

**AGUSTÍN NEIFERT**  
**ILUMINACIONES**

**CINE DE AUTOR**  
DIRECTORES, PELÍCULAS, POLÉMICAS



COLECCIÓN  
ESTUDIOS SOCIALES  
Y HUMANIDADES

Neifert, Agustín

Iluminaciones. Cine de autor. Directores, películas, polémicas / Agustín Neifert.

-1ª ed.- Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.

304 p.; 22 x 17 cm.

ISBN 978-987-655-237-0

1. Cine. 2. Análisis Cinematográfico. I. Título.

CDD 791.4361



**Editorial de la Universidad Nacional del Sur**

Santiago del Estero 639 – B8000HZK – Bahía Blanca – Argentina

Tel.: 54-0291-4595173 / Fax: 54-0291-4562499

[www.ediuns.com.ar](http://www.ediuns.com.ar) | [ediuns@uns.edu.ar](mailto:ediuns@uns.edu.ar)



**Libro  
Universitario  
Argentino**

**CiN REUN**

Red de Editoriales  
de Universidades Nacionales  
de la Argentina

Diagramación interior y tapa: Fabián Luzi

Corrección de estilo: Franco Magi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes 11723 y 25446. Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

Bahía Blanca, Argentina, febrero de 2020.

© 2020 Ediuns.

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	7
INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ ES EL CINE DE AUTOR? .....	9

## 1939-1959

Jean Renoir. <i>La regla del juego</i> (1939) .....	21
Carol Reed. <i>El tercer hombre</i> (1949) .....	29
Vittorio De Sica. <i>Umberto D</i> (1952) .....	39
François Truffaut. <i>Los cuatrocientos golpes</i> (1959).....	47

## 1960-1969

Luis Buñuel. <i>El ángel exterminador</i> (1962) .....	61
Glauber Rocha. <i>Dios y el diablo en la tierra del sol</i> (1964) .....	69
Gillo Pontecorvo. <i>La batalla de Argelia</i> (1965) .....	79
Marco Bellocchio. <i>I pugni in tasca</i> (1965) .....	87
Robert Bresson. <i>Mouchette</i> (1967) .....	95

## 1970-1979

Bernardo Bertolucci. <i>El conformista</i> (1970) .....	107
Stanley Kubrick. <i>La naranja mecánica</i> (1971) .....	115
Liliana Cavani. <i>El portero de noche</i> (1974) .....	125
Valerio Zurlini. <i>El desierto de los Tártaros</i> (1975) .....	133
Alain Resnais. <i>Providence</i> (1976) .....	141
Andrzej Wajda. <i>El hombre de mármol</i> (1976).....	149
Paolo y Vittorio Taviani. <i>Padre padrone</i> (1977) .....	155
Volker Schlöndorff. <i>El tambor</i> (1979) .....	163

## 1980-1989

Istvan Szabo. <i>Mefisto</i> (1981) .....	177
Héctor Babenco. <i>El beso de la mujer araña</i> (1985) .....	187
Andrei Tarkovski. <i>El sacrificio</i> (1985) .....	195
John Huston. <i>Desde ahora y para siempre</i> (1987).....	205

**1990-1999**

James Ivory. *Lo que queda del día* (1993) ..... 217  
Roman Polanski. *La muerte y la doncella* (1994) ..... 225  
Theo Angelopoulos. *La mirada de Ulises* (1995) ..... 235  
Peter Weir. *The Truman show* (1998) ..... 243

**2000-2009**

Spike Jonze. *El ladrón de orquídeas* (2002) ..... 255  
Isabel Coixet. *La vida secreta de las palabras* (2005) ..... 265  
Michael Haneke. *Escondido* (2005).....273  
Kenneth Loach. *El viento que acaricia el parado* (2006) ..... 283  
Quentin Tarantino. *Bastardos sin gloria* (2009) .....291

BIBLIOGRAFÍA.....301  
SOBRE EL AUTOR..... 303

## PRESENTACIÓN

El lector encontrará en la introducción de este libro una respuesta a la pregunta sobre «qué es el cine de autor». He procurado explicar el origen del concepto y reseñar las polémicas que suscitó. Lo cierto es que desde el lanzamiento de la denominada «política de los autores», en 1954, esta «teoría» sirvió a toda una generación de críticos de cine para analizar películas y fundamentar sus opiniones, porque supuso un método de análisis capaz de identificar al director/autor y reconocer el valor y el significado de sus filmes.

Para Homero Alsina Thevenet la «política de los autores» era «un arma en el combate estético dentro del cine». Pero existen otras teorías para explicar y entender el cine. Por caso, la teoría realista sostenida por Siegfried Krauer y la semiología propugnada por Christian Metz, que perdió vigor tras su muerte en 1993.

