Los travellings son una cuestión de moral”\*, aforismo con el que hace llegar el valor de la puesta en escena hasta límites éticos y de conciencia cinematográfica sobre el mensaje y la forma de hacer cine. Sobre la sentencia, Antoine de Baecque concluye, “lo que define a un gran filme, lo que impone un gran tema, lo que hace que llegue un mensaje, es la veracidad de su puesta en escena.”<sup>21</sup> Ésta, incluyendo los movimientos de cámara como el travelling, tiene repercusiones éticas y estéticas que recaen en el director.

La *política de los autores* contó con las contribuciones de Jacques Rivette y Eric Rohmer, quienes de acuerdo con Esteve Rimbau fueron los más fieles seguidores intelectuales, en sus respectivas carreras cinematográficas, de los postulados de André Bazin en torno al realismo cinematográfico y el naturalismo que debe asumir el cine frente a la realidad mediante el uso del plano secuencia y la intervención mínima del montaje.<sup>22</sup> La influencia de Bazin bien podría explicar el gusto hacia la obra del director neorrealista Roberto Rossellini.

De Rivette es memorable su “Carta sobre Rossellini”, publicada en *Cahiers* en abril de 1955, en donde califica al director italiano como el más moderno de los cineastas, compara los planos de sus filmes con los trazos de Matisse y argumenta que la composición de una sucesión de planos es la única invención plástica de los cineastas. Es decir, si en la pintura el

---

<sup>20</sup> **Ibidem**, p. 57

\* Originalmente la sentencia fue hecha por crítico y cineasta Luc Moullet: “La moral es una cuestión de travellings”, Godard la reformuló en su estructura y le dio fama.

<sup>21</sup> Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 21

<sup>22</sup> Esteve Rimbau, **op. cit.**, p. 59

artista trabaja en la composición de un cuadro, en el cine el director no sólo compone un plano sino la sucesión de éstos.

Para Jacques Rivette, la libertad creativa de Rossellini, construida y vigilada, le permite esbozar la existencia cotidiana de las personas y reflejar a la sociedad donde se encuentra inmerso.

...cómo no reconocer de repente la apariencia básicamente esbozada, mal compuesta, inacabada, de nuestra existencia cotidiana... imagen irrefutable, acusadora de nuestras sociedades heteróclitas, sin armonías, deslavadas. *Europa 51*, *Germania anno zero*, y esa película que podría titularse *Italia 53*, igual que *Paisà* era *Italia 44*, he aquí nuestro reflejo, un reflejo que no nos favorece en absoluto.<sup>23</sup>

Incluso esa libertad lo certifica para hablar de sobre sí mismo en las películas. “Rossellini ya no filma únicamente sus ideas, como en *Stromboli* o *Europa 51*, sino su vida más cotidiana”<sup>24</sup>. Aquí podemos ver dos características de Rossellini como autor: en su cine refleja las características de nuestra existencia y sociedad y, por otro lado, se atreve a plantear un discurso sobre él mismo y su forma de vida.

En los escritos de Rivette también está presente la observación de cuál es el mensaje recurrente de un director o sus constantes temáticas. De Nicholas Ray nos dice que “nos ha propuesto siempre el relato de una crisis moral, de la cual el hombre sale como vencedor o vencido...”<sup>25</sup>. Sobre Rossellini nos habla de la influencia de la religión católica y de la soledad del ser humano.

¿Qué nos está diciendo una y otra vez? Que los seres están solos y en una soledad irreductible... y que no nos conocemos y no nos poseemos a nosotros mismos si no es en Dios. A

---

<sup>23</sup> Jacques Rivette, “Carta sobre Rossellini” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 60

<sup>24</sup> **Ibidem**, 61

<sup>25</sup> Jacques Rivette, “Sobre la invención (*The Lusty Men*, de Nicholas Ray)” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 78

través de todas esas películas los destinos humanos trazan curvas separadas, que no se cruzan si no es por accidente...<sup>26</sup>

En 1961 al escribir sobre la película *Kapo* (1959), de Gillo Pontecorvo, Rivette critica un travelling del filme en donde se encuadra el cadáver de una mujer en un campo de concentración y habla sobre la interpretación excesivamente formalista del enunciado “Los travellings son una cuestión de moral”; más adelante hace precisiones sobre el papel del autor (término que califica como un mal necesario) en la elaboración de una película. Al escoger un tema, no importa cuál sea, dice Rivette, lo valioso es el tono o punto de vista de un individuo: el autor. La actitud que tome con respecto a lo que filma se reflejara en aspectos concretos: “la elección de las situaciones, la construcción de la intriga, los diálogos, la interpretación de los actores o la pura y simple técnica, indistintamente pero en la misma medida.”<sup>27</sup> Ahora con un opinión más moderada sobre el papel del director, Rivette nos da una serie de elementos objetivos y visibles en el filme para observar las características autorales.

Para cerrar la revisión de las contribuciones de los jóvenes de la *Nueva Ola* a la *política de los autores* pro seguiremos con Eric Rohmer. Aunque no se sabe con exactitud la fecha de su nacimiento, era algunos años mayor que el resto, por lo cual fue un puente generacional entre André Bazin y los miembros del grupo que a principios de los años cincuenta tenían alrededor de veinte años. Cuando comenzó a escribir en *Cahiers du Cinéma* ya había pasado por otras publicaciones (*Revue du Cinéma*, *Les Temps Modernes* y la *Gazette du Cinéma*) donde todavía firmaba con su verdadero nombre, Maurice Schérer. En 1958, al morir Bazin de leucemia, comenzó a presidir la redacción de *Cahiers du Cinéma*.

En sus escritos iniciales contribuye a crear el conjunto de críticas en torno a la obra de diversos directores norteamericanos y europeos radicados en los Estados Unidos. Del *western* norteamericano dice que es un género cansado para aquellos con un pasado más remoto, como se presuponen los franceses; empero, a los ojos de Rohmer, puede convertirse en una obra maestra si está firmada por un genio como Howard Hawks. Rohmer es una de las columnas

---

<sup>26</sup> Jacques Rivette, “Carta sobre Rossellini” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 67

<sup>27</sup> Jacques Rivette, “De la abyección (*Kapo*, de Gillo Pontecorvo)” en Antoine de Baecque (Comp.) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, p. 37

que llevaron a ensalzar al director, sin importar la edad, sobre la obra: “Por mi parte, doy mayor crédito al hombre que a la obra... Total, que apuesto por los viejos... porque me parece penoso admitir que se pueda caer tan abajo desde tan arriba.”<sup>28</sup>

Al igual que en los primeros textos de Truffaut, Rohmer cree en la paternidad absoluta del director sobre la película, incluso hasta en el menor detalle para el autor que la consigue, “siempre y cuando tenga un mínimo de carácter, de autoridad, de genio...”<sup>29</sup> Y ante el cuestionamiento del lugar ocupado por otros miembros del equipo de producción de un filme, los ubica como colaboradores del “patrón” ya sea fotógrafo, decorador, músico o guionista, y añade que en *Cahiers du Cinéma* se les ha dado un espacio negado por otras publicaciones.

En un artículo de 1955 titulado “Le celluloid et le marbre” Rohmer considera al cine un arte joven capaz de sustituir al resto de las bellas artes. Su creencia en una paternidad absoluta del director y en el cine como un arte preeminente sobre los demás no carece de ingenuidad, como él mismo reconocería algunos años más tarde: “ahora ya no considero al cine como salvador de todas las artes... Es una opinión quizá más pesimista en lo que concierne al cine pero también más optimista en lo que se refiere a las otras artes”<sup>30</sup>. Sin embargo, al ser publicadas en *Cahiers du Cinéma* estas ideas y, en general, el conjunto de críticas y ensayos que constituyeron la *política de los autores*, fueron constantemente cuestionados, aun al interior de la redacción de la revista.

### **1.3. La política de los autores según André Bazin**

La *política de los autores* no fue la única tendencia crítica en *Cahiers du Cinéma*,<sup>\*</sup> los fundadores de la revista no la compartían en su totalidad (Bazin y Doniol-Valcroze); además,

---

<sup>28</sup> Eric Rohmer, “Los maestros de la aventura (Río de sangre, de Howard Hawks)” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 71

<sup>29</sup> Eric Rohmer, “Eric Rohmer responde a Barthélémy Amengual” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 106

<sup>30</sup> **Apud**, Esteve Riambau, **op. cit.**, p. 59

\* Eric Rohmer distingue dos grupos al interior de la redacción de la revista; el primero estaría integrado por un grupo bien definido e identificable, los “Hitchcock-hawkianos” (Rohmer, Chabrol, Rivette, Godard, Rivette), como los llamó despectivamente Georges Sadoul, y los otros (Doniol, Kast, Resnais y Agnes Varda), que no constituían una tendencia como tal a pesar de sus afinidades cinematográficas. Véase Esteve Riambau, *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, p. 36-37

fue el blanco de las invectivas de lectores y especialistas en cine como el historiador Georges Sadoul y los críticos de la revista *Positif*, la cual mantuvo una férrea rivalidad con *Cahiers*. Desde su nacimiento, la concepción de un cine de autor provocó controversia principalmente por el excesivo culto hacia el director al considerarlo un genio infalible. Por esto, la evaluación de André Bazin sobre la *política de los autores* resulta indispensable para distinguir sus aportaciones a la teoría y crítica cinematográfica, y observar sus posibles yerros o excesos. Se podría decir que es uno de los primeros en realizar una crítica seria y un balance general de la autoría en el cine.

Las consideraciones de Bazin en torno a la *política de los autores* adquieren validez si se toma en cuenta que él era el fundador y director de *Cahiers du Cinéma*, por su influencia directa sobre los *jóvenes turcos* en su formación cinéfila y, sobre todo, porque sus postulados son un antecedente teórico de la *política de los autores*. Antoine de Baecque distingue por lo menos tres principios bazinianos en esta tendencia crítica:<sup>31</sup>

a) La concepción del cine como un medio de expresión capaz de brindarnos una impresión de realidad. Este **realismo**, según Bazin, logra liberar a las artes plásticas del anhelo de semejanza porque “...la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo.”<sup>32</sup> En el artículo “Le celluloid et le marbre” se nota esta influencia teórica cuando Eric Rohmer encuentra “en la posibilidad de reproducir exactamente la realidad el privilegio más inmediato del cine”<sup>33</sup>. También en algunas películas de Godard permanece esta idea, como en la escena de *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1960) donde Bruno Forestier, un desertor del ejército francés, dice que la fotografía es la verdad y el cine es la verdad 24 veces por segundo.

b) La **puesta en escena** es una forma de organizar y conducir esa realidad. Bazin introduce el concepto al afirmar que la puesta en escena “es aquella que ni siquiera tiene necesidad de seguir a los personajes para reafirmarse, una suerte de exaltación del espacio

---

<sup>31</sup> Antoine de Baecque (Comp.) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, p. 29-30

<sup>32</sup> André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, p. 16

<sup>33</sup> *Apud*, Francesco Casetti, **op. cit.**, p. 101

y tiempo en su manifestación más pura...”<sup>34</sup> Los críticos de *Cahiers* retomaron el concepto y lo unieron a las aportaciones de Astruc para señalar la trascendencia del trabajo del director durante el rodaje.

c) Bazin se plantea una reflexión en torno al **montaje** como herramienta del lenguaje cinematográfico y su capacidad de afectar el realismo del filme. Él consideraba la siguiente norma: “Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido.”<sup>35</sup> Para lograrlo se debe recurrir al plano secuencia y así reducir el montaje al mínimo. Godard continúa esta línea de reflexión al analizar la influencia del trabajo de dirección sobre el montaje, como se observó en el apartado anterior.

A pesar de la influencia teórica sobre la *política de los autores*, Bazin se deslinda de ella, de hecho las “discrepancias entre Bazin y sus sucesores se centran sobre todo en la cuestión del autor”<sup>36</sup>, porque para el primero era más importante la trascendencia a través de la esencia y los segundos buscaban consolidar el ingreso del director de cine a la élite artística. Empero, los embates\* que recibe *Cahiers du Cinéma* por los artículos sobre directores como Howard Hawks y, en especial, la edición de octubre de 1954 dedicada enteramente a Alfred Hitchcock, hicieron necesaria su intervención.

En el artículo titulado “¿Cómo se puede ser hitchcock-hawksiano?”, publicado en febrero de 1955, señala que ninguno de los responsables de la revista comparte las admiraciones personales y entusiasmo de Truffaut, Rohmer, Rivette o Chabrol con respecto a diversos directores. Además, afirma Bazin, los *jóvenes turcos* se preocupan menos en justificar sus preferencias con argumentos racionales que con calificativos de admiración.

---

<sup>34</sup> Carlos Losilla, “Prologo: Una cuestión de fe” en Antoine de Baecque y Charles Tesson (Comp) *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, p. 19-20

<sup>35</sup> André Bazin, “Montaje prohibido” en *¿Qué es el cine?*, p. 119

<sup>36</sup> Carlos Losilla, “Prologo: Una cuestión de fe” en Antoine de Baecque y Charles Tesson (Comp.) *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, p. 20

\* Entre los críticos de la *política de los autores* se encontraban el historiador Georges Sadoul, el productor y director Lindsay Anderson y el escritor y crítico de cine Denis Marion. Este último escribió: Si el contenido de las películas de Hitchcock fuera tan rico como pretenden los señores Rohmer, Chabrol, Domarchi y Truffaut, no serían los primeros ni los únicos en haberlo descubierto. Véase Antoine de Baecque y Charles Tesson (Comp.) *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, p. 137

Por otro lado, ratifica la capacidad de los cahieristas para escribir sobre cine porque hablan sobre lo que conocen y justifica su aprecio por la puesta en escena debido a que “perciben en ella la materia misma de la película, una organización de los seres y las cosas que constituyen en sí misma su sentido, y me refiero tanto al moral como al estético.”<sup>37</sup> Es decir, en la *política de los autores* se considera que la puesta en escena transmite el mensaje de una película antes que su tema. Bazin lo ejemplifica con el cine expresionista: “Hoy en día, la unidad y el mensaje moral del expresionismo alemán se nos aparece antes en su puesta en escena que en sus temas...”<sup>38</sup>

En abril de 1957 André Bazin hace una evaluación más extensa y menos apremiante sobre el tema. En su artículo “De la política de los autores” señala sus peligros y aciertos, además, define lo que había sido hasta entonces. “La «política de los autores» consiste, en resumidas cuentas, en elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente.”<sup>39</sup> A partir de esta definición, Bazin reconoce que la *política de los autores* no abarca todos los filmes importantes o de calidad, sin embargo, constituye un recurso que trata al cine como un arte adulto y mediante el cual se puede analizar una obra con base en los rasgos personales o la mirada del autor.

El cine con características autorales será aquel donde el director manifiesta su punto de vista o juicio moral más allá del guión, y es capaz de decir “yo digo” en sus películas. Bazin elabora su sentencia partiendo de otra definición de Jacques Rivette:

Al menos en cierta medida, el autor es siempre, para él mismo, su propio tema. Sea cual sea el guión, es la misma historia la que nos cuenta, o, por cuanto la palabra «historia» puede prestarse a confusión, digamos que es siempre la misma mirada y el mismo juicio moral vertidos

---

<sup>37</sup> André Bazin, “¿Cómo se puede ser hitchcock-hawksiano?” en Antoine de Baecque (Comp.) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, p. 213

<sup>38</sup> **Idem**

<sup>39</sup> André Bazin, “De la política de los autores” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 101

sobre la acción y los personajes. Jacques Rivette dice que **el autor es aquel que habla en primera persona.**<sup>40</sup>

Las definiciones de Bazin y Rivette fueron vertidas en un contexto de falta de consenso entre los cahieristas para decidir quienes sí son autores y quienes no; el origen del problema se debía a las diferencias entre las admiraciones personales hacia los directores. Por eso, sus aportaciones son un paso hacia una consolidación del concepto de cine de autor.

Una vez esclarecido qué fue la *política de los autores* de *Cahiers du Cinéma* se pueden observar sus características con mayor claridad, entre ellas, su capacidad para ver al cine como un arte que maduró y sigue evolucionando después de sus primeros cincuenta años de vida. El autor es una realidad para Bazin en la medida que el cine tiene un estatus artístico, sin embargo, él no deja de ver lo más importante de la autoría: la obra.

El culto desmedido que los críticos de *Cahiers* profesaron hacia la *personalidad estética* del autor, como la llamó Bazin, produjo la consagración de toda su obra, sin importar la existencia de filmes menores o de mala calidad al lado de sus mejores películas. Y en sentido inverso, la incapacidad de apreciar una película magnífica realizada por un director con una sola película o el antecedente de películas mediocres. Un autor es valorado por su trabajo pero “no es de ningún modo necesariamente gracias a la totalidad de su obra.”<sup>41</sup> El peligro de la estima por un autor y el desprecio hacia otros directores que no se consideran autores es el olvido de una neutralidad crítica hacia la obra. ¿Qué vale más, una mala película de un gran director o una buena película de un mal director? La respuesta es sencilla si observamos solamente la obra; sin embargo, las plumas forjadoras de la *política de los autores* mantenían una defensa férrea de cualquier película si llevaba la firma de sus directores preferidos.

En cuanto al valor de la película de un autor, el debate se centra en la senilidad o agotamiento del genio creativo. La crítica francesa de los años cuarenta tendía a considerar viejos a grandes directores de la etapa muda, como en el caso de Abel Gance; los *jóvenes*

---

<sup>40</sup> **Idem** Las negritas son mías.

<sup>41</sup> **Ibidem**, p. 94

*turcos* respondieron con su respaldo a la totalidad de la obra de los autores, sin importar su vejez. Bazin, por su parte, considera que un artista no es un ser infalible sino un creador con desigualdades en su obra pero que tampoco cae en la senectud creativa. La capacidad para manifestar su talento depende también del contexto social y la evolución del arte.

