

Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna

ASIER ARANZUBIA*

Un paréntesis de luz

La lógica que explica la importante repercusión de la revista *Nuevo Cine* en el ámbito de la cultura cinematográfica mexicana de la segunda mitad del siglo XX es la *lógica del fogonazo*. Entre los meses de abril de 1961 y agosto de 1962, con un presupuesto raquítico, sin ningún apoyo oficial, con sólo dos o tres anunciantes y una tirada modesta (apenas mil ejemplares), se editan los seis únicos números de una publicación que, sin embargo, resulta determinante para entender la evolución del cine mexicano, pero sobre todo de la cultura y los discursos en torno al cine de este país a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado. Así pues, al contrario de lo que suele ser habitual en el ámbito de la reflexión y la intervención crítica, en esta ocasión bastará un destello, apenas un chispazo, un paréntesis de luz que, como las bengalas que disparan los naufragos, rompa la oscuridad durante unos breves segundos para que el curso

* Universidad Carlos III de Madrid.

de los acontecimientos tome una dirección nueva y, en cierto sentido, inesperada.

Entre las razones que explican ese llamativo desajuste entre las reducidas dimensiones de la iniciativa editorial que nos ocupa y su enorme repercusión, cabría adelantar al menos dos. En primer lugar, y de manera esquemática (ya habrá tiempo de volver sobre ello), a *Nuevo Cine* le cabrá el honor de introducir en el México de los años sesenta esa nueva manera pensar y escribir sobre cine que desde mediados de la década de 1950 ensayan, como es bien sabido, André Bazin y sus discípulos en los *Cahiers du cinéma* y que, a la postre, va a propiciar la feliz superación (en muy diferentes latitudes) de un discurso crítico dominado por el impresionismo y la falta de rigor. En segundo lugar (pero no menos importante), la revista servirá para aglutinar a una serie de personas que, una vez disuelto el Grupo Nuevo Cine (véase más adelante), desempeñarán papeles decisivos a lo largo de esa década y las siguientes, sobre todo en el ámbito de la crítica y la historiografía, pero también en el de las artes y la cultura mexicana en general. Ya habrá tiempo de volver sobre las múltiples iniciativas (algunas de ellas muy relevantes) que impulsarán la gente de *Nuevo Cine* y sus herederos, dando así lugar al nacimiento de una auténtica cultura cinematográfica mexicana. De momento dirijamos nuestra atención hacia las páginas concretas de una combativa publicación, que ya desde su entrega inaugural quiso dejar bien claras sus intenciones a través de un célebre manifiesto.¹

Manifiesto del Grupo Nuevo Cine

Ocupando el espacio que a partir del número 2 estará reservado al consabido editorial, en el primer número de la revista se publica un manifiesto firmado varios meses atrás (en concreto, en enero de 1961) por los integrantes del Grupo Nuevo Cine (José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens).² Dividido en

¹ Puede encontrarse una reproducción del manifiesto en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1992-1997*, vol. 14, p. 11.

² Conviene señalar que no todos los integrantes del Grupo Nuevo Cine acabarían escribiendo en la revista. En realidad, la mayoría de los textos de *Nuevo Cine* los escribirían cinco personas: José de la Colina, Emilio García Riera, Jomi García Ascot, Salvador Elizondo y

seis puntos, dicho manifiesto recoge las reivindicaciones esenciales de un grupo de “cineastas, aspirantes a cineasta, críticos y responsables de cine clubes” que pretenden llevar a cabo una serie de acciones conjuntas encaminadas a superar el —según puede leerse en el primero de los puntos— “deprimente estado del cine mexicano”. Ni qué decir tiene que dentro de este detallado programa de intervención ocupa un lugar destacado la creación de una revista.

Como oportunamente ha recordado Rivera Gómez,³ la idea de crear una agrupación que pusiera las bases para la necesaria regeneración del cine mexicano (sumido, a finales de los cincuenta, en una profunda crisis económica y creativa)⁴ surge al calor de las sesiones del Cine Club de México del Instituto Francés de América Latina en las que participan, de una u otra manera,⁵ los integrantes del grupo. Va a ser en el transcurso de estas sesiones donde García Ascot, García Riera, De la Colina (refugiados españoles los tres),⁶ Elizondo, Ramírez y compañía comiencen a plantearse la posibilidad de poner en marcha una serie de iniciativas con las que pretenden remover las estancadas aguas del cine mexicano. De entre las razones que animan a este grupo de jóvenes aspirantes a cineasta⁷ a convertirse en asociación, destaca —y así lo pondrá de relieve el

Gabriel Ramírez. Como ha recordado García Riera (*op. cit.*, p. 11), del Grupo Nuevo Cine formaron parte también, aunque de manera casi siempre eventual, las siguientes personas: Paul Leduc, Manuel Michel, Armando Bartra, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, José Báez Esponda, Leopoldo Chagoya, Fernando Macoleta, Sergio Martínez Cano, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, Ismael García Llaca, Salomón Laitier y Ludwik Margules.

³ Rosa Nidia Rivera Gómez, “La revista Nuevo Cine”, tesis, 1990, p. 56.

⁴ Para saber más sobre la crisis del cine mexicano de finales de los cincuenta, véase Emilio García Riera, *op. cit.*, pp. 7-23 y Salvador Elizondo, “El cine mexicano y la crisis”, en *Nuevo Cine*, núm. 7, 1962, pp. 4-8.

⁵ Tanto García Ascot como González León fueron directores del Cine Club de México del IFAL.

⁶ Como bien ha señalado Miguel Cabañas Bravo, la labor de los exiliados republicanos españoles (o hijos de exiliados) en el ámbito de las publicaciones culturales mexicanas fue decisiva para el florecimiento que dicho ámbito experimentó en México durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. La crítica cinematográfica (y el caso de *Nuevo Cine* resulta paradigmático) se benefició también del espíritu emprendedor del exilio republicano.

⁷ Según parece, también participaron en la gestación del grupo varios profesionales del cine mexicano: Luis Buñuel, Luis Alcoriza y Manuel Barbachano Ponce. Por lo visto, cuando el grupo estaba a punto de echar a andar, Luis Buñuel consideró que podía ser perjudicial para la asociación (formada sobre todo por gente joven) la presencia en la misma de profesionales, ya que dicha situación podía ser el origen de presiones o compromisos que el grupo no debía asumir. Por motivos diferentes, también abandonaron el grupo —antes de que éste se consolidara— el escritor Carlos Fuentes y el pintor José Luis Cuevas.

primer punto del manifiesto— la urgente necesidad de encontrar solución a un problema que les afecta directamente: el de la existencia de unas injustas trabas sindicales que les impiden realizar películas dentro de la industria y que son, a fin de cuentas, las responsables de que en el cine mexicano de los cincuenta no se haya producido recambio generacional alguno.