Más coherente es la teoría postulada por David Bordwell, quien en *El significado del filme (Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Paidós, 1995) practica un estudio de la crítica de cine desde la década de 1950, con el propósito de desmontar la maquinaria interpretativa y proponer una alternativa, a la que denomina «poética histórica del cine», entendiendo el término *poesis* como ‘elaboración’ o ‘construcción’. Es una propuesta que, sin eludir la interpretación, estudia los sistemas formal y estilístico de las películas.

En mis críticas he intentado combinar, desde entonces, la propuesta de Bordwell con la teoría del autor. Con este criterio seleccioné treinta directores y otras tantas películas de sus filmografías que consideré más representativas.

En este libro violenté los cánones de la crítica tradicional, ya que me interesó más aportar información que la erudición académica. Algunas películas, desde su propio origen, contradicen uno de los principios básicos de la «política de los autores», porque reivindicó las figuras del guionista y del novelista. Sin embargo, todas son expresiones de cine de autor, pues llevan el inconfundible sello estilístico de sus directores.

*Cine. Desde las sombras hacia la luz* es el título de mi primer libro, publicado en 1998. En el prólogo señalé que «no hay imagen sin luz y no hay luz sin sombras. Son conceptos y realidades físicas que se complementan». Elegí el título *Iluminaciones* sin recordar esa explicación, pero presumo que el inconsciente jugó una travesura y me condujo a una denominación también relacionada con la luz.

Un eslogan utilizado hace algunos años por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales para promover el cine argentino decía: «Un país sin cine es como una casa sin espejos». La idea es que las películas son —o deberían ser— espejos donde el espectador pueda observarse.

El eslogan conserva su vigencia. Pero cabe recordar que el cine no existe en la pantalla, sino en el intelecto del espectador. Hay una ideología explícita o implícita en las películas, pero en la lectura también entra en juego la moral y la ideología del espectador. Es decir, la pureza de la mirada y el sentido ético del espectador. En otros términos, el cine puede ser un «test proyectivo», en cuanto revela los sentimientos, los deseos, los pensamientos y los objetivos de vida del espectador.

La agrupación de las películas por décadas responde a la idea de facilitar la lectura sobre la evolución del concepto de cine de autor a través de los años, aunque esto no significa que posean la misma identificación temática y estilística, pues cada director/autor filma de acuerdo con su ideología, su estética y la disponibilidad de recursos de producción.

Me siento en deuda con los autores de los libros y los artículos periodísticos que he citado. Las menciones son deliberadamente numerosas, porque tienen la finalidad de aportar un mosaico de opiniones destinadas a enriquecer los textos e «iluminar», desde distintos ángulos, las películas analizadas y la producción filmica de sus respectivos directores.

Agradezco a Horacio Iglesias Prieto su generosa disposición para leer los capítulos, formular sugerencias y apoyar la edición de este libro. Mi gratitud a Ediuns por evaluar positivamente este proyecto y a la Cooperativa Obrera por auspiciar su publicación.

Y recordemos que un libro es siempre un acto de fe en la inteligencia de sus lectores.

AGUSTÍN NEIFERT

## ¿QUÉ ES EL CINE DE AUTOR?

Cuando un espectador concurre a una sala de cine observa el resultado de una actividad creativa, pero generalmente no sabe ni imagina la conjunción de voluntades, capitales y trabajos que se desplegaron para concretar ese objetivo llamado película o filme. Una de esas tareas es la escritura del guión, que puede registrar diversos orígenes. Esquematiéndolos, es posible agruparlos en tres variantes: a) texto literario: novela, cuento, biografía, obra de teatro; b) película o guión de una película anterior; c) idea original.

En el primer caso corresponde recordar que la adaptación es siempre un punto de vista respecto de una obra literaria que posee su propio punto de vista. En el tercer caso, los puntos de partida son variables. Puede ser por iniciativa de un guionista o a pedido de un productor o de un director. Es factible que el productor solicite al guionista una sinopsis y, si le convence, le proponga escribir el guión. Finalmente, es posible que el productor sugiera o imponga un segundo guionista o a quien asumirá la dirección de la película, para que colabore en la escritura del guión.

En otras ocasiones, la iniciativa de la escritura del guión es asumida por el propio director. Esto suele ocurrir, por razones creativas y/o económicas, en los países que no poseen una industria cinematográfica consolidada. El director puede, a su vez, necesitar o desear la colaboración de un guionista. La historia del cine registra algunas duplas famosas de directores y guionistas: Vittorio De Sica y Cesare Zavattini; Marcel Carné y Jacques Prévert; Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière; Théó Angelopoulos y Tonino Guerra. La función del guionista se modificó parcialmente a partir del advenimiento de la *nouvelle vague* francesa y la denominada *teoría del autor*, que privilegió al director sobre los restantes artífices de un filme, situándolo en la categoría de autor.