...el individuo existe más allá de la sociedad, pero la sociedad se halla también y en primer lugar en él. No hay, pues, una crítica total del genio o del talento que no tenga en cuenta de antemano los determinismos sociales, la coyuntura histórica, el trasfondo técnico que, en gran medida, lo determinan.<sup>42</sup>

En su aseveración, Bazin nos dice que la estimación del genio de un autor está ligada al lugar y tiempo donde se presenta la obra. En el caso del cine, su acelerada evolución ha dejado atrás a quienes no cambian con este nuevo arte haciéndolos ver sin talento y capacidad para expresarse como lo hicieron en sus inicios o en su etapa de madurez.

La coyuntura social del cine es otro de los aspectos que no se observa en la *política de los autores*. Bazin enfatiza la condición industrial y popular del arte cinematográfico porque los *jóvenes turcos* no toman en cuenta las condiciones previas de existencia del cine y la situación de la producción. Esta tendencia crítica tiende a “rehusar interrogarse sobre el contexto económico, técnico, político o histórico que engloba cada filme, aunque éste sea de autor.”<sup>43</sup> Parece ser que Bazin les recordará a sus discípulos que el cine tiene un sistema de producción colectivo.

Además, paradójicamente, los cahieristas enfocan la mayoría de sus escritos en la obra de autores residentes en los Estados Unidos, lugar donde el peso de las restricciones impuestas por las compañías productoras hace mayor presión sobre la libertad creativa del director. El fundador de *Cahiers* se pregunta por qué no se valoran también el genio del sistema, la riqueza de su tradición cinematográfica y su capacidad para generar nuevas aportaciones. La *política de los autores* necesita ser complementada con una visión más amplia que no sólo vea el genio creativo del director, sino el contexto de la obra: “Bazin también **señaló la necesidad de**

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 95

<sup>43</sup> Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 22

**complementar la teoría del autor con otras perspectivas (tecnológica, histórica, sociológica).** Las grandes películas, afirmó, surgen de la intersección fortuita del talento y del momento histórico.”<sup>44</sup>

André Bazin es escéptico ante la *política de los autores*; está consciente de sus limitaciones: “es sin duda la más peligrosa de las políticas, ya que sus criterios son muy difíciles de formular... [y] en gran parte aún esté esperando su teoría”<sup>45</sup>. En otras palabras, la falta de esa teoría\* (un conjunto de criterios establecidos y sistematizados que le den coherencia) hace que el estudio del cine desde la perspectiva del autor sea peligrosa porque se puede caer en el culto estético de la personalidad. Sin embargo, también valora que la *política de los autores* busca y encuentra las aportaciones de los directores en el conjunto de su obra, ayuda a consolidar el estatus artístico del cine, y nos permite verlo a través del mensaje personal de su autor, observar su permanencia y progreso.

#### **1.4. ¿El cine de la Nueva Ola consolida la política de los autores?**

Entre 1957 y 1962 los *Cahiers du Cinéma* fueron presididos por Eric Rohmer; durante esos años la *política de los autores* dio un giro para analizar no sólo la obra de los directores predilectos de los caheristas sino también los filmes de realizadores consagrados y reconocidos internacionalmente como Ingmar Bergman:

cuando yo fui el jefe de redacción, el espíritu cambió. Ya no se trataba sólo de defender lo que nos gustaba incondicionalmente, sino también de dar a conocer al público algunos cineastas importantes. Era completamente diferente. Quizá entonces se prescindió mucho más de los gustos particulares, y apareció el fenómeno Bergman.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Robert Stam, **op. cit.**, p. 110

<sup>45</sup> André Bazin, “De la política de los autores” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 103 Los corchetes son míos.

\* Para efectos de esta investigación se toma como referencia la definición de teoría propuesta por Francesco Casetti: un saber compartido con el que se intenta explicar el mundo. Siguiendo esta lógica, caracterizaremos una teoría (del cine) como un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión. Véase Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, 1945-1990, p. 10-11

<sup>46</sup> Eric Rohmer, *El gusto por la belleza*, p.29

En ese mismo periodo de tiempo surgió una generación heterogénea de directores que renovarían al cine francés y a quienes la prensa catalogaría de manera global como la *Nueva Ola*. El grupo integrado por los *jóvenes turcos* (Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol y Rivette) es el más trascendente de la generación, sin olvidar la importancia de los filmes de Agnès Varda, Jacques Demy, Alain Resnais o Jacques Rozier, a quienes también se les considera integrantes de esta ruptura cinematográfica.

Para la plana mayor de la *Nueva Ola* la crítica cinematográfica y la controversia de sus postulados fueron una forma de llegar a la realización de películas. Sin embargo, al presentar sus primeros filmes surge una interrogante relacionada con su férrea defensa de la *política de los autores* ¿Sus películas ratifican sus argumentos en torno a la existencia de la autoría en el cine?

Si se responde desde una perspectiva inmediata al surgimiento de la *Nueva Ola* se observa que la *política de los autores* sólo se enfocó a la obra de directores con una trayectoria fílmica consolidada y no había previsto el análisis de películas de cineastas recién surgidos, no sabía qué hacer con ellos. “La política de los autores parece reacia a ese «movimiento de juventud» muy contemporáneo de su época...”<sup>47</sup>, añade Antoine de Baecque. Pero si se responde a la interrogante desde una perspectiva temporal más lejana se puede decir que revalidan, en mayor o menor medida, sus argumentos teóricos con el conjunto de su obra que se extiende a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Jean-Luc Godard con una evolución que va desde *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1959) a *For Ever Mozart* (1996); Claude Chabrol, desde *El Bello Sergio* (Le Beau Serge, 1958) hasta *No va más* (Rien ne va plus, 1997); Jacques Rivette, desde... han demostrado, con su propio ejemplo, ser la mejor demostración práctica de la validez de la *politique des auteurs* que ellos propugnaron...<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 22

<sup>48</sup> Esteve Rimbau, **op. cit.**, p. 28

El estudio del cine de autor es posible sólo en la medida que haya una serie de películas del mismo director. A diferencia de otras manifestaciones artísticas donde es suficiente escribir un libro o pintar un cuadro para atribuirlo a un autor, en el cine sólo se puede hacer el estudio desde esta perspectiva cuando el director cuenta en su trayectoria con un mayor número de filmes. Si bien la *política de los autores* no establece a partir de cuantas películas se considera apropiado el análisis del cine de un director-autor; no se puede efectuar cuando sólo ha dirigido una o dos películas. En la misma definición de Bazin sobre la *política de los autores* está implícito este argumento: “elegir dentro de la creación artística el factor personal... para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente.”<sup>49</sup>

### **1.5. El sistema de producción de la Nueva Ola y la modernidad cinematográfica**

La *Nueva Ola* francesa no sólo fue una renovación generacional de cineastas sino una ruptura estética, temática e industrial que influyó en el surgimiento de los nuevos cines de diferentes países durante la década de los años sesenta, de los cuales hablaremos más adelante. Aunque el trabajo crítico difundido por los *Cahiers du Cinéma* sólo es uno de los diversos antecedentes de este fenómeno, la figura del director-autor está presente en el cine de la *Nueva Ola* y de las cinematografías nacidas bajo su influencia.

En el plano político, la *Nueva Ola* nace con el auspicio de la ley Pinay-Malraux. En 1958 el general Charles de Gaulle asumió la presidencia de Francia para instaurar la V República y hacer frente a la guerra de liberación de Argelia. La complejidad del asunto argelino, la inestabilidad de la política interna y la necesidad de relacionar a la juventud francesa con el viejo líder (al tomar el cargo tenía casi sesenta y ocho años) lo llevan a nombrar como ministro de Cultura al escritor e intelectual de izquierda André Malraux, quien decretó en junio de 1959 una ley proteccionista y promotora del cine galo. Si bien el decreto favoreció el nacimiento de la *Nueva Ola*, Claude Chabrol reconoce algunos años más tarde las

---

<sup>49</sup> André Bazin, “De la política de los autores” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 101

intenciones políticas del gobierno: “Si la prensa habló tanto de nosotros es que se quería imponer la ecuación: De Gaulle igual a renovación.”<sup>50</sup>

La ley Pinay-Malraux no fue la primera de talante proteccionista en Francia, pero ésta contribuyó al surgimiento de la nueva generación de directores beneficiados por alguna de sus dos principales vías de apoyo:

se creó un doble mecanismo de subvención a la producción nacional basado en ayudas automáticas establecidas a partir de un porcentaje de la recaudación en taquilla y en subvenciones selectivas a determinados proyectos de acuerdo con la fórmula del anticipo sobre taquilla.<sup>51</sup>

El cine francés obtendría financiamiento con el presupuesto del erario público y el gravamen sobre la recaudación de las películas distribuidas en el país; ese dinero se destinaría a subvencionar proyectos o a darles un anticipo de lo que esperaban recibir cuando llegaran a las pantallas. Una tercera forma de soporte económico fue “la ampliación de premios «especial calidad» para películas con voluntad de ruptura formal o ambiciones estéticas o temáticas...”<sup>52</sup>. Los estímulos fueron dirigidos principalmente a proyectos de cineastas jóvenes por lo que la consecuencia inmediata fue el debut de 97 directores entre 1958 y 1961.<sup>53</sup> La ley Pinay-Malraux fue entonces un precedente a seguir por otros países para fomentar las industrias cinematográficas nacionales como parte de un proyecto de Estado.

En los nuevos cines influiría especialmente otra característica del sistema de producción de la *Nueva Ola*: la rentabilidad económica derivada del bajo costo de sus métodos de rodaje. El sistema de producción clásico se basaba en la filmación al interior de estudios cinematográficos diseñados para controlar las condiciones técnicas requeridas en cada filme, desde el sonido hasta la iluminación. Este sistema, por su elevado precio, restringía al mínimo la posibilidad de ingresar a la producción cinematográfica y ante la imposibilidad de filmar conforme a los procedimientos del sistema de producción clásico, los realizadores de la *Nueva*

---

<sup>50</sup> Apud, Esteve Riambau, **op. cit.**, p. 36

<sup>51</sup> Apud, Javier Memba, **op. cit.**, p. 38-39

<sup>52</sup> Casimiro Torreiro, “El Estado Asistencial” en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 52

<sup>53</sup> **Ibidem**, p. 53

*Ola* comenzaron a utilizar métodos de rodaje más económicos, con equipos de trabajo reducidos y en menor tiempo que una producción promedio.

Así, con el antecedente del cine neorrealista, cambiaron el plató por los exteriores y por los interiores naturales pero favorecidos por tres avances tecnológicos en el equipo técnico que, a su vez, darían paso a la transformación del lenguaje cinematográfico y ampliarían las posibilidades expresivas de los directores: primero, nuevos magnetófonos capaces de tomar sonido directo; segundo, la existencia de cámaras más ligeras que se podían llevar al hombro; y tercero, emulsiones de película cinematográfica que simplificaron los requerimientos de iluminación.<sup>54</sup>

En el caso francés, el costo cada película rondaba una media de 150 millones de francos en 1959, una cifra elevada comparada con el precio de las primeras producciones de la *Nueva Ola*: “los 32 millones de *Los 400 golpes*, los 30 de *Le signe du Lion* o los 35 de *El Bello Sergio* y los 45 de *Al final de la escapada*.”<sup>55</sup> Además, la aceptación de las nuevas propuestas por parte del público provocó su éxito comercial y aumentó su rentabilidad al grado de que proliferaron compañías productoras deseosas de hacerse de las subvenciones estatales.

Las nuevas posibilidades técnicas provocaron el abandono de los estudios cinematográficos, redujeron el costo de producción y permitieron al director trabajar con mayor libertad e improvisación a partir de los recursos disponibles. El método de trabajo surge como una alternativa económica en contraposición al sistema de producción clásico en donde “Antes de ordenar un imprevisto cambio de posición de una pesada cámara de estudio frente a un aparatoso decorado, un director debía pensar atentamente en las consecuencias económicas de sus necesidades de improvisación.”<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Esteve Riambau, “Un modelo industrial ortopédico” en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 76

<sup>55</sup> Esteve Riambau, **op. cit.**, p. 46

<sup>56</sup> Esteve Riambau, “Un modelo industrial ortopédico” en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 77

La revolución cinematográfica iniciada a partir de los avances tecnológicos también tuvo repercusión sobre el ámbito estético y narrativo que le dieron una imagen fresca al cine francés. París se convirtió en el principal escenario en donde surgió un nuevo sistema de estrellas con Jean Paul Belmondo, Jean Seberg, Jeanne Moreau, Jean Pierre Léaud, Anna Karina y Catherine Deneuve como los principales referentes. Las capacidades expresivas del lenguaje cinematográfico se renovaron a partir del redescubrimiento de una nueva mirada de la cámara (los *travellings* desde una silla de ruedas, por ejemplo), las posibilidades creativas del montaje y la violación deliberada de las reglas de la narrativa cinematográfica (saltos de eje, falta de continuidad de las acciones, trozos de película negativa, incrustaciones de una paleta cromática con los colores de la bandera francesa, etc.), y, al ser un cine hecho por cinéfilos, la reflexión metalingüística del cine en el cine: “El rasgo más significativo es la autoconciencia lingüística, por la que toda obra es consciente de su carácter de lenguaje y lleva en sí los límites del lenguaje.”<sup>57</sup>

Desde un punto de vista temático se presenta una ruptura a partir del tratamiento de argumentos poco abordados en el cine o vistos desde una nueva perspectiva. Destaca el anuncio de la liberación sexual de los años sesenta en *Jules y Jim* (1960, François Truffaut); algunos visos de lo que será el pacifismo de la década siguiente en *Hiroshima, mi amor* (1959, Alain Resnais); el nihilismo de la juventud occidental planteado en forma de pastiche en *Sin Aliento* (1959, Jean Luc Godard), una reminiscencia del debate planteado en la *política de los autores* sobre la preeminencia del director sobre el productor y el guionista en *El desprecio* (1963, Jean Luc Godard); y en la tradición de películas sobre la infancia como *Cero en Conducta* (1933, Jean Vigo ) y *Juegos Prohibidos* (1952, René Clément), Truffaut presenta una versión más desoladora por la desintegración familiar y la incompreensión hacia Antoine Doinel en *Los 400 golpes* (1959).

Bien es verdad que el primer largometraje de Truffaut puede situarse dentro de cierto lirismo infantil que constituye una constante en el cine galo...[pero] con anterioridad a *Los 400 golpes* pocos niños de 12 años como Antoine confesaron en una película haber tenido un fracaso amoroso con una prostituta.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> José Luis Sánchez Noriega, **op. cit.**, p. 267

<sup>58</sup> Javier Memba, **op. cit.**, p. 40 Los corchetes son míos.

De acuerdo con Pierre Braunberger, uno de los principales productores de la *Nueva Ola*, ésta se define como “una revolución artística y económica provocada por un acontecimiento técnico”<sup>59</sup>. En suma, el avance tecnológico con sus subsecuentes cambios en el sistema de producción, así como las innovaciones estéticas, narrativas y temáticas inauguran la modernidad cinematográfica e impulsan el surgimiento de los nuevos cines en distintas partes del planeta.

A pesar de ser dos fenómenos diferentes están ligados porque surgen bajo la influencia de la *Nueva Ola* francesa; los nuevos cines son movimientos históricos de carácter nacional y la modernidad inaugura un etapa en la historia del cine por su “forma estética que se opone a otros modos de representación, particularmente al cine clásico...”<sup>60</sup>, pero tienen en común, entre otras características, la “reivindicación del director como autor frente al guionista o al productor”<sup>61</sup>.

Si una de las aportaciones de la *Nueva Ola*, según Román Gubern, fue su capacidad para reafirmar la noción de cine de autor<sup>62</sup>, y si los nuevos cines “reivindican” su presencia se debe a la mayor relevancia que adquiere el director en el modo de representación moderno en donde los imperativos comerciales no se dejan totalmente de lado (en algunos casos sí se olvida por completo la rentabilidad económica), pero se reducen para atizar la importancia del mensaje personal (en algunos casos colectivo) y la libertad creativa.

A partir de entonces se puede hablar del binomio que clasifica al séptimo arte como cine de productor y cine de autor. El primero se caracteriza por la preeminencia de sus objetivos económicos por lo que el productor tiene la última palabra y, cabe señalarlo, no necesariamente carecerá de calidad, de hecho pueden producirse filmes innovadores o emblemáticos; en el segundo, la libertad de expresión no está supeditada al mercado aunque puede llegar a tener éxito económico y ser absorbido por éste; además, es más propicio para la

---

<sup>59</sup> Esteve Riambau, “Un modelo industrial ortopédico” en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 76

<sup>60</sup> José Luis Sánchez Noriega, **op. cit.**, p. 264

<sup>61</sup> **Ibidem**, p. 265

<sup>62</sup> Román Gubern, *Historia del cine*, p. 379

experimentación o la inventiva porque permite una gama de expresiones tan rica como los recursos materiales y habilidades de sus realizadores. En todo caso, el cine de autor se ratifica en la medida que el director mantiene control sobre su obra<sup>\*</sup>. Cada cinematografía integrada a los nuevos cines que surge bajo la influencia de la *Nueva Ola* adopta alguna reminiscencia de la figura del autor pero también la adapta a su contexto, como se verá en el siguiente apartado.