El origen de dicha imposibilidad de acceder a la profesión cabe encontrarlo en una serie de medidas que se habían ido implantando durante la década de los cincuenta para tratar de impedir que los profesionales del cine mexicano perdieran (en medio de una cada vez más acentuada coyuntura de crisis) su trabajo. “Para protegerlos —señala Rivera Gómez—⁸ sus sindicatos, el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), implementaron bajo una óptica totalmente equivocada una política de puertas cerradas a nuevos artistas, técnicos y manuales [...] El STPC y el STIC se arrogaron el derecho de ser los únicos que filmarían las películas por venir, asegurando así su trabajo y sus privilegios”. Así pues, en última instancia, va a ser esta barrera legislativa —que les impide hacer aquello que muchos de ellos sueñan: esto es, dirigir películas— la que les convenza de la necesidad de traducir su inconformismo en acciones concretas, dando así carta de nacimiento al Grupo Nuevo Cine.

En los restantes puntos del manifiesto se denuncia la censura, se apuesta por un cine independiente y experimental, se exige una mejora en la oferta de cine extranjero, se defiende, a pesar de sus limitaciones, la *Reseña de Festivales* (un festival cinematográfico que se celebra anualmente a caballo entre Acapulco y ciudad de México) y se detallan los pasos que habrán de seguirse para el desarrollo de una cultura cinematográfica mexicana. Sin duda, va a ser en este último campo de actuación donde el proyecto del Grupo Nuevo Cine acabará teniendo una repercusión más significativa y duradera; hasta el punto de que, como ya advierte el título de este mismo artículo, sin el concurso de las gentes del Grupo Nuevo Cine (primero como colectivo y, después, a título individual) no se entienden la mayor parte de las acciones que a lo largo de esa década y la siguiente propiciarán el feliz alumbramiento de una cultura cinematográfica mexicana moderna.

⁸ Rosa Nidia Rivera Gómez, *op. cit.*, p. 51.

Para atender el frente de la cultura

Si observamos con atención las reivindicaciones formuladas en el cuarto punto del manifiesto (que se ocupa de la cultura y está desglosado en seis subapartados), y atendemos después al desarrollo de los discursos y a la propia historia de las instituciones del cine mexicano durante la década de 1960 y las siguientes, enseguida caemos en cuenta de que fueron más numerosos los objetivos formulados en este cuarto punto que terminaron cumpliéndose que los que no. Así, por ejemplo, tanto el “instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de los nuevos cineastas” como “la cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables”, que se reclaman en sendos epígrafes, pronto tendrán una existencia real. A finales de 1962 se convierte en realidad un proyecto que lleva ya muchos meses anunciándose: la Filmoteca de la UNAM. Al año siguiente se abren las puertas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), que depende también de la UNAM y dirige Manuel González Casanova (miembro eventual del Grupo Nuevo Cine) y en el que desde su apertura Emilio García Riera imparte la asignatura “Corrientes estéticas del cine”.⁹ Lógicamente, la creación de ambos centros no es una consecuencia directa de la actividad del Grupo Nuevo Cine. Sin embargo, ambas instituciones sólo se entienden como respuesta a unas necesidades cada vez más presentes en el ánimo de la sociedad mexicana (especialmente entre los jóvenes, que, no sólo en México sino también en otras muchas latitudes, están empezando a adquirir un protagonismo en la vida social hasta entonces desconocido). Y ahí, en el terreno de la dinamización de la vida cultural cinematográfica mexicana, en la tarea de crear el caldo de cultivo necesario para alimentar a una nueva generación de cinéfilos, el Grupo Nuevo Cine sí que estaba desempeñando un papel de enorme relevancia. Y lo estaba haciendo además desde varias trincheras a la vez.

En primer lugar, desde las páginas de una combativa revista cuya presencia y capacidad para influir¹⁰ en el panorama cinematográfico mexicano de los primeros años de la década de 1960 no guardaba

⁹ A partir de 1964, otro de los miembros del grupo, Salvador Elizondo, se hará cargo de la asignatura “Análisis cinematográfico”.

¹⁰ En un intento por hacer una identificación del público de la revista, José de la Colina ha afirmado que “Nuevo Cine sí influyó, pero influyó en lo que podríamos llamar los medios

una relación proporcional con las reducidas dimensiones de su tirada, pues durante sus escasos dos años de vida *Nuevo Cine*, además de despertar alguna que otra vocación,¹¹ se convirtió (contra todo pronóstico, si pensamos en el carácter casi artesanal de esta modesta aventura editorial) en la publicación de referencia para las personas que De la Colina ha llamado la primera generación de cinéfilos mexicanos.¹² En segundo lugar, por la actividad de las gentes del grupo, en tanto animadores y promotores de un ambiente cineclubístico, que durante los primeros años de la década de 1960 experimentará un crecimiento exponencial, en buena medida gracias a su implicación, ya sea como fundadores, directores o presentadores de las películas.¹³ En tercer lugar, como inspiradores en la sombra¹⁴ de un interesante Certamen de Cine Experimental celebrado entre 1964 y 1965, a través del cual el STPC (organizador) da finalmente su brazo a torcer y admite, sin decirlo explícitamente (al patrocinar un concurso cuyo no disimulado propósito es descubrir, entre las agueridas huestes del cine *amateur*, a los nuevos valores que habrían de sacar al cine mexicano de la crisis) que la tantas veces reclamada renovación de cuadros ha de acometerse de inmediato. Y, por último,

de la cultura cinematográfica, no en el espectador en general, ahí no influyó [...]”, véase Rosa Nidia Rivera Gómez, *op. cit.*, p. 104.

¹¹ Tal sería el caso del futuro cineasta Jaime Humberto Hermosillo: “Estaba deslumbrado por Eugenio O’Neill y su obra, el cine me parecía inaccesible, soñaba con ser dramaturgo y escribir una obra de un acto que no pasó de borrador. El cine me seguía ‘jalando’. La aparición del Nuevo Cine dedicado a Buñuel fue definitiva en mi vida. Me impactó enormemente”, citado en *ibidem*, p. 76.