## ¿QUIÉN ES EL AUTOR DE UNA PELÍCULA?

¿El guión original y la adaptación de una obra literaria son compatibles con la autoría cinematográfica? Planteado en otros términos: ¿el escritor de un texto original (novela, cuento, obra de teatro) y el guionista pueden ser considerados «autores» de la película, o esta calificación debe reservarse exclusivamente para el director? ¿Qué es un autor en el universo del cine? El tema cobró relevancia con la *política de los autores*.

En la tradicional ceremonia de los premios Oscar de la Academia de Hollywood, el correspondiente al mejor filme es entregado a su productor y no al director, salvo que este también haya asumido la producción. Esto ocurrió, por ejemplo, con Steven Spielberg y *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, 1993). Tradicionalmente se considera al productor como el dueño de la película que ha financiado. Un caso emblemático es *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939), en cuya dirección intervinieron Sam Wood, George Cukor y Victor Fleming, aunque finalmente el único que apareció acreditado como director es el último. Sin embargo, algunos historiadores consideran que el verdadero autor fue el productor David O. Selznick, quien compró los derechos de la novela, intervino en todas las instancias del rodaje de la película y nunca permitió que ninguno de los directores mencionados entrara en la sala de montaje.

Otra tendencia sostiene que el verdadero autor de una película es su guionista. En este sentido también existe un caso emblemático, el de *El ciudadano* (*Citizen Kane*, 1941), cuya autoría se ha adjudicado siempre a Orson Welles, aun a sabiendas que el guión lo escribió con la colaboración de Herman Mankiewicz y John Houseman.

Este tema generó infinidad de polémicas. Y si bien es cierto que Welles no fue el único autor del guión, *El ciudadano* lleva su sello, su concepción del cine y su visión de la realidad. La cuestión comenzó a definirse a partir de la *política de los autores*. El puntapié inicial lo dio un artículo de François Truffaut titulado «Una cierta tendencia del cine francés» («Une certaine tendance du cinéma français»), publicado en enero de 1954 en el número 31 de la revista *Cahiers du Cinéma*. El autor asumió como propia una célebre expresión de Jean Giraudoux referida al teatro, que decía: «No hay obras, sólo hay autores». Truffaut propuso considerar a la película como «el resultado del trabajo de una personalidad en particular, instalado en el lugar del director»<sup>1</sup>.



Otro antecedente que habría influido en la postura de Truffaut es un texto, en cierta medida «profético», de Alexander Astruc, publicado el 30 de marzo de 1948 en el número 144 de la revista *L'Ecran Français*, titulado «Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Caméra-stylo», donde anunció el advenimiento de una «nueva era» cinematográfica, considerando al cine como «un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito». (...) Por eso llamó a esta nueva era del cine «la era de la *Caméra-stylo*»<sup>2</sup>.

Truffaut introdujo el concepto de director-autor, atacó la «tradición de la calidad» del cine de su país, un cine de estirpe literaria denominado *cinéma de qualité*; denigró a ciertos guionistas y directores franceses (Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Autant-Lara, Jean Delanoy), dedicados a adaptar obras literarias y, en cambio, reivindicó a los directores que escribían sus argumentos (Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati), a los que calificó de *autores cinematográficos*. El mismo criterio lo aplicó para determinados directores norteamericanos (Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks y otros) hasta entonces considerados solo como técnicos brillantes al servicio de los grandes estudios, o cultores de un cine de género, pero sin personalidad propia.

Para el francés Jean Mitry, «un autor, en el sentido clásico del término, es un conjunto de obras cuya continuidad temática se caracteriza por un estilo. Un autor es mucho menos quien imagina una historia que quien le da una forma y un estilo»<sup>3</sup>. Sobre esta misma cuestión, José Luis Sánchez Noriega afirma: «Un hecho incuestionable es que grandes cineastas como Alfred Hitchcock, Fritz Lang o John Ford, reconocidos como autores a lo largo de filmografías que revelan inequívocamente un mundo personal, apenas figuran acreditados en unos pocos guiones»<sup>4</sup>.

En un coloquio sobre cine y literatura realizado en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1998, en el que intervinieron los guionistas y directores Alain Robbe-Grillet y Paul Schrader, el primero sostuvo que en la película *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1962) hubo dos autores, porque era posible apreciar dos universos: el de Alain Resnais, su director, y el suyo. «Pero la película es de Resnais. Y eso es así, porque él respetó puntualmente mi guión. Yo escribí una historia sobre la persuasión, pero Resnais hizo una película sobre la memoria».