---

\* El control sobre la obra nunca es absoluto porque siempre hay elementos fuera de las capacidades del director que impiden mantener todo en orden; las dificultades pueden ir desde un mal clima hasta un desperfecto en las herramientas de trabajo. Entiéndase que el control sobre la obra es la libertad para gestionar y decidir sobre los obstáculos, y que el director tiene la última palabra en la producción del filme. Un ejemplo práctico se observa en las palabras del director japonés Takeshi Kitano: “Pensaba que el trabajo de director era, sobre todo, tener buenas ideas. Me di cuenta que, en lugar de eso, consistía principalmente en gestionar todo tipo de elementos externos para crear el ambiente adecuado que permita llevar a la práctica esas ideas.” Véase Laurent Tirard, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, p. 179

## 2. EL CINE DE AUTOR EN LOS NUEVOS CINES

*Quizá los años 60 sean el más bello decenio entre los cien que cumple el cine en diciembre de 1995...*

Lino Micciché

El apelativo nuevo cine sirve para referirse a las cinematografías nacionales que entre finales de los años cincuenta y principios de los setenta pasan por una renovación, reestructuración o nacimiento de su industria del cine. La definición intenta agrupar una serie de fenómenos muy diversos sucedidos en diferentes partes del mundo; es tan imprecisa que “se atribuye la etiqueta de «nuevo cine» a todo conato de producción organizada bajo el control de realizadores más o menos jóvenes”<sup>63</sup>.

Las circunstancias históricas y sociales que explican el acontecer cinematográfico en cada país son muy disímiles, por lo cual resulta arriesgado unificar bajo un mismo término la coyuntura de países tan diferentes como Alemania, Suecia, Checoslovaquia, Polonia, España, Inglaterra, Italia, Cuba, Brasil, México, Argentina, Estados Unidos, Senegal o Japón; naciones en donde se ha señalado la existencia de un nuevo cine en los años sesenta, principalmente.<sup>64</sup> Algunos especialistas intentan agrupar lo que significaron los nuevos cines de acuerdo a la situación de la región en donde se desarrollaron:

mientras en Europa -y Japón- se trataba de un movimiento de renovación de los progresivamente obsoletos aparatos cinematográficos nacionales, en los Estados Unidos consistía en una abierta y radical alternativa al modelo hegemónico hollywoodiano y en muchos de los restantes lugares significaba el nacimiento de la cinematografía nacional.<sup>65</sup>

A pesar de las circunstancias particulares en cada cinematografía, se pueden identificar elementos comunes que permiten mantener un concepto unificador de este periodo histórico

---

<sup>63</sup> José Enrique Monterde, **et al**, *Los «Nuevos Cines» europeos 1955-1970*, p. 135

<sup>64</sup> Lino Micciché, “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 21-23

<sup>65</sup> José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 10

en la vida del cine. Aunque parece contradictorio usar el término nuevo cine después de señalar su vaguedad, se recurre a él por su utilidad para conjuntar una serie de fenómenos acaecidos en esos años, con factores en común e influencias reciprocas.

Entre las características genéricas se observa que la mayoría de los nuevos cines: a) nacen en contraposición a la gran industria cinematográfica; b) proponen y practican el bajo costo en los métodos de producción; c) se ven favorecidos por el arribo de nuevas tecnologías; d) surgen de una renovación generacional de cineastas; e) producen filmes en donde el resultado es una obra abierta a la interpretación del espectador; y f) fortalecen la figura del director como autor frente a la del guionista y el productor.

Nos detendremos en el último punto para señalar que el director en los nuevos cines adquiere mayor protagonismo porque “en todo el mundo, los autores/directores son quienes determinan los grandes cambios que renuevan las distintas cinematografías nacionales”<sup>66</sup>. Son los directores quienes encabezan el fenómeno cinematográfico en la mayor parte de los nuevos cines al combinar, en muchos casos, su labor creativa con las tareas de producción, la crítica cinematográfica o la teorización del cine ya sea en revistas especializadas, en las escuelas de cine o desde las universidades. La relevancia del director se manifiesta a tal punto que se reconoce en su obra la huella de su labor, sus preocupaciones temáticas, éticas, estéticas, su estilo y su visión del mundo.

La película sería la expresión del mundo personal, de las obsesiones y preocupaciones, de la ideología y de la cosmovisión de un autor que se muestra a lo largo de una filmografía. Por ello adquiere un lugar privilegiado la crítica y el espectador: ambos están emplazados a llevar a cabo una hermenéutica del filme que desentrañe significados latentes, busque rimas, metáforas y otros tropos, relacione la película con el resto de la filmografía, establezca paralelismos con otros filmes generacionales, etcétera.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Lino Micciché, “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 39

<sup>67</sup> José Luis Sánchez Noriega, **op. cit.**, p. 268

En los nuevos cines y en el conjunto de los filmes que se consideran parte de la modernidad cinematográfica\* el espectador juega un papel más relevante frente al cine. Jacques Aumont y Michel Marie consideran que desde el surgimiento de la *política de los autores*, el estudio del cine de autor se hace mediante el método interpretativo de la obra.<sup>68</sup> José Luís Sánchez Noriega hace extensivo el estudio del cine de autor con este método, al cual llama hermenéutica del filme, a la obra de los directores de los nuevos cines, pero apuntando algunos elementos que pueden ser retomados en el análisis de la obra de algún director: significados latentes, rimas, metáforas, comparación con otras películas del mismo director y otros filmes generacionales.

## 2.1. Superación y reelaboración del guión

En cuanto al posicionamiento del director frente al guionista continúa la transformación de la relación entre estos dos y el guión, propugnada desde los artículos de *Cahiers du Cinéma* en los años cincuenta (recordemos que la tradición *de qualité* concebía la dirección como la etapa donde se ilustran los guiones). Los directores de los nuevos cines plantean una postura personal en cuanto a la influencia e importancia del guión en su trabajo de dirección, con la característica en común de que ellos forman parte de la elaboración o reelaboración del guión, ya sea en el escritorio o durante el rodaje.

Retomando a Godard, quien afirma que el montaje es una extensión del ejercicio de dirección, los directores de los nuevos cines también conciben el guión como otro elemento de la dirección cinematográfica. Incluso se pueden distinguir dos posturas en cuanto a su utilidad: la primera deja de considerarlo una proyección definida de la película para usarlo como idea base y hacer uso de la libertad creativa durante la filmación; en la segunda es funcional la

---

\*No se debe confundir el fenómeno histórico y nacional de los nuevos cines con la modernidad cinematográfica. Si bien en el apartado anterior se definió cada uno, es necesario señalar que se consideran modernos algunos filmes aparecidos en décadas anteriores, como *El Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles, y, en contrapartida, no todos los filmes de los nuevos cines cumplen con las características de la modernidad cinematográfica. Véase José Luís Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, p. 264

<sup>68</sup> Jacques Aumont, **et al**, *Análisis del film*, p. 44

elaboración de un guión completo y estructurado, pero durante el rodaje se produce una contraposición dialéctica entre el guión y la visión del director.

Entre los partidarios de la primera postura se ubican el cineasta húngaro Miklós Jancsó, el italiano Vittorio de Seta y Jean Luc Godard, quienes afirman respectivamente:

1) En mis películas hay mucha improvisación, un notable margen para continuas modificaciones e intervenciones. Los guiones que sirven de base para nuestro trabajo son una descarnada serie de sugerencias en ningún momento definitivas. 2) Los grandes de antes preordenaban y ejecutaban; hoy se tiene más fe en las sugerencias de la realidad; hoy el guión ha decaído [mientras que permanece vital el objeto, esto es el tema] 3) Ninguna de mis películas depende de un verdadero guión, sólo de una idea plasmada en tres o cuatro páginas...<sup>69</sup>

Entre los segundos se encuentran los italianos Pier Paolo Pasolini y Marco Bellocchio, además del soviético Andrei Tarkovski y el japonés Nagisa Öshima. Ellos señalan lo siguiente:

1) He constatado que el guión no tiene absolutamente ninguna importancia desde el punto de vista estilístico, porque después de la elección del modo de rodar, la elección de los actores configurará el estilo de la película. Es la misma relación que existe entre una película y un libro... 2) es necesario partir de un guión durísimo, verdaderamente importante, que después se puede discutir, rechazar, pero que debe constituir la base porque la improvisación es inevitable en el cine, pero es necesario improvisar sobre lo que se rechaza... 3) La dirección cinematográfica comienza no en el momento en el que se discute el guión con el guionista... sino en el momento en el que, frente a la mirada interior de la persona que hace la película y que es llamada director, surge la imagen de esta película... 4) La representación no debe ser una ilustración del guión. Consiste en una negación, por parte de la calidad, de la imagen expresada por el guión, el descubrimiento de una nueva imagen que supone esta negación como su momento necesario.<sup>70</sup>

El debate en torno a la importancia del guión en una película de autor no se agota en estas dos posturas, pero en ellas se observa una evolución hacia una definición más amplia de

---

<sup>69</sup> **Apud**, Lino Micciché, "Teorías y poéticas del Nuevo Cine", en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 34

<sup>70</sup> **Idem** La numeración es mía.

las características y funciones del guión; así como la utilización y adecuación que hacen los directores a partir de su método de trabajo.

## 2.2. Tres figuras de autor en los nuevos cines

De la misma manera que la *Nueva Ola* francesa irrumpió en el panorama cinematográfico mediante su oposición al cine realizado en su país, se observa que los nuevos cineastas en otras latitudes del planeta se identifican en contra de las respectivas cinematografías imperantes tal como lo hicieron Truffaut y el resto de los *jóvenes turcos* en contra del *cine de papá*. En Alemania, por ejemplo, el manifiesto de Oberhausen\* proclama necesaria la muerte del viejo cine convencional para dar vida a un nuevo cine. En España, algunos años antes, el régimen franquista en un intento por legitimarse internacionalmente permite cierta moderación a la censura. En este marco, en mayo de 1955 se organizan en la Universidad de Salamanca las primeras Conversaciones Cinematográficas en donde el director Juan Antonio Bardem aprovecha la ocasión para vilipendiar al cine español de la dictadura. Según el realizador, el cine de su país es “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente enfermo, estéticamente nulo, e industrialmente raquítico”<sup>71</sup>.

La virulencia en contra de las respectivas industrias nacionales se fortalece cuando la *Nueva Ola* francesa, el movimiento de mayor impacto internacional, es conocida más allá de sus fronteras. Pero no sólo se comparte la rebeldía, también se internacionaliza, entre otras cosas, la concepción de la autoría cinematográfica y ésta se instaura en mayor o menor medida en los nuevos cines.

Francesco Casetti identifica tres distintos tipos de autor que continúan o modifican, de acuerdo a su contexto, la propuesta de la *política de los autores*: el primero surge en la órbita del nuevo cine americano también llamado *Underground* debido a su vertiente más

---

\* En 1962 al finalizar el Festival de Oberhausen, en Alemania, un grupo de 26 cineastas proclaman un manifiesto que a la postre tomaría el nombre de la ciudad. Entre los firmantes destaca la figura de Alexander Kluge, quien se convertiría en una de las figuras más relevantes del nuevo cine alemán.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p.21

experimental; el segundo nace de la visión del *Free Cinema* británico; y el tercero se extrae del conjunto de cinematografías que forman el nuevo cine latinoamericano.<sup>72</sup>

### 2.2.1. Nuevo cine americano

El nuevo cine americano es característico por su oposición a la lógica industrial y comercial, por su carácter independiente, por alejarse de la narratividad cinematográfica y por utilizar la experimentación como forma de trabajo.\* Su sede principal es Nueva York, otrora capital del cine norteamericano; ciudad que mantenía una fuerte presencia cinematográfica y presentaba sus producciones como una alternativa de envergadura artística en los Estados Unidos. El movimiento, surgido a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, es partícipe de esa franca oposición a la gran industria del entretenimiento hollywoodense y se enriquece del imperio artístico instalado en la isla de Manhattan.

Se observa en el nuevo cine americano una característica común con los nuevos cines europeos en el tema de la autoría cinematográfica. La adopción del cine de autor se hace más evidente debido a las características particulares del *Underground* norteamericano, el cual “presta una especialísima atención, privilegiándolo por encima de cualquier otra consideración, al imaginario particular e intransferible de cada cineasta, a su, dicho de otra manera, soberana libertad de visión”<sup>73</sup>. Por lo tanto, “la absoluta centralidad del director como autor”<sup>74</sup>, postura crítica heredada de la *Nueva Ola* francesa, se profundiza en este cine que encuentra en sus cineastas la figura central del proceso creativo del filme.

Cabe señalar que la contraposición entre el cine industrial hollywoodense y el independiente (ya sea vanguardista, experimental, documentalista o narrativo) no nace con la

---

<sup>72</sup> Francesco Casetti, **op. cit.**, p. 96-100

\* Al interior del movimiento se identifica una vertiente que otorga ciertas concesiones al sistema narrativo clásico y otra que renuncian por completo a la narratividad al profundizar en el aspecto experimental de sus obras. Entre los primeros figuran John Cassavetes, Shirley Clarke y Sidney Meyers; en los segundos, destacan Jonas Mekas, Paul Morrissey y Andy Warhol. Véase José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, p. 502-502

<sup>73</sup> Manuel Vidal Estévez, “New American Cinema: el Underground” en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 267

<sup>74</sup> **Idem**

formación del nuevo cine americano en los años sesenta; existe en los Estados Unidos una vertiente cinematográfica que se distingue por sus pretensiones artísticas y experimentales. Destacan los nombres de:

Harry Smith, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Maya Deren, Williard Mass, Mary Ellen Butte, Douglas Crockwell, Hy Hirsch, James Broughton y Sidney Peterson, o también Lewis Jacobs, el historiador, entre otros. Todos ellos debutaron a finales de los años 30 o a principios de los 40, y forman parte de lo que se ha dado en llamar la primera vanguardia americana.<sup>75</sup>

La obra de estos directores influyó en el nuevo cine americano; especialmente en Jonas Mekas, quien es una de sus figuras más relevantes. Además de sus películas narrativas y experimentales, Mekas es conocido por sus películas en forma de diario, resultado de portar en todo momento una cámara para registrar los acontecimientos en una mezcla de documental y bitácora personal. Los filmes conseguidos bajo esta forma de trabajo, parten de una concepción “sobre el uso de la cámara [que] se asemejaba mucho a lo que Alexandre Astruc conceptuó en 1948 como *cámara-stylo*: la llevaba siempre consigo como si fuese un lápiz.”<sup>76</sup>

Además de su trabajo en el campo de la realización, Jonas Mekas sentó las bases del movimiento *Underground* al fundar la revista *Film Culture*, en donde se abordarían, entre otros, temas sobre la experimentación cinematográfica y se emplazaría un debate en torno al cine de autor. Es en *Film Culture* donde el investigador y crítico Andrew Sarris introduce la *teoría del autor (auteur theory)*, una continuación de la postura crítica planteada en la *política de los autores de Cahiers du Cinéma*.

En el artículo del crítico norteamericano “Notes on the Auteur Theory in 1962” se debe destacar la introducción del término “teoría” para determinar lo que en Francia llamaron “política”. El cambio en el nombre no es un nuevo planteamiento en cuanto a la visión para abordar y entender el cine sino una extensión de la misma perspectiva de análisis en donde se sitúa al director como autor de la obra. A pesar de confirmar la paternidad del director, Sarris

---

<sup>75</sup> **Ibidem**, p. 261-262

<sup>76</sup> **Ibidem**, p. 269 Los corchetes son míos.

reconoce que no todos los filmes son realizados por un autor; por lo tanto la *teoría del autor* no tiene la capacidad de estudiar el cine en todos sus aspectos.

Marlon Brando nos ha demostrado que una película puede ser hecha sin director. De hecho, *One-Eyed Jacks* es más entretenida que muchas películas con director. Una crítica conciente del director encontraría difícil decir algo bueno o malo acerca de la dirección ya que es inexistente. Obviamente, la teoría del *autor* no puede abarcar cada una de las cualidades del cine.<sup>77\*</sup>

A pesar de las limitantes de la *teoría del autor* en cuanto a su capacidad para abordar el cine en sus más diversas formas, Andrew Sarris propone tres criterios para identificar a los autores:

1) **Competencia técnica:** “Ahora, por la teoría del *autor*, si un director no tiene competencia técnica, un elemental don para el cine, esta automáticamente fuera del panteón de directores”<sup>78\*\*</sup>; lugar donde sólo pueden ingresar los autores más consagrados.

2) **Personalidad reconocible:** “Sobre un grupo de películas, un director debe exhibir ciertas características recurrentes de estilo, las cuales sirven como firma. La forma como se ven y desarrollan las películas deben tener alguna relación con la forma en la que el director piensa y siente.”<sup>79\*\*\*</sup>

3) **Un significado interno:** Es el resultado de la tensión entre la personalidad del director y el material. Sarris relaciona el significado interno con lo que Astruc llamó *puesta en escena (mise en scène)* y aquello denominado por Truffaut

---

<sup>77</sup> Andrew Sarris, “Notes on the Auteur Theory in 1962” en Leo Braudy, **et al.** (Ed.) *Film Theory and Criticism*, p. 562

\* Marlon Brando has shown us that a film can be made without a director. Indeed *One-Eyed Jacks* is more entertaining than many films with directors. A director-conscious critic would find it difficult to say anything good or bad about direction that is nonexistent. Obviously, the *auteur* theory cannot possibly cover every vagrant charm of the cinema. Traducción del autor.

<sup>78</sup> **Idem**

\*\* Now, by the *auteur* theory, if a director has no technical competence, no elementary flair for the cinema, he is automatically cast out from the pantheon of directors. Traducción del autor.

<sup>79</sup> **Idem**

\*\*\* Over a group of films, a director must exhibit certain recurrent characteristics of style, which serve as his signature. The way a film looks and moves have some relationship to the way director thinks and feels. Traducción del autor.

como la *temperatura del director en el set*. En pocas palabras, es el trabajo del director durante el rodaje y que se manifiesta en la película.