¹² “Antes de Nuevo Cine creo que no existía realmente la cinefilia en México, existía ese público que de cuando en cuando dice: ¡*Qué película tan extraordinaria!*, que era lo que podía decir en aquella época sobre una película francesa o una película de Chaplin. Pero eso no era cinefilia, como no lo es ahora ir a ver una película de Woody Allen o de Bergman. No, la cinefilia es ir al cine y tratar de descubrir algo aún en las más ignoradas. Creo que esa fue una aportación de Nuevo Cine, crear un cierto público, una cinefilia”, *ibidem*, p. 106.

¹³ “No había cine-clubs, pero es que tampoco ellos ayudaron a crearlos, como sí lo hizo en gran parte el grupo de Nuevo Cine. Eso se podría ver muy bien históricamente si alguien hubiera llevado el registro de cuantos cine-clubs había antes de Nuevo Cine y cuantos después. Ninguna empresa estatal, ningún organismo de cultura en México tenía cine-clubs, luego proliferaron en la universidad y los que siempre presentábamos las películas éramos del grupo Nuevo Cine. Eso, creo, dice bastante”, *idem*.

¹⁴ Como muestra del interés que la revista tiene en el cine *underground*, en el número 3 de la revista Elizondo escribe un artículo titulado “Cine experimental”, en cuya última parte se ofrece una interesante aproximación al cine que se hace en México al margen de las plataformas de producción habituales. Entre los artífices de estas películas experimentales se encuentran algunos de los miembros del Grupo Nuevo Cine. Salvador Elizondo, “Cine experimental”, *Nuevo Cine*, núm. 3, agosto 1961, pp. 4-9.

a través de la presencia de los siempre entusiastas miembros del grupo en las tertulias de la Zona Rosa,¹⁵ donde, a principios de la década de 1960, las opiniones sobre cine cotizan al alza en el siempre caprichoso índice de valores de las modas culturales.

Jorge Ayala Blanco ha descrito en los siguientes términos, el nuevo panorama que se dibuja a raíz de la aparición del Grupo Nuevo Cine:

Se crea un nuevo tipo de lector: el que ya no busca la orientación sino la conciencia o la disidencia de altura. Se crea un nuevo tipo de espectador: el que frecuenta asiduamente los cineclubes y forma largas colas ante las taquillas de la Reseña o de las semanas de prestreno. Se crea un nuevo tipo de *snob*: el que descubre el cine en cada película de Fellini, Antonioni y Lester, cree que el cine es el séptimo arte, que nació ayer en Europa y que puede reducirse a dos o tres nombres. Se crea un nuevo tipo de joven intelectual: el que cuenta el cine entre sus raíces culturales y lo reconoce como una vivencia definitiva. Se crea un nuevo tipo de detractor acérrimo: el periodista mediocre que al sentirse agredido acusa a los críticos “cultos” de “pedantes”, de “enemigos gratuitos del cine mexicano” y de repetidores de *Cahiers du Cinema* (como si la famosa revista francesa presentara un criterio uniforme e imitable), o bien aprovecha la coincidencia de que De la Colina, García Ascot, García Riera y Pina son refugiados españoles, o hijos de refugiados españoles, para atacar a los miembros del grupo de “extranjeros indeseables”, “ratoncitos tramposos que muerden la mano que les da de comer”.¹⁶

Aunque en realidad nunca fue uno de los objetivos que se marcó explícitamente el grupo, el fracaso de su intervención como cineastas fue tal vez la única gran asignatura pendiente de la gente de *Nuevo Cine*. Aunque no lo declararan de manera abierta, en el ánimo de ese ramillete de aspirantes a cineasta —que, de manera transitoria (como sus colegas franceses de los *Cahiers*), velaban armas en el ejercicio de la crítica— siempre estuvo presente la idea de que, al final, serían ellos mismos quienes acabarían realizando ese cine joven y distinto del que tan necesitada estaba la industria mexicana, y que

¹⁵ Para saber más cosas sobre el ambiente cinéfilo de la Zona Rosa véanse las memorias de Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida*, 1990, pp. 50-101.

¹⁶ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, 1993, p. 296.

por fuerza habría de nacer de la inevitable contaminación del modelo de cine patrio con esas *formas nuevas* que estaban empezando a circular por otros cines nacionales y a las que la propia revista, casi no hace falta decirlo, prestó siempre una especial atención. Pero como digo, más allá de alguna honrosa intervención puntual —y la extraordinaria *En el balcón vacío* (Jomi García Ascot, 1961)¹⁷ es, sin duda, el ejemplo más emblemático—, el quehacer como cineastas de los miembros del grupo fue relativamente intrascendente.¹⁸ Habría de ser una generación posterior —entre cuyas lecturas fundacionales no es extraño que estuvieran los seis míticos números de *Nuevo Cine*— la que finalmente se encargaría de realizar ese cine alejado de los modelos tradicionales del cine mexicano que ellos, por distintas razones, no pudieron hacer.

Quisiera incluir en este somero repaso a los frentes abiertos por los inquietos críticos del Grupo Nuevo Cine, esa virulenta campaña contra la estulticia de la crítica cinematográfica mexicana (a la que ya hacían alusión las palabras de Ayala Blanco) que, de una u otra manera, atraviesa toda la colección de la revista (sobre todo en la sección “Crítica de la crítica crítica”), revelando de paso una de sus más evidentes señas de identidad. Dicho de otra forma: la revista no surge únicamente como plataforma de expresión de un grupo que pretende insuflar aires nuevos al anquilosado panorama cinematográfico mexicano, sino que surge también como respuesta a una situación lamentable en el propio ámbito de la crítica. Salvo los casos aislados de los refugiados españoles Francisco Pina y Álvaro Custodio (a los que la propia revista rendirá sendos homenajes) el resto de profesionales de la crítica mexicana que publica (o había

¹⁷ Dice Rosa Nidia Rivera Gómez, *op. cit.*, p. 90, que la mera existencia de *En el balcón vacío* demuestra que la apuesta por el cine independiente, como alternativa regenerativa al cine mexicano realizado dentro de la industria, que enarbolan la gente de *Nuevo Cine*, era un opción viable, en el sentido de “que era posible hacer buen cine en México (y que no necesariamente se requerían grandes presupuestos) cuando el talento y la sensibilidad prevalecen sobre el comercialismo”. Sobre la gestación de esta suerte de manifiesto fílmico del Grupo Nuevo Cine y su repercusión en el ambiente cinematográfico mexicano de principios de 1960 puede consultarse el excelente artículo de Julia Tuñón, “Bajo el signo de Jano. *En el balcón vacío*”, en *Historias*, núm. 48, enero-abril, 2001, pp. 67-81. También puede encontrarse un minucioso análisis textual de la película en José Luis Castro de Paz, *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia*, 2004, pp. 17-59.