Los parámetros para identificar a un autor no se alejan de la línea discursiva de la *política de los autores*, sobre todo en cuanto al énfasis para buscar en la puesta en escena y el estilo un par de elementos de la expresión creativa del autor. En consecuencia, los argumentos de Andrew Sarris arrastran cualidades e inconsistencias de esta tendencia crítica importada desde Francia.

Una de las primeras en señalar dichas inconsistencias fue la crítica de cine Pauline Kael quien sostuvo una disputa con Sarris en torno a los criterios para identificar a un autor. Para Kael la competencia técnica y la identidad reconocible no son elementos válidos porque “algunos directores, como Antonioni, iban *más allá* de una mera competencia técnica”<sup>80</sup> y una identidad reconocible puede confundirse con los elementos repetitivos de un realizador; favoreciéndose así a quienes no se atreven a hacer nada nuevo. Además, asegura Kael, el significado interno es un término insosteniblemente vago y, por lo tanto, equivoco.

El investigador Robert Stam señala que las diferencias entre Sarris y Kael en realidad ocultan una idea en común con respecto a la autoría fílmica: “la idea de que la teoría / crítica cinematográfica debe ser evaluativa, centrada en clasificaciones comparativas de películas y directores.”<sup>81</sup> Más allá de la validez de los criterios propuestos por Sarris, debe subrayarse que la autoría es una forma de acercarse al cine y cualquier aproximación desde esta postura es evaluativa y comparativa. Por eso, agrega Stam, la *teoría del autor* fue más una perspectiva metodológica que una teoría.

### **2.2.2. Free Cinema**

Antes de esbozar las características del *Free Cinema* británico y su visión sobre el autor en el cine, es necesario destacar que esta corriente es considerada la primera de los nuevos cines;

---

<sup>80</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 112

<sup>81</sup> **Idem**

por lo cual no nace bajo el influjo de la *Nueva Ola* francesa pero sí conoce el trabajo crítico de *Cahiers du Cinéma* a mediados de los años cincuenta. Los integrantes del *Free Cinema* comparten con los articulistas de la *política de los autores* el gusto por directores como Nicholas Ray o John Ford, pero difieren en los principios de la autoría cinematográfica. Para los británicos el cine no puede ser demasiado personal, según señalan en el manifiesto inaugural del movimiento\*, incluso, desde su perspectiva, no se puede “concebir el arte como manifestación de un universo individual, como pura y simple manifestación de un yo”<sup>82</sup>.

El *Free Cinema* no presenta el excesivo culto a los autores porque en su origen se encuentra el deseo de reflejar las condiciones de la clase laboral y los conflictos cotidianos de la sociedad. Para lograrlo, sus promotores recurren al estilo documental e inauguran un programa de cine “libre” en el National Film Theatre de Londres. Las sesiones del *Free Cinema* comienzan en febrero de 1956 y terminan con la sexta edición en 1959.<sup>83</sup> Se considera este año el final del movimiento aunque algunos sectores de la crítica incluyen la obra realizada en la década de los sesenta por sus principales promotores: Lindsay Anderson, Tony Richardson y Karel Reisz.

En el primer programa de 1956 se estrenan *O Dreamland* (1953) de Anderson; *Mamma Don't Allow* (1955) de Richardson y Reisz; y *Together* de la directora italiana Lorenza Mazzetti.<sup>84</sup> En las posteriores ediciones, además de la producción propia, las proyecciones abarcan filmes extranjeros de “nuevas tendencias que ellos consideraban paralelas a las de su movimiento”<sup>85</sup>. Por lo que, más allá de preocuparse por una técnica o estilo en común, el objetivo era proyectar películas con un principio de libertad en donde el director fuera capaz de presentar alguna de sus tres preocupaciones principales: “El arte como expresión corporal;

---

\* El manifiesto, firmado por Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson, reza lo siguiente: “Estas películas no se hicieron juntas, ni con la idea de exhibirlas juntas. Pero cuando vinieron juntas sentimos que tenían una actitud en común. Implícita en su actitud hay una creencia en la libertad, en la importancia de la gente y en el significado de cada día. Como directores creemos que el cine no puede ser demasiado personal. La imagen habla. El sonido amplifica y comenta. El tamaño es irrelevante. La perfección no es un objetivo. Una actitud significa un estilo. Un estilo significa una actitud.” Para consultar la fuente en inglés véase: <http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/images/programme/lg-page1-manifesto.jpg>

<sup>82</sup> Francesco Casetti, **op. cit.**, p. 99

<sup>83</sup> Lino Micciché, “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 18

<sup>84</sup> Eduardo A. Russo, *Diccionario de Cine. Estética, crítica, técnica, historia*, p. 114

<sup>85</sup> José Enrique Monterde, **et al**, *Los «Nuevos Cines» europeos 1955-1970*, p. 147

el realizador como comentarista de la sociedad contemporánea, y la necesidad de un compromiso”<sup>86</sup>.

La libertad y el compromiso se manifiestan en la medida que el director es un testigo de su entorno y, por lo tanto, un comentarista que puede plantear una postura personal. Si bien el *Free Cinema* rechaza las obras demasiado personales, sí acepta una visión individual derivada del compromiso con la sociedad. La presentación de la cartelera de 1956 lo plantea del siguiente modo: “Estas películas son libres en el sentido de que sus aseveraciones son totalmente personales.”<sup>87</sup>

Según Francesco Casetti, el *Free Cinema* ve al realizador como un *autor-testigo* porque la mirada de la cámara es fruto de su postura ante los hechos. El director es “alguien que recoge estímulos que provienen, antes que de su ánimo, de los acontecimientos que toman cuerpo ante sus ojos, al tiempo que no renuncia a comparar, a juzgar o a asumir sus propias responsabilidades.”<sup>88</sup> En el caso del *Free Cinema*, el cine de autor se juzga así de acuerdo al papel de testigo y comentarista del director.

### 2.2.3. Nuevo cine latinoamericano

En el panorama cultural de los años sesenta América Latina vivió diversos movimientos cinematográficos de carácter nacional que nacieron aislados entre sí pero coincidieron por sus “características comunes que más bien aspiraban a la ruptura con las prácticas del cine industrial o a la incorporación de un proyecto de cambio social radical y no a una posible coherencia estilística”<sup>89</sup>. Para entender las particularidades de cada caso, el estudio del cine latinoamericano de esa década es más apropiado desde un punto de vista nacional; sin embargo, acercarse al fenómeno de manera global permite observar cuál fue la respuesta

---

<sup>86</sup> **Idem**

<sup>87</sup> Lino Miccichè, “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde, **et al**, *Historia general del cine. Volumen XI Nuevos Cines (Años 60)*, p. 18

<sup>88</sup> Francesco Casetti, **op. cit.**, p. 99

<sup>89</sup> Eduardo A. Russo, **op. cit.**, p. 187

cinematográfica a problemáticas y coincidencias culturales de la región (un pasado colonial, pobreza, neocolonialismo económico, tradiciones autóctonas, desigualdad social, etc.).

En este apartado se hace un acercamiento al llamado nuevo cine latinoamericano para observar sus características más generales con el fin de encontrar su visión del autor en el cine, más no se olvida que los movimientos de cada país se gestaron de manera separada, como ejemplifica el director León Hirszman quien confesaba en 1965 el aislamiento del cine brasileño y de los impulsores del *Cinema Nôvo*:

Nuestro cine... se ha vuelto siempre hacia Europa y Estados Unidos. Conocemos muy mal América Latina en todos los ámbitos. Conocemos París mejor que al mayor escritor de otro país de América del Sur... pero está cambiando. Actualmente empiezan a aparecer tentativas de... comunicación con el resto de los países independientes del continente.<sup>90</sup>

A pesar del desapego hacia la región por parte de los cineastas brasileños, fomentada en gran medida por la diferencia de idiomas, el *Cinema Nôvo* fue, junto al nuevo cine cubano, el movimiento de más trascendencia e impacto internacional del nuevo cine latinoamericano. Los primeros visos de renovación se dieron en *Río 40 grados* (*Rio 40 graus*, 1955) de Nelson Pereira dos Santos, quien es considerado precursor de la ruptura cinematográfica en Brasil.<sup>91</sup> Ya en los años sesenta destacaron los directores Ruy Guerra, Carlos Diegues, León Hirszman, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade y, sobre todo, Glauber Rocha, quien presentó en 1963 *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diablo na terra do sol*), una de las obras cumbres del nuevo cine latinoamericano.

«*Dios y el Diablo en la tierra del sol*», dice Glauber Rocha, «es el reflejo del pasado de nuestro pueblo. No inventé nada. Es una forma de ver cómo el subdesarrollo puede conducir a las manifestaciones más extrañas del espíritu de rebelión: a su forma mística, e incluso a su forma más bárbara, el sacrificio ritual». Su lirismo frenético, de naturaleza mágica (omnipresencia de la música, de los coros populares), impresionó en grado sumo a Buñuel y a Fritz Lang.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Louis Marcorelles, “Encuentro con el *cinema nôvo*. Conversación recogida por Louis Marcorelles”, en Antoine de Baecque (Comp.) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, p. 70

<sup>91</sup> Georges Sadoul, *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*, p.579

<sup>92</sup> Claude Beylie, **op. cit.**, p. 273

En Cuba el detonante para el nacimiento de una industria propia fue el triunfo de la Revolución en 1959. La isla no contaba hasta ese momento con una tradición fílmica; ni siquiera con posibilidades de realizar películas de calidad o de que el público apreciara una oferta amplia porque la “producción norteamericana controlaba monopolistamente las exhibiciones cinematográficas en Cuba.”<sup>93</sup> Por eso el nuevo cine cubano fue en rigor el nacimiento de su cine.

Al llegar Fidel Castro al poder se observó la necesidad de crear una industria del cine propia para hacer de la isla una potencia e influencia cultural revolucionaria, ejemplo para el resto de los países tercermundistas. La creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) fue la respuesta ante tal necesidad. El ICAIC se convirtió así en el motor de una industria centralizada que, a pesar de las carencias económicas y la poca experiencia técnica del personal, no tardó en adquirir prestigio por la calidad de sus producciones.

Sobresalió primero la vertiente documentalista con Santiago Álvarez (*Ciclón*, 1963; *Ahora*, 1965) y Manuel Octavio Gómez (*Historia de una batalla*, 1962; *La primera carga al machete*, 1969); en el plano de la ficción destacaron los filmes de Tomás Gutiérrez Alea (*La muerte de un burócrata*, 1966; *Memorias del Subdesarrollo*, 1968), Humberto Solás (*Lucía*, 1968), y Julio García Espinosa (*Cuba baila*, 1960; *Aventuras de Juan Quintín*, 1967).<sup>94</sup>

En Argentina también existieron propuestas cinematográficas al interior de la industria nacional; Leopoldo Torre Nilson y Fernando Ayala se consideran directores precursores del nuevo cine desde una vertiente industrial. Fernando Birri destacó entre los realizadores que en los años cincuenta y sesenta estuvieron estrechamente vinculados a las universidades latinoamericanas, en especial la de Santa Fe, donde realizó con sus alumnos el documental *Tire Dié* (1956).<sup>95</sup> Fernando E. Solanas y Octavio Getino, en un plano más subversivo,

---

<sup>93</sup> Georges Sadoul, **op. cit.**, p.584

<sup>94</sup> José Luis Sánchez Noriega, **op. cit.**, p. 513-515

<sup>95</sup> **Ibidem**, p. 516-517

presentaron el filme *La hora de los hornos* (1966-1968), documental-manifiesto de más de cuatro horas sobre la lucha antiimperial y anticolonialista.<sup>96</sup>

En otros países se hicieron esfuerzos menos colectivos; en Bolivia Jorge Sanjinés dirigió largometrajes como *Ukamau* (1966) y *Sangre de Cóndor* (1969), en los cuales el centro de atención es el indio. “Su valor inicial reside, precisamente, en mostrarlo en su auténtica estatura humana, y en sus relaciones verdaderas con el medio social y natural.”<sup>97</sup> El cine chileno repuntó con obras de calidad en la segunda mitad de los años sesenta y durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973). Destaca el trabajo de Miguel Littin (*El chacal de Nahueltoro*, 1969) y Raúl Ruiz (*Tres tristes tigres*, 1968).

Hasta los años sesenta México era uno de los tres países latinoamericanos con tradición cinematográfica a partir de una industria fílmica establecida (además de Argentina y Brasil). A diferencia de los otros dos, los intentos por regenerar al cine nacional en crisis fueron marginales y poco significativos.\* Es hasta el gobierno del presidente Luís Echeverría (1970-1976) cuando se renovó el panorama cinematográfico nacional con el apoyo estatal y el ingreso de directores jóvenes capaces de configurar una imagen fresca e innovadora del cine mexicano. Sobresaldrían, entre otros, Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*, 1972), Felipe Cazals (*Canoa*, 1975) y Jaime Humberto Hermosillo (*La pasión según Berenice*, 1975).

La oleada de cine de calidad en México llegó en los años setenta, aunque su aparición es extemporánea a la euforia vivida en América Latina durante los años sesenta cuando el *Cinema Nôvo* alcanzó su máximo desarrollo (en el crepúsculo de la década Glauber Rocha y Ruy Guerra salieron exiliados de su país por lo que el movimiento perdería fuerza al diseminarse)<sup>98</sup> y la Revolución cubana gozó de mayor prestigio e influencia en la región.

---

<sup>96</sup> Román Gubern, **op. cit.**, p. 408

<sup>97</sup> Georges Sadoul, **op. cit.**, p.576

\* El crítico Francisco Sánchez expone algunos de los intentos en México por integrarse al panorama innovador de los nuevos cines durante los años sesenta: desde la crítica comienza a circular la revista *Nuevo Cine*, en donde participaron escritores como Salvador Elizondo y José de la Colina; nacen los primeros cine clubes y se organiza el Primer Concurso de Cine Experimental. Véase Francisco Sánchez, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, p.107-110

<sup>98</sup> Román Gubern, **op. cit.**, p. 410

En el plano político la Revolución cubana sirvió de inspiración a los directores latinoamericanos para iniciar una transformación cinematográfica que se contraponía a la estética del cine industrial y comercial, ya sea extranjero o nacional. Al oponerse al cine hollywoodiano y al cine “populista” de sus países, las influencias cinematográficas vinieron del *Neorrealismo* italiano, la *Nueva Ola* francesa, la tradición documentalista británica y la obra de Luís Buñuel en México.<sup>99</sup> Aunque no todos estos influjos tuvieron las mismas repercusiones en cada país, el neorrealismo es, tal vez, el más influyente de todos por las “analogías entre las situaciones sociales de Italia y de Latinoamérica.”<sup>100</sup> Del neorrealismo se aprendieron lecciones sencillas: se puede hacer un cine pobre de altos niveles artísticos que, además, refleje o se acerque a la realidad de la sociedad en donde se filma.

La *Nueva Ola* francesa fue una influencia en el nuevo cine latinoamericano porque el “mito” del joven autor alentó a los realizadores en el comienzo de sus carreras. Si bien después la figura del director demiurgo fue rechazada por considerarla una idea importada del individualismo burgués europeo, para muchos directores el ejemplo galo fue un camino a seguir; como lo manifestaba el cineasta brasileño Gustavo Dahl: “Existió la influencia de la *Nouvelle Vague*, a la que considero como decisiva, no tanto como influencia de un autor sobre otro, sino como movimiento que creó el mito de los jóvenes en el cine, el mito del joven autor.”<sup>101</sup> Glauber Rocha, por su parte, era entusiasta en cuanto a las posibilidades del cine de autor frente al cine comercial, lo que le llevó a sentenciar “que si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución.”<sup>102</sup>

Además de las influencias externas, el nuevo cine latinoamericano encontró su identidad en las raíces culturales, las condiciones del campesinado, los indígenas y la clase obrera, en la lucha contra las nuevas formas coloniales que continuaban (y continúan) sometiendo a las naciones latinoamericanas. Román Gubern plantea que estos temas hacen de los filmes un cine de protesta que tiene el fin de transformar el panorama social:

---

<sup>99</sup> José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 509

<sup>100</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 116

<sup>101</sup> Louis Marcorelles, “Encuentro con el *cinema nôvo*. Conversación recogida por Louis Marcorelles”, en Antoine de Baecque (Comp.) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, p. 70

<sup>102</sup> *Apud*, Robert Stam, *op. cit.*, p. 119

Como observación general, el eje de las preocupaciones de estos cineastas fue la servidumbre de sus países – y en general de sus clases más desheredadas – al fenómeno neocolonial de dependencia de los grandes monopolios extranjeros, con la alianza de las clases burguesas y de los caciques latifundistas en las regiones agrarias. Cine de protesta en el más riguroso sentido de la palabra y cuando el término protesta se había trivializado en la sociedad de consumo, fue el ofrecido en las mejores y más significativas producciones del Tercer Mundo latinoamericano, aspirando a la liberación nacional y a la radical transformación de sus arcaicas estructuras sociales.<sup>103</sup>

Junto al cine de protesta, los directores latinoamericanos redactaron una serie de manifiestos en donde sustentaron teóricamente su cine, manifestaron su visión del arte y delinearon sus objetivos políticos de emancipación social ante las fuerzas colonizadoras. Entre los escritos fundamentales se encuentran “Estética de la violencia”<sup>\*</sup> (1965) de Glauber Rocha; “Hacia un tercer cine” (1969) de Fernando E. Solanas y Octavio Getino; y “Por un cine imperfecto” (1969) de Julio García Espinosa.<sup>104</sup> En su conjunto, los filmes y manifiestos rechazan la visión individualista del cine de autor; a cambio se procura encontrar el estilo de un pueblo a partir de temáticas nacionales:

Pero si el cine de autor europeo era la vía de expresión de un sujeto individual soberano, el cine de autor del Tercer Mundo «nacionalizaba al autor», considerado como la expresión no de una subjetividad individual sino de la nación en su conjunto... Se esperaba así poder expresar temas nacionales con un estilo nacional. Al igual que sucede con los representantes del cine de autor, el estilo «significaba», pero aquí las resonancias no son las de la personalidad individual del autor sino cuestiones nacionales como la pobreza, la opresión y el conflicto cultural.<sup>105</sup>

Para el cineasta Glauber Rocha el tema nacional brasileño es la violencia producida en condiciones de extrema marginación. En “Estética de la violencia” afirma que la esencia de su sociedad es el hambre y “la más auténtica manifestación cultural del hambre es la violencia.”<sup>106</sup> Las consideraciones de Rocha, aplicadas al contexto brasileño, se pueden extender a todo el Tercer Mundo (Latinoamérica, África y las naciones pobres de Asia) por lo

---

<sup>103</sup> Román Gubern, **op. cit.**, p. 446

<sup>\*</sup> También se le conoce como “Estética del hambre”

<sup>104</sup> Robert Stam, **op. cit.**, p. 117-118

<sup>105</sup> **Ibidem**, p. 119 y 123

<sup>106</sup> Glauber Rocha, “Estética de la violencia” en

<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/docs/libro/509/509.pdf>

que el estilo y fuerza de las naciones más hambrientas sería la violencia de su cine y de su gente para lograr el cambio de las estructuras sociales.

El acercamiento a las temáticas nacionales como la violencia y el hambre anticipan el rechazo a la figura autoral de una individualidad o, como escribieron las plumas de la *política de los autores*, el genio creativo del director. La contrapropuesta ofrecida por Fernando Solanas y Octavio Getino en “Hacia un tercer cine” es el *cine-acto*, cuyas producciones buscan descolonizar y movilizar al espectador que identifica en el filme su realidad y a él mismo al grado de convertirse en su autor. Si en el cine de autor francés se puede identificar la personalidad o visión del director, en el *cine-acto* o tercer cine se encuentra la personalidad y visión del pueblo colonizado y oprimido.

esto no es sólo la exhibición de un filme ni tampoco un espectáculo, es antes que nada *un acto*, un acto de unidad antimperialista; caben en él solamente aquellos que se sientan identificados con esta lucha... los únicos autores y protagonistas del proceso que el filme intenta de algún modo testimoniar y profundizar. El filme es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades... Importan... las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas de esta historia.<sup>107</sup>

Solanas y Getino identificaron en las películas cubanas la expresión más alta de “*cine latinoamericano contribuyendo al proceso de liberación continental*”<sup>108</sup>. Los argentinos eran partidarios de hacer películas fuera de los parámetros impuestos por el estilo comercial norteamericano; estuvieron a favor de las nuevas formas de hacer cine. Por eso les causaba admiración el empeño de la escuela cubana al “buscar una manera propia de aprehender la realidad... concordar con el encuentro de la autenticidad nacional”<sup>109</sup>.

El trabajo teórico de Julio García Espinosa trata sobre las nuevas formas de hacer cine en Cuba. El trabajo artístico en el cine (y en todas las manifestaciones creativas), según plantea en su ensayo “Por un cine imperfecto”, debe efectuarse por el pueblo ya no en su

---

<sup>107</sup> Fernando Solanas y Octavio Getino, “Hacia un tercer cine” en <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/docs/libro/489/489.pdf>

<sup>108</sup> **Idem**

<sup>109</sup> Georges Sadoul, **op. cit.**, p.586

función de espectador sino de autor. El pueblo se convierte en creador de arte en la medida que la revolución le permita el acceso a los medios de producción artística. Empero, Julio García reconoce que “Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine... Posiblemente sea el cine el arte que demore más en llegar al poder de las masas.”<sup>110</sup>

El centro de la reflexión de García Espinosa es el trabajo artístico, que en el modelo burgués es un ejercicio minoritario y elitista. En contraparte, en el arte popular “los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa, no existe entre los que lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida.”<sup>111</sup> La propuesta de Espinosa se basa en romper las barreras entre el espectador (masa) y los artistas (minoría) para hacer del arte una actividad que no pretenda la perfección o satisfacer el “buen gusto” sino “saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores.”<sup>112</sup>

En el arte popular las danzas, cantos, rituales, representaciones, etc. Son generalmente obras colectivas ejecutadas por las comunidades; por lo que el autor individual desaparece para adjudicar la autoría al pueblo. La propuesta de García Espinosa es hacer de todo el arte, incluido el cine, un arte popular.

Su «cine imperfecto», inmediato, cotidiano, libre de las «lindezas» del producto comercial e interesado en las luchas en curso, no nace de la obra de un director demiurgo, sino de la del *autor colectivo*; quien lo promueve es el propio pueblo, que de espectador se convierte en autor. Así se supera también la alienación típica del arte burgués... mientras que la posibilidad que tiene el pueblo de promover y al mismo tiempo disfrutar un filme lo hace tan «dueño de sí mismo» como nunca antes lo había sido.<sup>113</sup>

Otros directores latinoamericanos también se pronunciaron por un cine donde el autor fuera portavoz y reflejo de su pueblo. Jorge Sanjinés, por ejemplo, declaraba: “Queremos hacer un cine que refleje la vida boliviana, no para el turismo, sino la vida de los miles y miles

---

<sup>110</sup> Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto” en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen III Centroamérica y el Caribe*, p. 69

<sup>111</sup> **Idem**

<sup>112</sup> **Ibidem**, p. 68

<sup>113</sup> Francesco Casetti, **op. cit.**, p. 100

de campesinos y mineros. Lo que queremos hacer *es un cine de observación, de combate y de testimonio*.”<sup>114</sup> En Chile Miguel Littin encontraba en el cine un medio de unificación cultural y nacional: “el cine debe ser la balanza fundamental para crear una cultura auténticamente nacional”<sup>115</sup>.

Las tres figuras de cine de autor que Francesco Casetti identifica en el marco de los nuevos cines; la de un autor a quien se le atribuye la responsabilidad de la obra a través de la puesta en escena y cuyo factor personal es el criterio de referencia (*Nueva Ola* francesa y el nuevo cine americano); la de un autor testigo del entorno social en una época determinada (*Free Cinema*); y la del pueblo como protagonista de la autoría al participar en el arte, nacionalizar al autor, marcar el estilo de los filmes, plantear las temáticas nacionales, reflejarse en las películas o utilizar el medio como portavoz de la vida popular (nuevo cine latinoamericano) son ejemplos de la capacidad de transformación del cine de autor a partir del lugar, tiempo y sociedad donde se implanta. Por esto se concluye el apartado con un principio a seguir al realizar un análisis del cine de autor o al intentar formalizar una teoría para esta perspectiva y herramienta de acercamiento al séptimo arte: “Toda teoría fundamentada de la autoría debe tener en cuenta esa intrincada red de circunstancias materiales y humanas en que se da la autoría fílmica.”<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> **Apud**, Georges Sadoul, **op. cit.**, p.576

<sup>115</sup> **Ibidem**, p. 592

<sup>116</sup> Robert Stam, **op. cit.**, p. 113

### 3. LA MUERTE DEL AUTOR EN LOS ESTRUCTURALISMOS

*El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor.*

Roland Barthes

La teoría del autor<sup>\*</sup>, desde su nacimiento, fue objeto de cuestionamientos surgidos en diversos círculos de estudio; los análisis feministas, por ejemplo, criticaban el trasfondo patriarcal y edípico de la *cámara-stylo* y el *cine de papá*; los grupos marxistas señalaban el caso omiso a las condiciones políticas y económicas de la producción fílmica; por su parte, los activistas cinematográficos de izquierda eran recelosos a los supuestos jerárquicos que implicaba la autoría fílmica.<sup>117</sup>

También se replicó en contra del individualismo romántico de la teoría del autor, por eso, con el deseo de contrarrestarlo, una vertiente de los estudios estructuralistas abre una brecha de análisis sobre la autoría para dar a luz al *auteur-structuralism* (al que llamaremos en esta investigación *autor-estructuralismo*). Casi al mismo tiempo los ensayos “La muerte del autor” (1968) y “¿Qué es un autor?” (1969) de Roland Barthes y Michel Foucault, respectivamente, transforman los presupuestos básicos de la figura autoral en las manifestaciones artísticas.

En conjunto, el *autor-estructuralismo* y los textos de Barthes y Foucault (a los que añadiremos algunas aportaciones de Jacques Derrida) representan la sepultura de una perspectiva de análisis que responsabiliza al director de cada detalle en el filme y observa su trabajo como una manifestación individual de su universo creativo.

---

<sup>\*</sup> Se le denomina teoría del autor a la propuesta de cine de autor planteada por los franceses en la *política de los autores* y por el norteamericano Andrew Sarris. Las figuras autorales del *Free Cinema* y del nuevo cine latinoamericano que se esbozaron anteriormente se desprenden del análisis del investigador Francesco Casetti en los años noventa; ergo la crítica hacia el cine de autor (de la cual se hace referencia en este apartado) está enfocada a los argumentos de los primeros.

<sup>117</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 151

### 1.3.1. El autor-estructuralismo

Durante los años sesenta las investigaciones inspiradas en el *Curso de Lingüística General* (1916) del lingüista suizo Ferdinand de Saussure desplazaron, en el campo cinematográfico, la preocupación central por la autoría para atender las interrogantes sobre la significación. Los estudios de semiología, definida por Saussure como la “ciencia que estudia los signos en el seno de la vida social”<sup>118</sup>, también se aplicaron en otras áreas de las ciencias humanas y sociales; tal como hiciera el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss cuando retomó “la idea del binarismo como principio organizador de los sistemas fonéticos y la amplió a la cultura humana en general.”<sup>119</sup> Así, el trabajo de Lévi-Strauss sentó las bases del análisis estructural, en donde:

Los elementos constituyentes del mito, como los del lenguaje, sólo adquieren significado en relación con otros elementos como los mitos, las prácticas sociales y los códigos culturales, que únicamente pueden entenderse mediante una serie de oposiciones estructurantes. [...] Al buscar constantes en una multitud de variaciones y negarse a recurrir a un sujeto hablante consciente Lévi-Strauss sentó las bases del estructuralismo.<sup>120</sup>

Paradójicamente, en Francia se dejaba de lado la teoría del autor cuando el estructuralismo (con sus respectivas aplicaciones al estudio del cine) se convertía en el paradigma dominante mientras que en otras regiones del mundo la cuestión del autor adquiría prestigio e influía en el quehacer cinematográfico, tal como se vio en las páginas anteriores. El repliegue de los estudios autorales se debe, además de las debilidades propias de la teoría del autor, a que el estructuralismo no centra su atención en sujetos individuales ya que “Los hombres y las mujeres no son otra cosa que su lenguaje y su silencio.”<sup>121</sup>

A pesar del giro en las prioridades de la investigación cinematográfica, el cine de autor se mantuvo en el debate porque en última instancia representaba una forma de organizar o acercarse al cine a partir de los directores. Pero no sólo se puede hablar del desplazamiento de

---

<sup>118</sup> Pierre Guiraud, *La semiología*, p. 7

<sup>119</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 129

<sup>120</sup> **Idem**

<sup>121</sup> Jorge A. Lumbreras Castro, *Posturas de Conocimiento de la Comunicación*, p. 327

la teoría del autor hacia un plano secundario al margen de los estudios estructuralistas ya que un grupo de investigadores y críticos británicos replantearía la autoría en el cine al aplicarle el método de análisis estructural; nacería así el *autor-estructuralismo*, cuyos textos de referencia son *Visconti* (1967) de Geoffrey Nowell-Smith, *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) de Peter Wollen y *Horizons West* (1969) de Jim Kitses;<sup>122</sup> todos ellos con la influencia de *Antropología Estructural* (1958) de Lévi-Strauss.

Los promotores del autor-estructuralismo formaban un conjunto de críticos en estrecho contacto, relacionados con el Instituto Británico de Cine (British Film Institute) y con la Sociedad para la Educación en Cine y Televisión (Society for Education in Film and Television); además, la mayoría en algún momento colaboró en la revista *Screen*.<sup>123</sup> Este círculo homogéneo de investigadores dejó de ver al autor como un personaje de carne y hueso e hicieron de él una construcción crítica, una estructura derivada del análisis de sus películas.

En vez de suscitar un debate espinoso acerca del grado de control que tenía un cierto director y dónde lo ejercía, los críticos de autoría insistieron en que su preocupación era el autor como construcción crítica, el autor como patrón de significado inferido de los textos que llevaban su nombre y no el personaje histórico del director.<sup>124</sup>

El primero en aplicar términos estructurales a la teoría del autor fue Geoffrey Nowell-Smith; en su libro *Visconti* expone tres formas de entender la teoría del autor: la primera como un conjunto de afirmaciones empíricas encaminadas a depositar la responsabilidad de cada detalle de las películas al autor, que es el director; la segunda es un estándar de valor en donde las películas de autor equivalen a buenos filmes y viceversa; y la tercera como el principio de un método para lograr las bases de un trabajo crítico más científico. Nowell-Smith desecha la primera perspectiva porque trivializa la teoría, y la segunda por su dogmatismo anticrítico; en cambio, la tercera provee las herramientas necesarias para descubrir las motivaciones estilísticas o temáticas que forman la estructura de los filmes.

---

<sup>122</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 150

<sup>123</sup> John Caughie (Ed.) *Theories of Authorship*, p.136

<sup>124</sup> Robert C. Allen, *et al*, *Teoría y práctica de la historia del cine*, p. 123

El propósito de la crítica se vuelve, por lo tanto, descubrir, detrás de los contrastes superficiales de argumentos y tratamientos, una estructura elemental de motivaciones básicas y, a menudo, recónditas. El patrón formado por estas motivaciones, que pueden ser estilísticas o temáticas, le dan al trabajo del autor su estructura particular.<sup>125\*</sup>

Tal como hiciera Lévi-Strauss, Peter Wollen retomó el “binarismo saussuriano” para encontrar oposiciones estructurantes en la obra de un director. En su búsqueda de aquel patrón de motivaciones, Wollen nos dice que la basta obra de John Ford se puede esquematizar en binomios contrastantes; entre ellos, jardín-desierto, colono-nómada, civilizado-salvaje, casado-soltero, libro-arma, este-oeste.<sup>126</sup> Sin embargo, encontrar una serie de opuestos que rigen la obra de un director no aportaba mucho al análisis cinematográfico, “puesto que muchos de esos motivos y estructuras binarias no eran específicos del cine sino que se encontraban ampliamente difundidos en la cultura y en las artes.”<sup>127</sup>

Wollen consideraba un método en donde las oposiciones binarias formaban la estructura de la obra de un director. Los elementos que no ingresaban en la construcción eran prescindibles: “Lo que hace la teoría del *autor* es tomar un grupo de películas – la obra de un director – y analizar su estructura. Todo lo que no resulte importante en este sentido [...] se considera, [...] descartable.”<sup>128</sup> Pero este procedimiento, aclara Wollen, no se puede aplicar a todas las películas; por eso, para identificar aquellas obras susceptibles de análisis recurre a una distinción en los tipos de directores: el *metteur en scène* (una traducción literal podría ser “colocador en escena”) y el autor.

La diferencia entre los dos tipos de directores no reposa en su calidad o capacidad como director, por eso aclara que “los grandes *metteurs en scène* no deben ser descartados sólo porque no son autores”<sup>129\*\*</sup>, sino en su forma de trabajo con el guión. Para Peter Wollen

---

<sup>125</sup> Geoffrey Nowell-Smith, “Visconti (extract)” en John Caughie, **op. cit.**, p.137

\* The purpose of criticism becomes therefore to uncover behind the superficial contrasts of subject and treatment a structural hard core of basic and often recondite motifs. The pattern formed by these motifs, which may be stylistic or thematic, is what gives an author’s work its particular structure. Traducción del autor

<sup>126</sup> Peter Wollen, “The auteur theory” en Leo Braudy, **et al.**, (Ed.) **op. cit.**, p. 573

<sup>127</sup> Robert Stam, **op. cit.**, p. 150

<sup>128</sup> **Apud**, Robert C. Allen, **et al.**, **op. cit.**, p. 123 Los corchetes son míos.

<sup>129</sup> Peter Wollen, “The auteur theory” en Leo Braudy, **et al.**, (Ed.) **op. cit.**, p. 576

\*\* The great *metteurs en scène* should not be discounted simply because they are not *auteurs*. Traducción del autor.

un *metteur en scène* hace una transposición del guión para convertirlo en imágenes; y, en cambio, un autor utiliza los incidentes y episodios del texto (ya sea un guión o una adaptación literaria) como catalizadores para producir un nuevo trabajo no subordinado a otros autores:

Los incidentes y episodios en el guión o la novela pueden actuar como catalizadores, estos son los agentes que se introducen en la mente (consciente o inconsciente) del autor y reaccionan ahí con las motivaciones y temas característicos de su trabajo. El director no se subordina a otro autor; el origen es sólo un pretexto que proporciona escenas que se funden con sus propias preocupaciones para producir radicalmente un nuevo trabajo.<sup>130\*</sup>

Si bien implícitamente se reconocía la incapacidad del *autor-estructuralismo* para analizar el trabajo de todos los directores, la clasificación es deudora de la crítica de Truffaut a la tradición del cine de *qualité* francés, consistente en la adaptación de grandes novelas de la literatura para transportarlas al cine. Además presenta inconsistencias al no prever que un mismo director puede cambiar su forma de trabajo de una película a otra de acuerdo a las necesidades, facilidades o requerimientos de cada proyecto. En pocas palabras, no identificaba que un director en algunos casos puede presentarse como el autor de una obra y en otros como un elemento más de la producción, un ejemplo podría ser la contratación de un director-autor para que dirija los videos de una campaña publicitaria en donde se sometería a los objetivos y parámetros de la empresa contratante.