¹⁸ Tal vez la otra única aportación relevante sean los dos episodios (*Un día de trabajo y Los novios*) que García Ascot rueda en Cuba para una película titulada *Cuba 58* (Jomí García Ascot y Jorge Fraga, 1962). La propia revista se hará eco del trabajo de Ascot en esta película en su primer número (pp. 22, 23).

publicado) en diarios y revistas especializadas son, en palabras de los redactores de la casa, en el mejor de los casos, meros “cronistas de estrellas” y, en el peor, “picapedreros”, esto es, esbirros del cine comercial, según su radical punto de vista. Vistas así las cosas, habría que convenir que fue también gracias al buen hacer de los redactores de *Nuevo Cine* que comenzó a legitimarse en México un discurso (el de la crítica de cine) que hasta entonces (por culpa, entre otras razones, de la incompetencia de quienes la elaboraban) no había gozado de ningún tipo de reconocimiento intelectual o institucional. A demostrar que, en efecto, la práctica crítica de los redactores de *Nuevo Cine* se encontraba años luz de la del resto de escritores de cine mexicanos de la época es a lo que se dedican los párrafos que siguen.

Apuntes sobre el recipiente

Antes de prestar atención al discurso de la revista, a la *manera de hacer* propia de los críticos de *Nuevo Cine*, a los argumentos, en suma, que están detrás de la lapidaria sentencia con la que hemos cerrado el apartado anterior, sería conveniente dedicar al menos unas líneas a la descripción y comentario del recipiente que acoge los textos o, si lo prefieren, al escrutinio de la revista como objeto. Y es que las publicaciones periódicas, contrariamente a lo que deja traslucir la lectura de algunos trabajos historiográficos que se ocupan de la crítica cinematográfica, no sólo están hechas de artículos. Hablar de revistas de cine (y perdonen la obviedad) es, claro está, hablar de los textos y de los discursos que subyacen a los mismos, pero es también hablar del diseño de la publicación, de sus distintas secciones, de la periodicidad, del precio, de las suscripciones... En el caso de *Nuevo Cine* este abordaje “materialista” está doblemente justificado por la sencilla razón de que uno de los principales atractivos de la revista procede, precisamente, de su diseño.

Aunque la calidad del papel y de la impresión, tanto de los textos como de las relativamente abundantes fotografías, deja bastante que desear,¹⁹ el conjunto no se resiente en exceso gracias al imaginativo diseño (bastante moderno para la época) que el pintor español

¹⁹ La calidad del papel y de las reproducciones de fotografías mejora en los dos últimos números.

Vicente Rojo (amigo personal del núcleo duro de la revista)²⁰ es capaz de imprimir a cada uno de los seis números. Para decirlo en pocas palabras, la modernidad de los contenidos (véase más adelante) es directamente proporcional a la del diseño, y esto, lógicamente, redundaba en la eficacia persuasiva del producto. En cuanto a la organización de los materiales a partir de las distintas secciones, señalar que se percibe un intento (más evidente en los primeros números que en los últimos) de mantenerse fieles a la distribución esbozada en la entrega inaugural,²¹ en la creencia, suponemos, de que una revista con una división fija de secciones promueve y facilita la necesaria familiarización del lector con la misma. Señalar, por último, que a pesar de las limitaciones presupuestarias del proyecto (apenas cuenta con publicidad, los únicos ingresos proceden de las suscripciones, del “patrocinio” de amigos y de las escasas ventas), la revista fue siempre más o menos fiel (salvo en el último número: síntoma inequívoco de su ya extrema debilidad) a su cita bimestral con los lectores. Y dicho esto, hora es ya de prestar atención a los contenidos. Empecemos con aquellos que versaban sobre el cine mexicano.

Varias décadas después de que la revista pasara a mejor vida, Emilio García Riera reconocía que uno de los puntos débiles de *Nuevo Cine* era el desconocimiento absoluto del cine mexicano que sus redactores demostraban, una y otra vez, en sus textos. En realidad, lo que llama la atención no es tanto esa actitud un tanto altanera y despectiva con que los redactores de la casa se enfrentan al cine de su país, sino más bien el prácticamente nulo interés que muestran por el mismo. Excepción hecha del casi fundacional artículo que Salvador Elizondo escribe en el número uno a propósito de la moral sexual del cine mexicano y alguna que otra aislada operación de rescate —como la que el propio Elizondo acomete de

²⁰ Por ejemplo, se juega con la ubicación y el color de la grafía en los titulares (véase a este respecto la maquetación del artículo de Salvador Elizondo titulado “Cine experimental” que se publica en el número 3) o se presta una especial atención a las portadas (véase el excelente diseño de la portada del número 6 o la del número doble dedicado a Buñuel, obra de Alberto Gironella).

²¹ *Grosso modo* la distribución en secciones de las aproximadamente 31 páginas de cada número es la que sigue: Correspondencia de los lectores; Editorial; dos o tres artículos en profundidad, siendo uno de ellos de alcance teórico (y que lleva siempre la firma de García Ascot); una sección titulada “Mitología en el cine”; otra “Los grandes films”; la crítica de los estrenos y, por último, la sección “Crítica de la crítica crítica”, donde De la Colina y García Riera se despachaban a gusto con los gacetilleros mexicanos de la época.

Vámonos con Pancho Villa (núm. 2, pp. 10-12)—, el resto de las contadas²² veces que las películas mexicanas despiertan su interés será para destrozarlas; y si no, ahí está para demostrarlo la que probablemente sea la crítica más negativa y demoledora de entre todas las publicadas por la revista, que lleva la firma, por cierto, de Emilio García Riera: me refiero a la reseña de un film de Miguel Zacarías titulado *Juana Gallo* (núm. 3, p. 30).

Pero lo más llamativo de todo esto es que ese absoluto desinterés por las películas de su país contemporáneas a la revista va a ser, en cierto sentido, contrarrestado por el amplio espacio que la publicación dedica a analizar los distintos sectores del aparato cinematográfico mexicano de finales de la década de 1950 y principios de la siguiente. Dicho de otra manera: aunque no les interesan las películas, sí les interesan (y mucho) los problemas estructurales del cine mexicano. Y es por eso que van a dedicar páginas y más páginas a hablar de la crisis, del cine experimental, de los cineclubs, de la *Reseña de Festivales*, de la crítica mexicana (la de ahora y la de antes), etcétera. Así, antes que en el desconocimiento de las diferentes tradiciones culturales de las que se alimentan las películas mexicanas, en la idiosincrasia de su público, o del arraigo de determinados géneros entre las clases populares, como insinúa García Riera, el desinterés, a mi juicio, de los redactores de la casa hacia el cine mexicano se fundamenta en la irresistible fascinación que sienten por el cine que llega de fuera. Colocadas unas junto a otras, las películas mexicanas de los primeros años de la década de 1960 palidecen irremisiblemente ante ese deslumbrante mundo de ficción del cine clásico estadounidense y ante la arrolladora vitalidad de los nuevos cines, con la *Nouvelle Vague* a la cabeza. Para decirlo con otras palabras, la revista *Nuevo Cine* tuvo la suerte de salir a la calle justo cuando el cine estaba viviendo uno de los periodos más apasionantes de su historia o, como dice Micciché, “la última década del gran cine mundial.”²³ Y contra eso, nada podían hacer las películas mexicanas.

²² Convendrán conmigo que el espacio dedicado a *En el balcón vacío* (fotografía en la portada incluida) no cuenta a estos efectos por ser un producto de la casa.

²³ Lino Micciché, “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en *Historia general del cine*, vol. XI, *Nuevos Cines (años 60)*, 1995, p. 40.

La política de los autores

Los críticos de *Nuevo Cine* se habían formado como cinéfilos durante la posguerra; en el caso de los españoles durante dos posguerras. Y en sus primeras experiencias como espectadores, el cine clásico estadounidense les había funcionado a un tiempo como inmejorable refugio de una realidad que en nada se parecía a la que brotaba de la pantalla²⁴ y como escuela improvisada donde aprender los mecanismos discursivos propios del arte cinematográfico. La deuda contraída por ellos con el cine estadounidense era, como se comprenderá, enorme. Después, con el paso de los años, irían completando su dieta cinéfila con otras referencias (europeas, y de mayor prestigio cultural, casi todas ellas). Sin embargo, cuando comienzan a escribir sobre cine se encuentran ante la extraña tesitura de no poder (o no saber) defender una parte importante del cine que les gusta, porque el canon dominante considera que las películas estadounidenses son sólo entretenimiento. Será entonces cuando, de manera casi providencial, caerá en sus manos una revista francesa de tapas amarillas llamada *Cahiers du cinema*. García Riera²⁵ ha relatado ese encuentro:

En aquellos tiempos lo europeo era nuestra preocupación, nosotros sentíamos que el cine europeo era lo más culto, lo más elegante, lo que nos ponía en contacto con las ideas más modernas, más avanzadas y todo eso. Lo más chistoso del caso es que a través de la crítica de cine europea, de los famosos *Cahiers du cinema* de los que saldría la Nueva Ola, nos hicieron revalorizar nuestro viejo amor por el cine americano que antes lo veíamos como una cosa vulgar, de lo que nos avergonzábamos si en algún momento nos gustaba una película de caballitos, los westerns, las comedias musicales... y llegan estos franceses que nosotros veíamos con devoción y nos dicen, "no, si el verdadero cine es el americano". Entonces fue una vuelta a nuestros viejos amores cinematográficos [...].

²⁴ Tengo la impresión de que para García Riera, García Ascot y De la Colina (es decir, para los hijos del exilio español) el cine era también una manera de escapar de un ambiente familiar marcado, a principios de los cuarenta, por la frustración de la derrota y la nostalgia de la patria perdida. Y supongo que fue por eso que en ellos arraigó, si cabe con mayor fuerza, el virus de la cinefilia.

²⁵ Rosa Nidia Rivera Gómez, *op. cit.*, p. 115.

Ya desde su primera portada (amarilla, por cierto) *Nuevo Cine* va a dejar bien claro hacia dónde apuntan sus preferencias. Una fotografía de Cyd Charise en pleno baile ocupa la mitad del espacio disponible y funciona como una clara llamada de atención sobre la orientación que pretende seguir la revista. En *Nuevo Cine*, al igual que en los *Cahiers* amarillos, se procederá a la sistemática reivindicación del cine clásico estadounidense (de un cierto cine estadounidense, mejor) como arte. Y para ello se utilizará esas dos herramientas conceptuales de nuevo cuño que han inventado los franceses y cuya propagación esta sirviendo para superar de una vez por todas un panorama hasta entonces dominado por lo que los redactores de *Nuevo Cine* llaman la crítica *contentutista*, es decir, aquella que se ocupa única y exclusivamente de los temas de las películas. Esas dos herramientas conceptuales (que en realidad forman parte del mismo axioma teórico) son la puesta en escena y la política del autor.

Tanto para los jóvenes de *Cahiers* como para sus discípulos mexicanos las películas son obra de un autor (que casi siempre suele ser el director), y este autor se expresa, sobre todo, a través de la puesta en escena. Pero lo interesante de esta revolución copernicana que introducen los *Cahiers* en el ámbito de la exégesis fílmica no es tanto que se empiece a hablar de los cineastas como autores (equiparándolos a los Autores, con mayúsculas, de esas otras disciplinas artísticas que ya gozaban del pedigrí cultural que se le sigue negando al cine) sino que se insista en la idea de que los autores cinematográficos son aquellos que tienen un estilo propio, una manera de contar, una puesta en escena y no tanto un universo, es decir, unos temas recurrentes. En realidad, tal y como se ha encargado de demostrar Santos Zunzunegui,²⁶ a la hora de la verdad se pueden contar con los dedos de una mano las críticas publicadas en los célebres *Cahiers* amarillos en las que el firmante de turno es capaz de identificar de manera precisa las coordenadas formales sobre las que se asienta la condición de autor de un director determinado. Muy al contrario, la mayor parte de las veces se habla de obsesiones temáticas recurrentes y de esotéricas e imprecisas justificaciones de supuesta rai-gambre fílmica que, en última instancia, sólo sirven para poner de manifiesto que el crítico en cuestión maneja una noción del, hay que decirlo, escurridizo concepto de puesta en escena bastante imprecisa. Ni qué decir tiene que en las páginas de *Nuevo Cine* es también

²⁶ Santos Zunzunegui, *La mirada plural*, 2008, pp. 205-221.

muy complicado encontrar ejemplos de esa brillante idea hermenéutica que acuñaron los *Cahiers*, pero que después no supieron rastrear (al menos, durante su etapa amarilla)²⁷ en el cuerpo y la sangre de los textos fílmicos concretos. Franceses y mexicanos se sabían bien la teoría pero encontraban problemas para aplicarla.