El *autor-estructuralismo* es un intento por frenar el idealismo romántico de la teoría del autor oponiendo a ésta el científicismo impersonal del estructuralismo; además, “al situar al autor como una estructura entre otras –como la noción de género y la de industria del cine – produciendo significado, la teoría obtendría mayor flexibilidad.”<sup>131\*\*</sup> Pero, a pesar de ser más flexible y de promover la desacralización autoral, la mayor parte de los exponentes del

---

<sup>130</sup> **Idem**

\* Incidents and episodes in the original screenplay or novel can act as catalysts; they are the agents which are introduced into the mind (conscious or unconscious) of the *auteur* and react there with the motifs and themes characteristic of his work. The director does not subordinate himself to another author; his source is only a pretext, which provides catalysts, scenes which fuse with his own preoccupations to produce a radically new work.

<sup>131</sup> Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, p. 36

\*\* By situating the *auteur* as one structure among others – such as the notion of genre and the film industry – producing meaning, the theory would yield to a greater flexibility. Traducción del autor.

estructuralismo y del postestructuralismo seguían considerando a la teoría del autor un bastión de la visión romántica de las artes. En este sentido, los escritos de Barthes y Foucault, que se expondrán en los siguientes párrafos, son un estudio y vuelta de hoja al autor en las manifestaciones artísticas, especialmente la literatura, pero sin dejar de repercutir en el estudio del cine.

### 1.3.2. La muerte del autor

Mientras el *autor-estructuralismo* seguía considerando válida la búsqueda del autor en la estructura de las películas, el filósofo de origen argelino Jacques Derrida con sus textos *De la gramatología* (1967) y *La escritura y la diferencia* (1967) sentó las bases del postestructuralismo\*. Esta perspectiva “vio que al impulso sistematizador propio del estructuralismo debía contraponérsele todo aquello que dicho impulso excluye y reprime.”<sup>132</sup> Si con el *autor-estructuralismo* los autores de carne y hueso se convirtieron en construcciones, los promotores del postestructuralismo las deconstruyeron y diseminaron en un inmenso mar de significación en donde el autor desaparecía para que entrara activamente el lector-espectador en la elaboración de significados y la configuración de la obra.

El postestructuralismo es una corriente de estudios en contra de cualquier teoría totalizadora; se caracteriza por su escepticismo ante la idea de encontrar significados únicos en los contrastes binarios, ante lo cual oponía “la visión derridiana del lenguaje como espacio polivalente de “juego”, un terreno indeterminado de deslizamientos y sustituciones”<sup>133</sup>. Desde el punto de vista de la deconstrucción (como se le suele nombrar a esa visión derridiana) el lenguaje y sus signos no pueden asirse de un significado unívoco; más bien cada texto contiene una serie de alusiones a otros textos que obstruyen todo intento de estabilizar el significado.

---

\* Además del trabajo de Jacques Derrida, al referirse al postestructuralismo se suelen citar textos de Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva y Roland Barthes, pero clasificar a estos investigadores únicamente en este tipo de estudios es arriesgado puesto que sus escritos abarcaron una amplia gama de temas y fenómenos en diferentes etapas de sus vidas.

<sup>132</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 211

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 213

Por otro lado, la exposición teórica de Jacques Derrida en torno a la figura autoral se observa en su crítica al *falogocentrismo* platónico, término usado para designar “la necesidad de fijar un origen para todo, un creador, una figura original visible, en suma, un principio que es identificado con la figura paterna y con el orden y la jerarquía masculinos.”<sup>134</sup> Al identificar la presencia del *falogocentrismo* en los cimientos de la cultura occidental, Derrida cuestiona esa necesidad de atribuir todo a un creador, de encontrar al autor.

El artículo “La muerte del autor” tiene implícitas la crítica al *falogocentrismo* y la influencia de la deconstrucción; sin embargo, el texto de Barthes se caracteriza por su radicalidad al hacer un decreto fúnebre hacia la institución autoral en las artes (especialmente la literatura), en la línea de Nietzsche quien proclamó la muerte de Dios o de Marx y Hegel que auguraban la muerte del arte.<sup>135</sup> Pero ¿Qué implicaba declarar la muerte del autor? En primera instancia un cambio de paradigma en donde la esencia de la obra y la forma de entenderla se desplazaban hacia otro punto, en este caso, el lector o espectador.

Roland Barthes ubica el origen histórico del autor en etapas posteriores a la Edad Media, cuando la sociedad, “gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés, y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo...”<sup>136</sup>. A partir de entonces la explicación de la obra artística se ha buscado en el autor, como si fuera la fuente última de significación o la interpretación verdadera. Desde esta visión del arte y la literatura, nos dice Barthes, la crítica pretende entender la obra en el autor, ya sea a partir de sus palabras o de su biografía; por consiguiente, se consiente en afirmar que, por ejemplo, la obra de Van Gogh es su locura y la de Tchaikovsky su vicio.

Para el investigador francés el autor es sólo una instancia de escritura, en cambio, el lenguaje es quien verdaderamente habla. En el proceso de escritura el autor pierde su voz para dejar hablar al lenguaje, por lo tanto, se anula la comparación de un escritor y su obra con la

---

<sup>134</sup> Ramón Pérez Parejo, “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en Internet” en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

<sup>135</sup> **Idem**

<sup>136</sup> Roland Barthes, “La muerte del autor” en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, p. 66

relación de parentesco entre un padre y un hijo. Solamente así es posible liberar la obra de los candados del significado último (del Autor-Dios) para abrir los “mil focos de la cultura” enrollados en ella, descubrir los textos al interior del texto:

un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.<sup>137</sup>

Darle un autor a un texto significa, según Barthes, cerrar la escritura y, al mismo tiempo, proveer al crítico la tarea de encontrar el significado último, aquello que nos quiso decir, en pocas palabras, descifrar la obra para el público; por eso, después de la muerte del autor el trabajo del crítico pierde sentido. Al morir el autor y caer desmantelado el imperio del crítico, la obra sólo puede ser completada en el lector, aquel en quien se depositan todas las citas que constituye la escritura: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor.”<sup>138</sup>

La deconstrucción derridiana, característica por “la negación del significado unívoco, la espiral infinita de interpretación, la negación de la presencia originaria en el discurso... y la omnipresencia de la intertextualidad”<sup>139</sup>, empata con la muerte del autor proclamada por Barthes en donde esa “intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es inserto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto”<sup>140</sup>.

Por su parte, Michel Foucault prefiere hablar de qué manera se ejerce la “función autor”. El centro de su reflexión, presentada en forma de conferencia bajo el título “¿Qué es un autor?” ante la Sociedad Francesa de Filosofía en febrero de 1969, parte de una sentencia tomada de Samuel Beckett: “qué importa quien habla, dijo alguien, qué importa quien habla”<sup>141</sup>. La indiferencia de la frase motiva a Foucault a preguntarse cuál es la relación del texto con el autor y cómo funciona ese concepto en nuestra sociedad en un marco donde se ha

---

<sup>137</sup> **Ibidem**, p. 69

<sup>138</sup> **Ibidem**, p. 71

<sup>139</sup> Robert Stam, **op. cit.**, p. 212-213

<sup>140</sup> Roland Barthes, “De la obra al texto”, en Roland Barthes, **op. cit.**, p. 78

<sup>141</sup> Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, p. 12

replanteado y hasta declarado la muerte del autor. Todo esto en una especie de toma de postura frente a la entonces reciente argumentación de Roland Barthes :

Es evidente que no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Asimismo (**sic**), no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.<sup>142</sup>

Y al final de su exposición añade:

No se trata de afirmar que el hombre está muerto – que no es mío, que no deja de repetirse desde el final del siglo XIX- se trata de ver de qué manera, según qué reglas se formó y funcionó el concepto de hombre. Hice lo mismo con la noción de autor. Contengamos, pues, nuestras lágrimas.<sup>143</sup>

A pesar de marcar una diferencia con la idea de la muerte del autor, Foucault (en un tono similar al de Barthes) es contrario a relacionar los textos con significados únicos. Para encontrar al autor en la obra, nos dice Foucault, los críticos recurren a métodos relacionados con la exégesis cristiana, los cuales limitaban la múltiple significación de los textos. La herencia religiosa a la hora de interpretar las obras ha hecho que la crítica busque el significado en el autor.

Por otro lado, continúa Foucault, el concepto de autor representa la individualización de las ideas y los conocimientos en las disciplinas científicas, filosóficas y literarias; pero la apropiación formal del sujeto sobre sus escritos se da hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se comenzó a instaurar un régimen legal que garantizaba los beneficios de la propiedad y responsabilizaba al escritor de las posibles transgresiones en su obra; “los textos comenzaron a tener autores cuando fueron susceptibles de ser castigados.”<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> **Ibidem**, p. 20

<sup>143</sup> **Ibidem**, p. 66

<sup>144</sup> Ramón Pérez Parejo, “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en Internet” en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

El desarrollo histórico del concepto autor, proveniente de la exégesis cristiana y de su regulación legal, sirve de antecedente para preguntarse su función pero no en forma de atribución espontánea de un texto a su productor, ni como si el escritor fuera un sujeto inexistente sino como el espacio de instauración de una discursividad específica y reconocible. En suma, Foucault nos dice que la función del autor nos permite caracterizar ciertas obras con un discurso bajo el signo del nombre del autor.

el autor debe ser despojado de su rol de artífice para pasar a ser analizado como una función compleja y variable, como una entidad discursiva que caracteriza cierto tipo de textos y que no se sitúa ni en la realidad ni en la ficción, sino en el borde mismo de los textos, marcando sus aristas, recortándolos, manifestando su modo de ser y de ser recibidos, en suma, caracterizándolos frente a otros enunciados en el interior de una sociedad.<sup>145</sup>

La importancia del autor, una vez abandonada la idea de colocar al sujeto en el origen y centro del texto, reside en el fortalecimiento de las propiedades del discurso. Así, en un futuro imaginario, Foucault nos plantea que: “Todos los discursos, cualquiera que sea su estatuto, su forma, su valor... se desarrollarían en el anonimato del murmullo. (...) no se escucharía más que el rumor de una indiferencia: “Qué importa quien habla”.”<sup>146</sup>

Aunque las argumentaciones de Derrida, Barthes y Foucault no están enfocadas al cine (casi en su totalidad se dirigen a la literatura) se les puede entender como una respuesta indirecta a la teoría del autor y a su insistencia de atribuir al director la autoría de una obra colectiva, en donde es más complejo definir quién habla. A su vez, sus ideas repercutieron en la forma de ver y analizar los filmes, encauzando las investigaciones hacia otros aspectos del fenómeno cinematográfico.

Como consecuencia del ataque postestructuralista lanzado sobre el sujeto originario, el autor de cine paso de ser fuente generadora del texto a ser un mero término en el proceso de lectura y espectadorial, un espacio de intersección entre discursos, una configuración cambiante producida por la intersección de un grupo de películas con formas históricamente constituidas de lectura y

---

<sup>145</sup> **Idem**

<sup>146</sup> Michel Foucault, **op. cit.**, p. 54

espectatorialidad. En esta visión antihumanista, el autor se disolvía en instancias teóricas más abstractas tales como «enunciación», «sujetificación», «écriture» e «intertextualidad».<sup>147</sup>

El debate sobre el cine de autor podría considerarse cerrado al valorar las argumentaciones antes expuestas. Éstas cambiaron la forma de ver la relación director-película, mas al estar centradas en la literatura no pueden aplicarse en su totalidad al trabajo de puesta en escena y a las especificidades del cine. Una de las incompatibilidades es el interés de la teoría cinematográfica en el espectador; a diferencia de Barthes quien auguraba el nacimiento del espectador en la literatura, los estudiosos del cine habían designado un lugar para el público en sus investigaciones debido a la magia propia del espectáculo cinematográfico que era un fenómeno casi ritual y, hasta antes de la llegada de la televisión, implicaba necesariamente una experiencia tanto individual como colectiva.

A finales de los años sesenta, Roland Barthes había profetizado la muerte del autor y el nacimiento del lector. En cierto sentido, sin embargo, no resulta del todo exacto hablar de nacimiento del espectador en la teoría cinematográfica, pues la teoría del cine siempre ha estado preocupada por el tema del espectador. Ya sea en la idea de Munsterberg de que el cine opera en la esfera mental, en la fe de Eisenstein en los impulsos epistemológicos suscitados por el montaje intelectual, en la visión de Bazin de la democrática libertad de interpretación del espectador o en la preocupación de Mulvey por la mirada masculina, casi todas las teorías del cine contienen una teoría del espectador.<sup>148</sup>

En el caso de la sentencia “qué importa quien habla” se puede interpretar de tal forma que se caiga en la ingenuidad de posicionarse ante una obra y olvidarse de los posibles contenidos políticos o ideológicos del autor. Hoy al ver *El nacimiento de una nación*, de Griffith, podemos apreciar, entre otras cosas, el origen del lenguaje cinematográfico, pero también se observa una ideología racista en el manejo de la trama; el espectador puede aceptar o no el contenido mas no puede dejar de ubicar quién o quiénes producen ese mensaje, a su vez tomar una postura.

---

<sup>147</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 151

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 267

Para el espectador es importante saber quién habla, no para rendir culto a una personalidad, sino porque “Lectores o espectadores siempre decodifican los mensajes mediante el posicionamiento de un origen, incluso si sólo es imaginario o inconsciente, y el origen tiene un significado político.”<sup>149\*</sup> Por eso, el investigador James Naremore recomienda no seguir el ejemplo de Barthes y Foucault quienes en su papel de intelectuales (hombres) europeos “estaban profundamente empeñados en el intento de acabar con el creador paterno”<sup>150\*\*</sup> pero otros grupos de espectadores pueden identificarse con los autores y fortalecer o formar una identidad.

La idea de borrar la institución autoral tiene sus ventajas en la medida que abre el significado de los textos y fomenta la participación del lector, pero también resulta contradictorio porque los nombres de los autores de esta postura son tan famosos como los nombres de los directores más consagrados; o porque nunca se negaron a recibir los beneficios económicos derivados de la propiedad intelectual de sus libros, valga la expresión, a cobrar sus derechos de autor.

Las inconsistencias al intentar aplicar la desaparición del autor en favor del nacimiento del lector o espectador no aplican del todo en el debate sobre el cine de autor. Desde su irrupción a mediados de siglo el concepto ha seguido presente en la crítica, los directores, los investigadores y el público. Aunque desde los años setenta no ha sido un tema de primer plano en las investigaciones cinematográficas; la delimitación de qué es el cine de autor y la búsqueda de cuáles serían sus características y beneficios para entender al séptimo arte continúan siendo la voz recurrente de un debate que no se cerró con la muerte del autor.

---

<sup>149</sup> James Nanemore, “Authorship” en Toby Miller, **et al.**, (Ed.) *A Companion to Film Theory*, p. 22

\* Readers or viewers always decode messages by positing a source, even if only an imaginary or unconscious one, and the source has a political meaning. Traducción del autor.

<sup>150</sup> **Idem**

\*\* were deeply invested in the attempt to kill off the paternal creator. Traducción del autor.

## 4. OTRAS POLÍTICAS PARA UN CINE DE AUTOR

*Uno es autor desde el momento en que dice que lo es... Desde el momento en que toma, por completo, la responsabilidad de su obra.*

*Y, por consiguiente, Eso es una película de autor.*

Olivier Assayas

A partir de la década de los noventa, nos dice el crítico Dudley Andrew, se comenzó a escribir e incluso a discutir de nuevo sobre el autor en el cine. Después de algunos años en “clandestinidad” el tema fue abordado con un afán de renovar la visión, para muchos superada, de los críticos de *Cahiers* en los años cincuenta. Según Andrew, ninguno de los autores de esos textos buscaba regresar al paradigma de mediados de siglo; sin embargo, lo complicaban al modificarlo.<sup>151</sup> El nuevo destape de los estudios sobre el cine de autor deja ver una cuenta pendiente en donde los teóricos y críticos intentan, una vez más, reflexionar un planteamiento perfectible mas difícil de superar por el arraigo de la propuesta inicial.

Los textos publicados en las décadas recientes cuentan entre sus líneas de investigación cuestionamientos sobre la validez de la teoría del autor en el caso de películas dirigidas por mujeres; las diferencias del autor en el cine y en la televisión; la posibilidad de atribuir la autoría a otras personas en la producción, entre ellos el guionista y el productor; o más recientemente los posibles cambios al cine de autor en la era del cine digital y nuevos medios de comunicación. Otros especialistas han optado por reflexionar sobre la forma en la que el cine de autor ha sido aprovechado dentro del modelo económico capitalista, tal como explica Timothy Corrigan al señalar que el nombre del autor es utilizado en forma de estrategia comercial para obtener audiencia: “ligado a los objetivos de distribución y marketing está identificar y ubicar el estatus y potencial de culto de un autor”<sup>152\*</sup>.

---

<sup>151</sup> Dudley Andrew, “The Unauthorized Auteur Today” en Robert Stam, **et al**, (Ed.) *Film and Theory. An Anthology*, p. 20 y 27

<sup>152</sup> **Apud**, James Nanemore, “Authorship” en Toby Miller, **et al**, (Ed.) **op. cit.**, p. 21

\* bound to distribution and marketing aims that identify and address the potential cult status of an auteur. Traducción del autor.

Los alcances de nuestra investigación no permiten abarcar cada una de las formas en las que se ha estudiado o modificado el cine de autor; por eso, para delimitar un acercamiento a las propuestas de las décadas más recientes se han escogido cuatro propuestas realizadas al interior de *Cahiers du Cinéma*, una de ellas publicada en los años ochenta y las otras en los años noventa. Los artículos son una muestra, seguramente poco representativa, de la búsqueda de una explicación satisfactoria al cine de autor. También son una ventana para observar cómo al interior de *Cahiers du Cinéma* se ha seguido el debate en torno al mismo tema que causó una ruptura en la forma de ver y entender el cine a mediados del siglo veinte.