Como consecuencia directa de algunas de las ideas que acaban de salir a colación, es preciso señalar que buena parte del interés de la política de los autores enarbolada por los *Cahiers* procede, como bien ha apuntado Robert Stam,²⁸ de la nómina concreta de cineastas que reivindica la revista. Autores los había habido siempre (Eisenstein y Murnau, por ejemplo), pero hasta entonces nadie se había atrevido a buscarlos en el seno de una industria (la del *studio system*), que si por algo se caracterizaba era precisamente por los límites que imponía a la expresión individual a través de la implantación de un modelo capitalista de producción (*taylorista* para más señas) que hacía de la especialización, la división del trabajo y la estandarización sus ideas motrices. Tratar de encontrar autores entre la nómina de cineastas de la plantilla de unos estudios que, según repetía la crítica tradicional, habían sido capaces de silenciar a artistas europeos de la talla de Fritz Lang, era una operación, a priori, condenada al fracaso. Pues bien, al otorgar la vitola de autor a directores como Alfred Hitchcock²⁹ o Howard Hawks, los jóvenes críticos de los *Cahiers* no están haciendo otra cosa que poner en marcha una ambiciosa operación de rescate del cine clásico estadounidense que llegará incluso hasta los lugares más insospechados: el *western*, el terror, la serie B... Operación de rescate a la que se sumaría de manera entusiasta la redacción de *Nuevo Cine* a través de una sección, más o menos fija, titulada "Mitología en el cine", en la que se reflexiona sobre la condición mítica de algunas estrellas de Hollywood;³⁰ o, por poner tan

²⁷ Otro gallo empezaría a cantar a partir del momento en que la revista, mediada la década de los sesenta, comenzó a hacerse eco de la buena nueva estructuralista.

²⁸ Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*, 2000, p. 87.

²⁹ Urge señalar que el cineasta inglés (y aquí los jóvenes críticos mexicanos se desmarcan de sus homólogos franceses) no fue nunca santo de la devoción de la redacción de *Nuevo Cine*.

³⁰ En un tono, casi no hace falta decirlo, muy alejado del empleado por esos otros críticos a los que ellos llamaban "cronistas de estrellas". Y como muestra un botón: en el perspicaz texto que García Riera dedica al análisis de la figura de Gary Cooper (al que la revista dedica, por cierto, la portada de este segundo número) se concluye que "la simple presencia de Gary Cooper aniquilará las pretensiones naturalistas de cualquier film" (núm. 2, p. 19).

sólo otro ejemplo entre los muchos posibles, con el artículo largo, publicado en dos entregas, que García Riera dedica al *western*.³¹

Conviene recordar que para la elite intelectual europea, marcada a mediados de la década de 1950 por un fuerte sentimiento antiestadounidense, la defensa a ultranza de ese cine era vista, cuando menos, con cierta desconfianza. Algo parecido debió suceder entre los intelectuales progresistas mexicanos de principios de la década de 1960, si tenemos en cuenta que apenas habían pasado tres años desde que Castro tomara el poder en la vecina Cuba. Según ha contado De la Colina, para ellos (que por aquel entonces eran todavía simpatizantes de la revolución cubana)³² no suponía ninguna contradicción admirar las películas estadounidenses y apoyar a Fidel Castro al mismo tiempo, porque no entendían su práctica crítica en términos de ideología: “todos estábamos de acuerdo, eso sí, en que el cine, y el arte y la literatura, y en fin la cultura, no debían someterse a ninguna clase de partidismo, ideología, doctrina, etc.”

Más *bazinianos* que *cahieristas*

Llegados a este punto conviene introducir un matiz en lo dicho hasta ahora, a propósito de la filiación *cahierista* de *Nuevo Cine*. A pesar de que García Riera, De la Colina, Ascot y compañía van hacer suyos los pilares fundamentales de la teoría del autor y van a caer (como no podía dejar de suceder al ser el suyo un discurso demasiado pegado al de la revista francesa) en algunos de sus excesos, también es preciso advertir que en ocasiones van a ser capaces de ir un poco más allá de la tozuda insistencia en la infalibilidad de los grandes autores. Así, por ejemplo, y haciéndose eco de la más contundente de las enmiendas propuestas por Bazin³³ al apasionado discurso de sus discípulos en favor de los autores, José de la Colina llamará la atención, en una excelente reseña de *Lo que el viento se llevó* (núm. 6, pp. 23, 24), sobre algo que había pasado desapercibido a los críticos jóvenes de *Cahiers*: algo a lo que Bazin llamaba, el “genio del sistema”:

³¹ Aparece dividido entre los números 3 y 7.

³² En entrevista personal con el autor (México, agosto de 2008).

³³ Cofundador de *Cahiers* y padre intelectual de la *Nouvelle Vague*, André Bazin fue el encargado de llamar la atención sobre algunos de los excesos en los que habían caído sus discípulos al llevar demasiado lejos el culto al autor.

A la generación de cinéfilos que hoy se asombra, y con razón, de las bellezas de *Lo que el viento se llevó*, conviene recordarle que la excelencia de este film procede, no del poder creador de un cineasta como Víctor Fleming, sino de toda una tradición, la de Hollywood, que elaboró, por el paciente y continuo esfuerzo de una multitud de artesanos, un magnífico lenguaje cinematográfico. La grandeza de *Gone with the wind* se debe a que el productor y el director sistemáticamente aplicaron todas las convenciones de la expresión cinematográfica probadas y perfeccionadas por cuarenta años de cine norteamericano. Más que a Víctor Fleming, este film se debe a Hollywood.

Las referencias a André Bazin —que, como bien ha advertido Zunzunegui,³⁴ era quien volvía analítica la deriva lírica de sus pupilos— están presentes a lo largo y ancho de los seis números de la revista. Para hacernos una idea del lugar de preeminencia que el crítico francés ocupa entre las fuentes de las que se nutre *Nuevo Cine*, bastará con atender al primero de los artículos teóricos que García Ascot publica en la revista, sintomáticamente titulado “André Bazin y el Nuevo Cine”. Dicho artículo es la primera de las cuatro entregas de corte teórico que el director de *En el balcón vacío* escribirá para la revista, en lo que bien puede ser visto como la formulación de una suerte de línea editorial teórica, asumida de manera más o menos homogénea por toda la redacción. De nuevo ha sido José de la Colina³⁵ quien de manera perspicaz ha sabido identificar una de las principales aportaciones de Bazin al discurso teórico en general, y en particular a esa línea editorial propia de *Nuevo Cine*:

Nosotros habíamos recogido esas inquietudes y algunas que empezaban a llegarnos a través de revistas como *Cahiers du cinema* que replanteaban los valores tradicionales de la historia del cine, es decir, empezar a estudiar realmente en qué se diferenciaban el cine mudo y el cine sonoro [...]. André Bazin había empezado a replantear algunas cosas acerca de lo que era el arte nuevo del cine, con respecto al cine clásico desarrollado por los rusos.