#### **4.1. Propuestas al interior de *Cahiers du Cinéma***

A través de los años la revista *Cahiers du Cinéma* ha vuelto de manera intermitente a replantearse la *política de los autores*. En la segunda mitad de los años setenta, por ejemplo, “*Cahiers* llevó a cabo una revisión de su «política de los autores» que condujo al descubrimiento del «Tercer cine» y de los nuevos cines europeos y asiáticos, especialmente del cine japonés.”<sup>153</sup> Éste y otros retornos al estudio de la autoría se pueden entender por su utilidad para organizar nuestra relación con el cine:

En 1973 Claire Johnston sostuvo, por su parte, que la teoría de los autores marcaba una intervención importante: «Despojada de sus aspectos normativos, la clasificación de películas en función de su director ha demostrado ser una forma extremadamente productiva de ordenar nuestra experiencia del cine»<sup>154</sup>

Además de su valor pragmático para facilitar el acercamiento al cine, sin duda, una de las razones por la cual el cine de autor sigue presente en la teoría y crítica cinematográfica, a pesar de que ya no provoca la misma polémica y encono, es por su implantación en la vida cotidiana del espectador promedio. Las muestras retrospectivas sobre algún cineasta en las cinematecas de distintos países, los libros dedicados a directores consagrados, la crítica cinematográfica enfocada a comparar y analizar el trabajo de un director con sus anteriores

---

<sup>153</sup> Josep Lluís Fecé, “Presentación de la serie” en Antoine de Baecque (Comp.) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, p. 15

<sup>154</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 152

puestas en escena, y su consagración (sobre cualquier otra persona del equipo de producción de un filme) en los festivales de cine y ceremonias de premiación alrededor del mundo son ejemplos de la penetración de la teoría de los autores en el entorno cinematográfico cotidiano.

El cine de autor ya no se encuentra en el centro de la controversia porque al convertirse en un elemento común de la experiencia fílmica ha ganado sobre esas polémicas. Así lo considera el investigador Robert Stam:

Pero la autoría no provoca más polémicas en parte porque las ha ganado. La autoría es extensamente recurrida incluso por aquellos que tienen reservas acerca de la “teoría”... Cuales sean las objeciones a la teoría del autor, los cines siguen ofreciendo retrospectivas sobre el trabajo de directores en específico, los cursos de cine giran alrededor de los directores, y las publicaciones de cine tienden a privilegiar los estudios autorales.<sup>155\*</sup>

Al tomar como referencia este contexto de consagración a los directores, en especial en los festivales de cine, y a partir de su experiencia personal en el Festival de Venecia, el crítico y director Olivier Assayas en su artículo titulado “¡Cuántos autores, cuántos autores! Sobre una política” (1983) define al autor como “un modo de proceder singular” y plantea una ecuación sencilla ante la falta de consenso para identificar a un autor: “es una equivalencia autor/cineasta desde el momento en que este último reivindica la película.”<sup>156</sup> Y si bien, de entrada, el argumento de Assayas puede parecer simplista o errático en realidad responde a una visión en donde el cine se considera una manifestación artística del ser humano; y en la medida que el cine sea una obra de arte debe tener un autor.

El problema de la atribución de la película, desde el momento en que es una obra de arte, está solucionado. El realizador es el responsable de ello. Y no sólo en virtud de la célebre *boutade* «no sé a quién se debe el logro de esta película pero sé muy bien a quién le hubieran reprochado su fracaso», la película pertenece al cineasta. Está claro que el director y sólo él, controla los

---

<sup>155</sup> Robert Stam, et al, (Ed.) **cit. pos.**, p. 6

\* But auteurism no longer provokes polemics partially because it has won. Auteursism is now widely practiced even by those who have reservations about the “theory”... Whatever the objections to auteur theory, museums still offer retrospectives in the work of specific directors, film courses revolve around directors, and film publishing tends to privilege auteur studies. Traducción del autor.

<sup>156</sup> Olivier Assayas, “¡Cuántos autores, cuántos autores! Sobre una política” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 157

pormenores de los elementos inconexos que, reunidos y organizados, constituyen un todo al que llamamos cine.<sup>157</sup>

Con el argumento de Assayas las inexactitudes a la hora de definir al autor en el cine se trasladan a la definición de arte pues según el crítico francés una obra de arte es “una fijación en el tiempo de una expresión personal... la expresión de un sistema de abstracciones, de sentimientos o de impresiones que van más allá de los límites de la palabra.”<sup>158</sup> La amplitud de la definición puede abarcar, según las palabras del articulista, desde una estatua de Praxíteles hasta el dibujo de un niño. Y si se aplica al campo de la producción audiovisual incluye desde las prácticas de video de un estudiante de cine hasta la película *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, por mencionar algún ejemplo.

Para Olivier Assayas después de la *Nueva Ola* francesa es imposible abordar la dirección de cine con ingenuidad; no se puede rodar sin preguntarse sobre la cuestión de la firma. Su argumentación sobre una nueva política de autores es astuta al denunciar la desaparición de la inocencia en cuanto a la pertenencia de la obra pero también resulta una propuesta vaga e imprecisa al anular por completo la posibilidad de distinguir de entre un grupo de películas a aquellas que coinciden no sólo por el nombre de su director sino también por la calidad de su puesta en escena.

Una década más tarde el crítico Thierry Jousse contrapone su perspectiva sobre el cine de autor y la firma del director. En un pequeño artículo titulado “Política del cine, discreción de los autores” (1994) se pronuncia en contra de la autoría como un asunto de exhibicionismo porque “ser autor en el cine no es forzosamente sinónimo de exhibición o el resultado de una firma.”<sup>159</sup> Para Jousse, Claude Chabrol y Clint Eastwood son ejemplos de directores discretos, capaces sustraerse para dejar al espectador frente al mundo de sus filmes.

la mayor virtud de uno y otro es sin duda la discreción... los dos parecen desaparecer tras lo que revelan, dejando en manos de la dirección la única función de colocarnos frente al mundo que

---

<sup>157</sup> **Ibidem**, p. 154

<sup>158</sup> **Ibidem**, p. 155

<sup>159</sup> Thierry Jousse, “Política del cine, discreción de los autores” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 164

construyen. No tienen ninguna necesidad de exhibirse puesto que están omnipresentes en la película sólo con la fuerza de su creencia en el cine.<sup>160</sup>

Eastwood y Chabrol representan un tipo de autor respetuoso de las películas. Su imagen, trabajo de dirección, mundo interior, creatividad y otros talentos no son nunca más importantes que los filmes. “Es la razón por la cual... han permanecido mucho tiempo sin ser reconocidos como autores de pleno derecho... Pero es también la razón por la que, en última instancia, su obra nos parece tan densa, su trayectoria tan impresionante, su existencia tan importante.”<sup>161</sup> Sin duda Thierry Jousse hace un llamado en contra del protagonismo de los directores al recordarnos que la autoría no es un asunto de firmas sino de trayectorias fílmicas en donde la película es más importante que el autor.

Una tercera propuesta redactada desde *Cahiers du Cinéma* llegó dos años más tarde bajo el título “Sobre la «política de los cineastas de talla»” (1996), en esta ocasión firmada por Serge Toubiana y con una argumentación sencilla: El concepto de autor sigue vivo pero “Necesitábamos desde hace tiempo, bajo pena de sufrir un deterioro teórico... encontrar otra palabra más justa que abriera nuevas perspectivas en el cine contemporáneo.”<sup>162</sup> Y la palabra es “talla”.

Ante el cambio de términos cabe preguntarse: ¿Esto provoca un giro significativo en la forma de ver o entender el cine? De entrada parece que no, sin embargo, Serge Toubiana lo considera útil por su doble acepción que hace referencia tanto a las medidas de las prendas de vestir como al calificativo de la gente importante y capaz en su labor profesional. Así, en el caso del Festival de Cannes, afirma el crítico francés, se puede observar la irrupción del cine y cineastas de talla mundial. Pero el asunto de las tallas no sólo obedece a la importancia de un director o a la calidad de un filme, también se puede aplicar al tamaño de la producción y su posibilidad de llegar a diferentes públicos. En este sentido, Toubiana nos dice que existen tantas tallas como pies, sin implicar esto una clasificación peyorativa. “Ya que el interés de

---

<sup>160</sup> **Idem**

<sup>161</sup> **Idem**

<sup>162</sup> Serge Toubiana, “Sobre la «política de los cineastas de talla»” en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 166

Cannes consiste en sentir el placer de descubrir las «obras de talla» procedentes del mundo entero, guiados por una insaciable curiosidad...”<sup>163</sup>

La idea de la talla en realidad parece encerrar una estrategia para lograr un cambio en “el sistema de producción actual, completamente orientado hacia el triunfo de las grandes obras de talla norteamericanas”<sup>164</sup>; una política de los cineastas de talla es una oportunidad para abrirse al cine mundial, medir y medirse las obras confeccionadas para un público con gustos tan variados como números de calzado. Por eso, Toubiana afirma que la política de los cineastas de talla “supone, en efecto, una amplitud de espíritu, una curiosidad hacia el otro, un ir y venir rumbo a películas de todas las marcas y de todos los modelos...”<sup>165</sup>. En suma, la idea de Toubiana es una analogía colorida pero con un talante idealista parecido a la *política de los autores* original.

Pasemos ahora, al último de los artículos seleccionados para observar las recientes reflexiones al interior de *Cahiers du Cinéma* sobre el cine de autor. Por su carácter conclusivo, lo colocamos en un apartado distinto.

#### 4.2. ¿Qué nos deja el cine de autor?

El artículo “Al acecho: ¿qué queda de la política de los autores?” (1997) está firmado por Antoine de Baecque, uno de los críticos e investigadores con mayor autoridad en el campo de los estudios sobre la autoría cinematográfica por su trabajo de investigación y recopilación de los textos más importantes de *Cahiers du Cinéma*. De Baecque hace un balance de las repercusiones y aportaciones de la *política de los autores* en nuestros días. Y aunque sus afirmaciones sólo hacen referencia a lo difundido en la revista francesa, éstas también se pueden aplicar al grueso del cine de autor.

---

<sup>163</sup> **Ibidem**, p. 168

<sup>164</sup> **Ibidem**, p. 169

<sup>165</sup> **Idem**

La respuesta a la pregunta planteada en el título del artículo es contestada con ironía: “Nada, No queda nada. O demasiado, quizá demasiado.”<sup>166</sup> De Baecque se cuestiona sobre la utilidad de mantener un término (el de autor) el cual se debe explicar y llenar de aclaraciones antes de usarse; pero tampoco olvida que la *política de los autores* ha sido una herramienta fundamental en la crítica y, a su vez, ha conseguido una victoria al mantenerse en el entorno cinematográfico porque “todo lo que se escribe sobre el cine apela, conscientemente o no, a esta práctica de escritura heredada”<sup>167</sup>

Además de sus negativa ante la posibilidad de mantener vigente la palabra autor, la crítica del francés se centra en la fe ciega hacia los autores. Una vez más, se hace un reproche a quienes (público, críticos, investigadores, etc.) pierden el juicio crítico a cambio de una certificación incuestionable hacia el trabajo de ciertos directores. Por eso, para Antoine de Baecque sería más válida una nueva política de las películas del mes (propuesta con el mismo tono irónico pero con un dejo de seriedad). Esta política o estrategia de crítica cinematográfica consistiría en reunir las películas estrenadas a largo de un mes en un lugar determinado; no las valoraría “como unos hitos sucesivos en la constitución de una obra de autor, sino como unas apariciones brillantes que dibujan un paisaje cinematográfico cambiante y efímero.”<sup>168</sup>

La propuesta, reconoce el autor, establece lazos entre películas cuyo común denominador es el azar o las decisiones de distribución; además, se puede comparar al trabajo de un crítico durante un festival de cine en donde ve y analiza películas que no tienen mayor relación las unas con las otras. Sin duda, una política de las películas del mes resulta interesante porque representa un reto para los encargados de la crítica cinematográfica, quienes se verían obligados a cumplir su trabajo de dibujar ese efímero y cambiante panorama cinematográfico, sin embargo, ¿no es el trabajo que debe hacer ya todo crítico de cine y sobre todo aquellos que están presentes en algún medio de comunicación? Además, ante la imposibilidad de abarcar toda la oferta cinematográfica ¿cuál sería el parámetro para escoger las películas del mes?

---

<sup>166</sup> Antoine de Baecque, “Al acecho: ¿qué queda de la política de los autores?”, en Antoine de Baecque (Comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*, p. 170

<sup>167</sup> **Ibidem**, p. 171

<sup>168</sup> **Ibidem**, p.174

En el artículo de Antoine de Baecque se puede encontrar una respuesta en el método usado para ejemplificar su política de películas del mes de noviembre de 1997. Sin dejar de aclarar que la elección puede ser a partir de los gustos personales, él recurre al cine de autor para elegir las películas del mes.

Precisamente, en este mes de noviembre de 1997, como si fuera adrede, parece como si se nos propusiera poner a prueba esa mirada crítica. Estamos en presencia de cinco películas que, de manera casi evidente, nos remiten al concepto original del autor. Cinco universos que aparentan, cada uno, una marca tan personal y tan original como pueden serlo las huellas dactilares.... representan el mundo-cine de Pedro Almodóvar, Takeshi Kitano, Abbas Kiarostami, Alain Resnais y Robert Guédiguian. Pero una vez mencionado esto, en realidad, ¿qué es lo que hemos dicho? No mucho.<sup>169</sup>

El autor del texto continúa afirmando que las películas de ése mes mantienen una característica de la *política de los autores*: un universo igual a un autor. También considera que el conjunto, visto desde el punto de vista autoral, no forma un sistema porque los directores y sus películas no se parecen en nada. Sin importar esta disimilitud, la política del mes de noviembre de 1997 se encargaría de encontrar conexiones y similitudes entre ellas. Así propone tres puntos comunes para realizar un análisis de las películas: 1. Espacios en las obras; 2. Obras donde se construyen los cuerpos y 3. Cuerpos que se parecen a su creador.

Las tres referencias para el análisis de las políticas del mes también son preceptos generalmente usados para identificar a un autor. Empero, Antoine de Baecque considera el trabajo de estos directores como un desafío a la autoría porque ellos se caracterizan por sus constantes intentos de “emborronar las pistas, rehuir su propia reputación, y abandonar los efectos de conocimiento y reconocimiento”<sup>170</sup> pero ¿esa caracteriza no es, tal vez, una de las más importantes para reconocer a un autor? Veamos el testimonio de Takeshi Kitano:

Ya he oído a muchos directores diciendo esto y también es aplicable a mi caso: con cada película nueva, intento hacer algo completamente distinto, pero cuando observo el resultado final,

---

<sup>169</sup> **Ibidem**, p. 172

<sup>170</sup> **Idem**

me doy cuenta de que he hecho exactamente la misma película una y otra vez. Quizás no la misma exactamente, pero creo que si un inspector de policía la viera, diría: “No hay duda, Kitano, estás detrás de esto. ¡Tus huellas están por todas partes!”<sup>171</sup>

El intento por no sólo superarse sino borrarse a sí mismos en su trabajo devela un compromiso de no presentar copias de su propia creación. Posiblemente una pista para identificar una huella de autor es precisamente, y aunque parezca contradictorio, esa capacidad de madurar, deshacer tu propia obra para volver a comenzar, romper tus propias normas, intentar huir de tus anteriores trabajos y al final hacer otra vez un buen filme. En el caso de Kitano, él se encuentra con la misma película ¡y es cierto! Pero también se nota el esfuerzo y la capacidad creativa de un director que sorprende al espectador con sus filmes.

Así como han hecho Olivier Assayas, Thierry Jousse, Serge Toubiana o Antoine de Baecque decenas de investigadores del fenómeno cinematográfico han planteado una postura teórica sobre el cine de autor en las últimas décadas. En diversas ocasiones los especialistas han intentado reformular los principios de la autoría o han entrado en debates, muchas veces estériles, para demostrar si sus directores favoritos se pueden considerar autores. Prácticamente ninguno ha tenido repercusiones significativas en la teoría cinematográfica.

Por lo tanto, el fantasma de la *política de los autores* creado a mediados del siglo XX por críticos con espíritu de directores sigue rondando casi intacto, acaso un poco empolvado, por las pantallas de cine, en las locaciones, en las librerías y videoclubes. Es un fantasma semejante al cuervo del poema de Edgar Allan Poe. Si nos atreviéramos a preguntarle sobre su retirada sólo atinaría a responder “nunca más, nunca más”.

---

<sup>171</sup> Laurent Tirard, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, p. 179

## CONCLUSIONES

### EL CINE DE AUTOR ES LA AUTOAFIRMACIÓN DE LOS DIRECTORES LLEVADA A UN NIVEL TEÓRICO

El estudio, teorización, investigación o reflexión del cine ha sido protagonizado por diferentes tipos de especialistas, entre ellos, académicos, cineastas, críticos, intelectuales y escritores, pero ¿podemos obtener una imagen diferente del cine de acuerdo al tipo de investigador o especialista que lo reflexiona? ¿La *política de los autores*, la teoría del autor o el cine de autor, responde a una forma de ver y entender el cine conceptualizada por un tipo específico de teórico, analista o investigador?

Para responderlo, recurramos a la clasificación, elaborada por Francesco Casetti, de los estudios sobre cine en tres grandes paradigmas que han analizado, interpretado, expuesto o explicado el fenómeno cinematográfico:

El primer paradigma es el de las *teorías ontológicas* o estético-esencialistas, cuyos estudios intentan explorar y responder interrogantes relacionadas con la naturaleza del cine. La principal y más importante de sus preguntas sería: ¿qué es el cine? Los sujetos responsables del paradigma ontológico generalmente son críticos de cine y su medio de divulgación es la revista especializada.

El segundo paradigma corresponde a las *teorías metodológicas* o científico-analíticas, su pregunta básica es ¿desde qué punto de vista hay que observar el cine y cómo se capta desde esta perspectiva? En este caso, las distintas disciplinas metodológicas (psicología, sociología, semiótica, psicoanálisis) toman el cine como uno de sus objetos de estudio y aplican a las investigaciones sus correspondientes herramientas de análisis.

Las *teorías de campo* o interpretativas integran el tercer paradigma con una pregunta en común: ¿Qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos? Su carácter fenoménico busca encontrar problemáticas relacionadas, por ejemplo, con la identidad

de género, la representación o la ideología; en estas investigaciones la aproximación al problema abandona los instrumentos y puntos de vista de las disciplinas para hacerlo de manera más libre. El estudioso se pregunta sobre su forma de interrogar al objeto y da espacio a las prácticas de interpretación.

El cine de autor se puede clasificar dentro de las teorías ontológicas pues su corpus teórico intenta definir algunas características esenciales del cine; en este caso, quién es su autor. Además el debate nace, en la mayoría de los casos, de las plumas de críticos de cine cuyos artículos publicados en revistas especializadas manifiestan una forma de ver el cine a través de sus autores. Sin embargo, a través de la investigación se pudo observar que la mayor parte de los sujetos responsables de los artículos analizados desempeñaban una labor no sólo como críticos de cine sino que muchos de ellos eran directores de cine en su etapa de críticos. Los nombres de Alexandre Astruc, François Truffaut, Eric Rohmer, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Julio García Espinosa, Glauber Rocha, Olivier Assayas o Thierry Jousse son reconocidos, en la mayor parte de los casos, más por su trabajo fílmico que por su labor crítica.

A partir de esto, se puede concluir que las propuestas de cine de autor se pueden entender como una autoafirmación del trabajo del director llevado a un nivel teórico. Autoafirmación realizada por directores de cine o críticos con aspiraciones de llegar a ser directores. La *política de los autores*, es el ejemplo más claro de la búsqueda de la consolidación crítico-teórica del trabajo de dirección (y del sujeto en quien recae dicha responsabilidad) llevada a cabo por un grupo de jóvenes críticos con aspiraciones a dirigir sus propios filmes.

### **LA AUTOAFIRMACIÓN DEL DIRECTOR COMO AUTOR SE PUEDE OBSERVAR, DESDE UN PLANO PRÁCTICO, EN SU RELACIÓN CON EL GUIÓN**

El rechazo generacional iniciado por François Truffaut en contra de una visión del cine en donde el guionista es preeminente al director (al cual, según Truffaut, se le consideraba el

encargado de trasladar a imágenes el trabajo creativo del guionista) tuvo repercusiones en la forma que los directores comenzaron a usar el guión a partir de los años sesenta. Por un lado, los realizadores más jóvenes relativizaron la importancia del guión para realzar el trabajo de puesta en escena. Y por el otro, fue más común ver inmiscuirse a los directores en la elaboración o reelaboración de los guiones, tanto en el escritorio como en el rodaje.

Como se pudo observar en el segundo capítulo de la investigación, en los nuevos cines la forma de trabajar con el guión se diversifica a tal punto que existen tantos directores como métodos de trabajo en donde el guión no es el eje principal de la puesta en escena; sin embargo, para una mejor comprensión del fenómeno se pueden clasificar dos estilos generales de trabajo: El de los directores que dejan de ver al guión como una proyección definida de la película y sólo lo usan como una idea base para desarrollarla en el rodaje. Y el de quienes siguen usando un guión bien elaborado y estructurado pero sobre éste rechazan, modifican o aprueban a lo largo del rodaje.

Con base en lo anterior, se observa cómo los directores buscan consolidar el estatus artístico de su trabajo a partir de la libertad creativa durante el rodaje, por eso integrarse al trabajo de guión o usar el guión como un elemento no decisivo, supeditado a las decisiones del director, es una forma de reafirmar su condición de autor. Si bien, no todo autor escribe el guión, sí es cierto que todo autor tiene autoridad sobre el guión y no al revés.

## **EL CINE DE AUTOR ES UNA FORMA DE SUBRAYAR LA CONDICIÓN DEL CINE COMO ARTE Y DE LOS DIRECTORES COMO ARTISTAS**

Sin la intención de hacer generalizaciones tan vagas como “todo cine de autor es arte” o “si una película no es de autor no tiene valor artístico” sí se puede interpretar que la construcción teórica del cine de autor es una puja por la consolidación del cine como arte y de los directores como artistas. Tal iniciativa, como se observó en la primera conclusión, la realizaron principalmente quienes aspiraban a ser autores de pleno derecho. Pero ¿Por qué el cine como arte está ligado a la necesidad de ver en el director a un artista?

La respuesta probablemente tenga que ver con la visión falogocentrista de las artes en la cultura occidental. De acuerdo con Jacques Derrida el falogocentrismo se caracteriza por la necesidad de localizar un origen para todo, de encontrar una figura paterna relacionada con el orden jerárquico masculino. Esa necesidad de orden psicológico y antropológico se manifiesta en la cinematografía a través del cine de autor.

Si a lo anterior añadimos que las teorías ontológicas estudian la esencia del cine y su pregunta más básica es ¿qué es el cine? Podemos suponer que si la respuesta incluye al arte, desde la concepción del falogocentrismo, incluiría también la necesidad de encontrar a los autores de dicho arte. En la cultura occidental, dominada por el falogocentrismo platónico del cual nos habla Derrida y una visión judeocristiana de la creación, toda labor creativa necesita de un autor.

En este sentido podemos agregar que el ensayo “Una cierta tendencia del cine francés” ha sido interpretado como una sublevación de corte edípico en contra de lo que Truffaut llamaba *cine de papá* o *cine de guionistas*. En el mismo tenor Eric Rohmer calificó al equipo de una película (guionista, fotógrafo, iluminador, decorador, etc.) como simples colaboradores del patrón, es decir, del director. Estas manifestaciones intentaban instaurar al director como único responsable de la obra y arrebatar el aura creativa a los guionistas y al resto del equipo de producción. Para bien o para mal, lograron gran parte de su cometido.

### **CON LA LLEGADA DEL CINE DE AUTOR EL ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS NO SÓLO SE CENTRA EN EL QUÉ (HISTORIA Y TEMA) Y AÑADE EL CÓMO (ESTILO Y TÉCNICA)**

El trabajo del director era reconocido desde los primeros años de la historia del cine. La admiración hacia los grandes maestros del periodo mudo dan muestra de ello a tal punto que aún se reconoce el trabajo de, por mencionar algunos, Charles Chaplin, Edwin S. Porter, Serguei M. Eisenstein, Erich von Stroheim o David W.Griffith, quienes dieron los primeros

pasos hacia la construcción del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, la concepción teórica del cine de autor trajo consigo un cambio en los parámetros del análisis cinematográfico llevado a cabo hasta mediados del siglo veinte; para los interesados en recalcar la autoría del director se debía poner especial atención en cómo los realizadores narran las historias.

El cambio es promovido porque sólo se puede reconocer el trabajo del director mediante el análisis de su puesta en escena; por lo tanto, para el crítico es tan importante la historia y el tema como el estilo y la técnica. Si bien el análisis del cine de autor no es el primer ejemplo de estudio que observa cómo un director hace una película, sí generaliza este tipo de análisis a través de la exaltación de la puesta en escena sobre las otras etapas de producción de las películas.

La crítica cinematográfica y el estudio de un autor se basan, por lo tanto, en la existencia de un discurso correspondiente a cada director. La identificación de cada discurso se hace mediante el análisis de cómo (estilos y técnicas) un director nos cuenta una historia o aborda ciertos temas a través del grueso de su obra. En todo caso, nos dicen Roman Polanski y Takeshi Kitano, es imposible verse traicionado por el trabajo de puesta en escena ya que las huellas del director están por todas partes.

## **EL CINE DE AUTOR SE INSTALÓ EN LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA**

Los críticos de la autoría cinematográfica consideran inviable la paternidad de los directores sobre las películas porque las consideran el fruto de un trabajo colectivo en donde se plasma el trabajo y talento de equipos de producción muy diversos. Atribuir la obra a un director-autor implicaría olvidar el trabajo de fotógrafos, montadores o editores, músicos, actores, iluminadores, decoradores; por lo tanto consideran la atribución de la autoría únicamente a los directores una postura errada.

Ante las críticas algunos especialistas han intentado reformular los presupuestos del cine de autor heredado por *política de los autores* de *Cahiers du Cinéma*. Tal es el caso del

autor-estructuralismo o de la política de los cineastas de talla, por mencionar algunas. Sin embargo, las repercusiones de cada una han sido mínimas y algunas veces contradictorias. De tal forma que el cine de autor configurado en la *política de los autores* sigue siendo la postura más válida no sólo porque ha quedado establecida a un nivel teórico sino porque su aparición ha modificado la industria y cultura cinematográfica en diferentes niveles.

El cine de autor está vigente y es válido porque, a pesar de los argumentos de sus críticos, la industria cinematográfica, el público cinéfilo, los mismos equipos de producción de los directores-autores, los estudios sobre el cine y la crítica cinematográfica confirman su manifestación en la cultura cinematográfica cotidiana.

Los ejemplos de dicha manifestación se pueden observar a través de las muestras retrospectivas sobre algún cineasta en las cinematecas de distintos países, los libros dedicados a directores consagrados, los cursos de cine basados en el trabajo de los directores, la crítica cinematográfica enfocada a comparar la obra de un director con sus anteriores puestas en escena, la consagración del director (sobre cualquier otra persona del equipo de producción) en los festivales de cine y ceremonias de premiación alrededor del mundo, y en el personal de producción que reconoce la autoridad del director y es beneficiado al integrarse en su equipo e incluso al trabajar juntos en más de una película porque adquieren prestigio como el fotógrafo, músico o asistente de algún director en específico.

## **EL CINE DE AUTOR SE MANTIENE VIVO, EN GRAN MEDIDA, PORQUE EL PÚBLICO CINÉFILO RECURRE A ÉL PARA ORGANIZAR SU EXPERIENCIA CON EL CINE**

La historia de la autoría cinematográfica está ligada a la de los grupos cinéfilos que solían frecuentar las cinematecas nacionales, organizar cineclubes y círculos de análisis cinematográfico. De hecho la *política de los autores* nació de un grupo de amantes del cine asistentes asiduos de la Cinemateca francesa, del cineclub Objectif 49 y del cine Mc Mahon, lugares en donde forjaron el gusto por la obra de unos directores sobre otros.

Acontece un fenómeno similar en la formación de los integrantes de *Free Cinema* británico quienes antes de comenzar su carrera como cineastas ya contaban con una trayectoria cinéfila en cineclubes y en el National Film Theatre de Londres. En Latinoamérica durante los años sesenta y setenta se puede observar el continuo contacto de cineastas latinoamericanos con clubes de proyección y debate cinematográfico, como lo hacían Octavio Getino y Fernando E. Solanas quienes solían exhibir su trabajo ante grupos de análisis y debate.

La formación cinéfila de una gran cantidad de directores surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XX fue un detonante para el surgimiento del cine de autor, pero éste se mantiene vigente porque los grupos cinéfilos recurren a él para clasificar las películas a partir de sus autores y profesar algún tipo de admiración hacia la obra de algunos directores.

En este sentido, el cine de autor también sirve como herramienta para acercarse al cine de otras latitudes alrededor del mundo; por ejemplo, conocer un poco del cine japonés a través de la obra de Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu o Takashi Miike o del cine coreano en el trabajo de Park Chan Wook, Bong Joon Ho o Kim Ki Duk.

Al aplicar un criterio similar al cine de manufactura estadounidense, el cine de autor sirve para encontrar los mejores árboles (las propuestas más interesantes) en el tupido bosque que representa su producción. Se podrían contar, por ejemplo, los nombres de Joel y Ethan Cohen, David Lynch o Woody Allen.

El cine de autor es, en todo caso, una herramienta muy práctica para acercarse y organizar la experiencia con el cine. Y son los amantes del cine quienes más utilizan esta herramienta; quienes directa o indirectamente están influidos por el cine de autor cuando corren a ver el estreno de las películas de sus directores favoritos; o cuando ven una película porque detestan el conjunto de la obra de un director o lo consideran sobrevalorado. En suma, son los amantes del cine, el público cinéfilo, quienes aún se atreven a discutir sobre un tema como el de la autoría cinematográfica.

## FUENTES

- Bibliografía:

**Allen, R.C. y Gomery, D.** (1995) *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós

**Aumont, J. y Marie, M.** (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós

**Barthes, R.** (1987) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós

**Bazin, A.** (1996) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp

**Beylie, C.** (2006) *Películas clave de la historia del cine*. Barcelona: Robinbook

**Braudy, L. y Cohen, M. (Ed.)** (2004) *Film Theory and Criticism*. (6ª Edición) Nueva York: Oxford University Press

**Brom, J.** (1999) *Esbozo de Historia Universal* (19ª Edición) México: Grijalbo

**Carrol, N. Choi, J. (Ed.)** (2006) *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Oxford: Blackwell

**Casetti, F.** (1994) *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra

**Caughie, J. (Ed.)** (1981) *Theories of authorship*. Londres: British Film Institute

**Cousins, M.** (2005) *La historia del cine*. Barcelona: Blum

**De Baecque, A. (Comp.)** (2003) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós

**De Baecque, A.** (Comp.) (2005) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia.* Barcelona: Paidós

**De Baecque, A.** (Comp.) (2006) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización.* Barcelona: Paidós

**De Baecque, A. y Tesón, C.** (Comp.) (2004) *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano.* Barcelona: Paidós

**Derrida, J.** (1989) *Márgenes de la filosofía.* Madrid: Cátedra

**Font, D.** (2002) *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980.* Barcelona: Paidós

**Foucault, M.** (1990) *¿Qué es un autor?* (2ª Edición) México: Universidad Autónoma de Tlaxcala

**Fundación Mexicana de Cineastas** (1988) *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. III Centroamérica y el Caribe.* México: Fundación Mexicana de Cineastas / Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana

**González Reyna, S.** (2002) *Manual de redacción e investigación documental.* (4ª Edición) México: Trillas

**Gubern, R.** (2006) *Historia del cine.* (7ª Edición) Barcelona: Lumen

**Guiraud, P.** (1996) *La semiología.* (23ª Edición) México: Siglo XXI

**Hayward, S.** (2006) *Cinema Studies: The Key Concepts.* (3ª Edición) Nueva York: Routledge

**Hill, J. y Church Gibson, P.** (Ed.) (2000) *Film Studies. Critical Approaches*. Nueva York: Oxford University Press

**Jiménez-Ottalengo, R. y Carreras-Zamacona, M. T.** (2002) *Metodología para la investigación en ciencias de lo humano*. México: Cruz O. S.A.

**Lumbreras Castro, J. A.** (2002) *Posturas de Conocimiento de la Comunicación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México

**Mekas, J.** (1975) *Diario de Cine (El nacimiento del nuevo cine americano)*. Madrid: Fundamentos

**Memba, J.** (2003) *Colección lo esencial de... La nouvelle vague*. Madrid: T&B

**Miller, T. y Stam, R.** (Ed.) (1999) *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell

**Monterde, J.E. Rimbau, E. y Torreiro, C.** (1987) *Los «Nuevos Cines» europeos 1955-1970*. Barcelona: Lerna

**Monterde, J. E. y Rimbau, E.** (Coord.) (1995) *Historia general del cine Volumen XI Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra

**Rubio, M.** (Trad.) (2004) *La Nouvelle Vague. Sus Protagonistas*. Barcelona: Paidós

**Rimbau, E.** (1998) *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós

**Rohmer, E.** (2000) *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós

**Russo, E. A.** (1998) *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Argentina: Paidós

**Sadoul, G.** (1980) *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días.* (5ª Edición) México: Siglo XXI

**Sánchez Noriega, J. L.** (2002) *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión.* Madrid: Alianza

**Sánchez, F.** (2002) *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002.* México: Casa Juan Pablos

**Sorlin, P.** (1996) *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990.* Barcelona: Paidós

**Stam, R.** (2001) *Teorías del Cine. Una introducción.* Barcelona: Paidós

**Stam, R. y Miller, T.** (Ed.) (2000) *Film and Theory. An Anthology.* Oxford: Blackwell

**Tirard, L.** (2003) *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos.* Barcelona: Paidós

**Tirard, L.** (2008) *Más lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos.* Madrid: Paidós

**Truffaut, F.** (1999) *El placer de la mirada.* Barcelona: Paidós

- Páginas Web:

**Astruc, A.** “El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo” en *L’Écran Français*, no. 144, 1948.

Para consultar el artículo en español véase:

<http://www.fueradecampo.cl/documentos/astruc.htm>

**Mazzetti, L. Anderson, L. Reisz, K. y Richardson, T.** “Manifiesto del Free Cinema” en página Web del Instituto Británico de Cine.

<http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/images/programme/lg-page1-manifesto.jpg>

**Pérez Parejo, R.** “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en Internet” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no. 26, marzo-junio de 2004.

Revista electrónica de la Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>

**Rocha, G.** “Estética de la violencia” en página Web de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano

<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/docs/libro/509/509.pdf>

**Solanas, F. E. y Getino, O.** “Hacia un tercer cine” en página Web de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano

<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/docs/libro/489/489.pdf>