Se mire por donde se mire, el fundamental artículo con el que Bazin rescataba a la teoría cinematográfica del estancamiento en el

³⁴ Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p. 210.

³⁵ Rosa Nidia Rivera Gómez, *op. cit.*, p. 100.

que la había sumido la irrupción del sonoro, será precisamente aquel que García Ascot glosará en ese texto que acaba de salir a colación, y que no por casualidad fue publicado en el primer número de la revista. Así, al colocar *La evolución del lenguaje cinematográfico* en el frontispicio teórico del proyecto *Nuevo Cine*, los redactores de la casa están pertrechándose con el aparato conceptual necesario para triunfar allí donde otros fracasarán estrepitosamente: en la correcta evaluación de los nuevos cines. El propio Ascot llamará la atención sobre este pormenor en la parte final de su artículo: “Y si algo más fuera necesario para confirmar la importancia de estas tesis basta percibir que sólo las ideas de Bazin nos permiten comprender global y estructuralmente (y cinco años antes de su advenimiento) todo lo que lleva hoy día el nombre de *nueva ola*” (núm. 1, p. 13).

En los textos de García Ascot, al igual que con los de otros redactores de la casa, el cine es a menudo estudiado al trasluz de otras artes. La música atonal, las esculturas de Picasso, los poemas de Rimbaud, el teatro épico de Brecht, le sirven al director de *En el balcón vacío*, ora para clasificar las distintas escuelas de interpretación cinematográfica, ora para apoyar con ejemplos algunos de los mandamientos que ordenan el catecismo de la revista (“El punto vista creado por la forma modifica el contenido, lo determina ineludiblemente”).³⁶ Y le sirven también, qué duda cabe, para enriquecer el discurso crítico de *Nuevo Cine* al optar por la siempre saludable operación de auscultar al cinematógrafo sin perder de vista a las otras artes, e incluso a otras disciplinas como la filosofía o las matemáticas.

En los casos de Elizondo y De la Colina las referencias a otras disciplinas artísticas no suelen ser de tan variada procedencia: ellos piensan el cine sobre todo en referencia a la literatura.³⁷ No es casual,

³⁶ Bizarro entre los bizarros, Salvador Elizondo utiliza la teoría matemática de las premoniciones *Dunne* para especular sobre la más especulativa de las películas: *El año pasado en Marienbad*. El resultado es que después de leer la crítica, uno entiende menos la película. Supongo que por eso esta fue la única ocasión en que *Nuevo Cine* (núm. 6, pp. 26, 27) publicó dos críticas del mismo film. La otra era de José de la Colina y se entendía mejor, aunque eso sí, era mucho menos divertida.

³⁷ En su modélica crítica de *A bout de soufflé*, De la Colina pasa de Tolstoi (“Pero si el arte no es cuestión de forma, entonces ¿en qué rayos difieren las novelas de Tolstoi y sus indigestos ensayos que suelen compartir el mismo contenido?”) a James y Conrad (“Y si no hay cambio de ángulo en la filmación es porque Godard no ve la necesidad de variar su punto vista, de modo que el plano secuencia predomina. Los grandes novelistas como Henry James y Joseph Conrad han demostrado hasta la saciedad la importancia del punto de vista en la narración de una historia”), y de ahí a Hamett y Hemingway (“Cierto que predomina el ritmo

entonces, que tanto el uno como el otro, una vez clausurado el proyecto *Nuevo Cine*, encaminen (sobre todo en el caso del autor de *Farabeuf o la crónica de un instante*) sus respectivas carreras hacia el ámbito de las letras. Y tampoco es casual que la calidad de la prosa de ambos sobresalga en una redacción donde el nivel medio está por encima de lo que suele estilarse en el ámbito de la crítica.³⁸ Y no creo que haga falta recordar que a pesar de que el objeto de estudio del crítico cinematográfico son las imágenes y los sonidos, la materia de expresión con la que trabaja son las palabras, razón por la cual —como sucede con todos aquellos que se ganan la vida gracias al noble arte de juntar palabras— él también está obligado a cuidar la calidad de su escritura. Y de eso, de que el éxito de su intervención dependía en buena medida de la eficacia de su prosa, también sabían bastante los jóvenes críticos de los *Cahiers*. Quienes, por cierto, tenían además la buena costumbre de pensar el cine en relación con otras artes.

Decíamos antes que la aventura editorial de *Nuevo Cine* tuvo la suerte de coincidir en el tiempo (rigurosamente) con uno de los momentos más fascinantes de la historia del cine: el momento en el que se estrenan en las salas de cine mexicanas (en algunos casos, gracias a la *Reseña*) algunas de las películas esenciales de esa suerte de cambio de régimen (cinematográfico) a escala mundial, que se produce a caballo entre 1950 y 1960. Y decíamos también que entre los méritos más importantes de la revista cabía apuntar su capacidad para valorar en su justa medida la importancia de todo aquello.³⁹ Pues no sólo entendieron (aunque ellos mismos dudaban una y otra vez de

saccadé, porque es también el que predomina en la aventura de Michel. Esta manera de contar corresponde, en literatura, a la de Dashiell Hamett y Hemingway”); *Nuevo Cine*, núm. 2, p. 26.

³⁸ También hay que reconocer que *Nuevo Cine* jugaba con cierta ventaja porque entre sus colaboradores ocasionales estuvieron Octavio Paz, Jorge Ibarguengoitia (que escribió una divertidísima, y muy poco *cahierista*, crítica de una película de Daniel Mann en el número 3) o el propio Carlos Monsiváis.

³⁹ Aunque sea a pie de página resultaría interesante apuntar que ninguna de las dos revistas especializadas españolas más importantes de la época (las dos con una trayectoria mucho más dilatada en el tiempo que *Nuevo Cine*) supieron ofrecer una respuesta satisfactoria a la disyuntiva planteada por eso que antes he llamado “el cambio de régimen”. Mientras *Film Ideal*, una publicación católica, se mostró en líneas generales refractaria a esos nuevos cines que atentaban contra ese lenguaje clásico que ellos habían aprendido a admirar gracias a los *Cahiers*, *Nuestro Cine* (una revista próxima al Partido Comunista) cayó en el error contrario: esto es, aplaudió la beligerancia formal e ideológica de las nuevas olas pero, en cambio, fue incapaz de acometer una lectura productiva (sobre todo por prejuicios ideológicos) del cine clásico estadounidense.

la pertinencia de sus herramientas críticas) las torsiones a las que estaba siendo sometida la gramática clásica en manos de un puñado de cineastas europeos (con Godard, Resnais, Antonioni y Bergman a la cabeza), sino que fueron capaces, incluso, de atisbar algunas de las rupturas⁴⁰ que simultáneamente se estaban produciendo al otro lado del Atlántico (de ahí, por ejemplo, que dedicaran una portada al *Shadows* de Cassavetes).

La recién citada crítica de *A bout de soufflé* —que escribe De la Colina para el número 2— fija de manera precisa las líneas maestras del discurso que adoptará la revista a la hora de hacer cuentas con la irrupción del cine moderno, y de paso reconoce la urgente necesidad de inventar una nueva metodología de análisis que les ayude a transitar unas películas que aunque admiran profundamente, no por eso dejan de provocarles un saludable estupor: “El film de Godard inicia una nueva manera de hacer cine, tanto en el sentido técnico como en el estético, y lo que debemos hacer a toda prisa es deducir de él un nuevo lenguaje y un nuevo método críticos”. De momento, añade el crítico con modestia, lo más apropiado será hacer “una crítica honrada, atenta y lo más lúcida posible, aunque sea a la vieja manera” a la espera de que aparezcan o “vayamos encontrando, los primeros instrumentos de una crítica futura”. Lo cierto es que esos nuevos instrumentos que demandaba De la Colina estaban a punto de empezar a ensayarse en las páginas de los *Cahiers*, siempre atentas a cualquier novedad metodológica. Aunque para cuando eso ocurra habrá pasado ya bastante tiempo desde que *Nuevo Cine* acudiera a su última cita bimestral con los lectores.

El legado de *Nuevo Cine*

Tal y como la llamada de auxilio lanzada desde el editorial del número 7 hacía presagiar (piden a los lectores que se suscriban como medida de urgencia para salvar la revista), *Nuevo Cine* pasó a mejor vida cuando sólo habían transcurrido quince meses desde que apareciera por vez primera en los quioscos. En opinión de Rivera Gómez⁴¹ la revista “desapareció porque nunca encontró una forma

⁴⁰ Se les pasaron otras: no supieron, por ejemplo, comprender el punto y aparte que suponía *Psycho* en la evolución del cine estadounidense.

⁴¹ Rosa Nidia Rivera Gómez, *op. cit.*, pp. 91, 92.

efectiva de financiamiento y porque los distintos intereses de los miembros del grupo los llamaban hacia otras empresas". García Riera⁴² es menos eufemístico y concluye que la revista dejó de editarse porque ellos no podían seguir dedicando su esfuerzo a un proyecto que no les reportaba beneficio alguno: "por amor al arte se hace durante algún tiempo, pero después, tenemos familia". Esas empresas de las que habla Rivera Gómez, en las que se embarcan los redactores de *Nuevo Cine* cuando desaparece la revista serán de lo más variado: García Riera, con ayuda de Gabriel Ramírez, funda una boletín semanal (*La semana en el cine*), que le va permitir seguir dando salida durante algún tiempo a su enciclopédica obsesión por las filmografías; Elizondo, con García Riera como subdirector, edita también una nueva revista (en este caso cultural y de lujoso formato) que se llamará *Snob* y que, debido a su incuestionable interés, ha sido reeditada en fechas recientes; De la Colina se marchará a Cuba donde ejercerá de guionista para el ICAIC, escribirá de cine, arte y literatura en el periódico *Revolución* y conocerá de cerca el lado menos amable del proyecto de Fidel;⁴³ y García Ascot, por último, seguirá intentando, durante algún tiempo y sin mucho éxito, dar continuidad a su reciente y brillantemente inaugurada filmografía.

Más allá de la que la evolución posterior de las carreras de casi todos ellos los acabará convirtiendo en figuras más o menos relevantes de la cultura mexicana (por poner sólo dos ejemplos, García Riera acabará convirtiéndose en algo así como el padre de la historiografía mexicana y Elizondo acabará revelándose como un escritor de primera fila), la importancia del legado del Grupo Nuevo Cine, cabe buscarla sobre todo en dos lugares: primero, en la puesta en circulación de un tipo de discurso en torno al cine que va a servir para otorgar legitimidad (cultural e institucional) a los estudios sobre cine, como paso previo e ineludible antes de su inminente ingreso en la universidad; y, segundo, en la influencia que ejercen sobre una generación más joven (la de los Hermsillo, Ripstein, Cazals y compañía), que durante la década de 1970 se encargará de hacer realidad ese proyecto de creación de un cine mexicano en sintonía con las rupturas de los sesenta que la gente del Grupo Nuevo Cine, por razones ya suficientemente explicadas, no llegaron a realizar.

⁴² *Ibidem*, p. 121.

⁴³ "Dos años [...] bastaron para desencantarme, pues vi crecer la censura de Estado, la acelerada militarización, la persecución a disidentes y mero críticos del estado de cosas, a gente de opiniones políticas o sexualidad *no correctas*" (entrevista con el autor).

Bibliografía

- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.
- Cabañas Bravo, Miguel, "El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México", en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 2002.
- Castro de Paz, José Luis, *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia*, Coruña, Vía Láctea, 2004.
- Elizondo, Salvador, "El cine mexicano y la crisis", en *Nuevo Cine*, México, núm. 7, agosto, 1962.
- _____, "Cine experimental", en *Nuevo Cine*, México, núm. 3, agosto, 1961.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992-1997.
- _____, *El cine es mejor que la vida*, México, Cal y arena, 1990.
- Micciché, Lino, "Teorías y poéticas del Nuevo Cine", en *Historia general del cine, volumen XI, Nuevos cines (años 60)*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Rivera Gómez, Rosa Nidia, "La revista *Nuevo Cine*", tesis de licenciatura, UNAM, México, 1990.
- Stam, Robert, *Film Theory. An Introduction*, Malden, Blackwell, 2000.
- Tuñón, Julia, "Bajo el signo de Jano. *En el balcón vacío*", en *Historias*, núm. 48, enero-abril de 2001 (reeditado como "Images d'exil: *En el balcón vacío*", film de Jomi García Ascot", en Benédicte Brémard y Bernard Sicot (ed.), *Regards*, núm. 10, 2006).
- Zunzunegui, Santos, *La mirada plural*, Madrid, Cátedra, 2008.