¿Cómo se reconoce a un autor cinematográfico? ¿Qué lo diferencia de un prolijo artesano? Su manera de contar en imágenes, sus recurrencias y obsesiones. En definitiva, su impronta. Esa rara mezcla de estilo y temática, que se reitera, vuelve y se completa de un filme a otro, como si el autor necesitara *contarse*. (...) El resto es tarea de artesanos, por lo general prolijos y obedientes. Buenos profesionales, confiables en lo suyo, pero nunca autores<sup>5</sup>.

### **LA NOUVELLE VAGUE Y EL CINE DE AUTOR**

En 1951 André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze fundaron la revista *Cahiers du Cinéma*, que se convirtió en caja de resonancia de los jóvenes directores franceses que crearon, sin proponérselo, una corriente llamada *nouvelle vague*. Pero no fueron los *cahieristas* quienes crearon esa expresión, sino Françoise Giroud, a la sazón redactora del semanario *L'Express*, quien en octubre de 1957 realizó una encuesta sociológica sobre la juventud francesa bajo el lema: *La nouvelle vague arrive*. La etiqueta, que inicialmente definía una realidad social, fue aplicada casi inmediatamente al nuevo cine francés, el realizado por los redactores de *Cahiers du Cinéma* y algunos más que se sumaron a la aventura de renovar ese medio de expresión.

El primero en integrar la redacción de esa revista fue Truffaut, un protegido de Bazin desde su adolescencia. Luego lo hicieron Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer y Jacques Rivette. Todos ellos reivindicaron para sí la categoría de directores-autores. Y comenzaron a filmar películas a espaldas de la industria del cine, con recursos propios o aportados, en algunos casos, por sus familias. Así nació la *nouvelle vague* («nueva ola»), cuyos integrantes en los años de su apogeo (1958-1962) realizaron más de medio centenar de filmes de acuerdo con sus postulados.

El lanzamiento de la *nouvelle vague* ocurrió en el festival de Cannes de 1959. Truffaut presentó *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), y obtuvo el premio a la mejor dirección. Otros que debutaron en ese año o el anterior fueron Claude Chabrol con *El bello Sergio* (*Le beau Serge*, 1958); Jean-Luc Godard con *Sin aliento* (*A bout de souffle*, 1959), mezcla de comedia, tragedia, filme romántico y cine policial negro, que en ese festival provocó un gran revuelo;

y Eric Rohmer con *El signo del león* (*Le signe du lion*, 1959). Al grupo de la *nouvelle vague* se integraron luego, entre otros, Louis Malle, Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker y Georges Franju.

Los rasgos comunes de los films de la Nouvelle Vague fueron: la utilización de equipos ligeros de filmación, que eran más ágiles y también más baratos; la inclinación a narrar historias personales, amoríos y otras aventuras, con deliberada indiferencia ante problemas sociales y grandes temas literarios; finalmente, cierta arbitrariedad de narración y de montaje, que llevaba a que la acción y los personajes podían parecer, a menudo, sólo borradores de algo que no se terminó de moldear. Estas constantes fueron llevadas por Godard al rango de un estilo, por la deliberada intercalación de disonancias y de comentarios verbales y filosóficos, mientras Resnais, en cambio, combinó ideas originales y audaces (el tiempo, la memoria, la realidad de lo imaginado) con un depuradísimo dominio del montaje, tras su intensa preparación en los films cortos<sup>6</sup>.

La política de los autores (*politique des auteurs*) se convirtió en lema del grupo de la *nouvelle vague*. Bazin, quien fue una suerte de «padre espiritual» de esos jóvenes cineastas, los defendió en múltiples artículos publicados en *Cahiers du Cinéma*. En un famoso texto titulado «Comment peu-on être hitchcockohawk-siens?», aparecido en 1955 en *Cahiers du Cinéma*, expuso estos conceptos:

Si confían hasta tal punto en la *mise en scène* es porque en ella descubren sin ambages la propia materia del film, una organización de los seres y de las cosas que encuentra en sí misma su propio significado, ya sea estético o moral. Lo que Sartre escribía con respecto a la novela es cierto para todas las artes, tanto para el cine como para la pintura. En cada técnica subyace una metafísica. La unidad y el mensaje moral del expresionismo alemán aparecen tan claros, hoy en día, en la *mise en scène* como en los temas<sup>7</sup>.

Pero Bazin también advirtió sobre los excesos que algunos de esos parri-cidas cometieron en su «guerra» contra la *tradición de la calidad*, y se propuso moderarlos con la natural autoridad intelectual que ejercía sobre ellos. Para Bazin, uno de los riesgos era generar un «culto estético de la personalidad»,

que, según Eduardo Russo, «podría enceguez a los críticos en la construcción de panteones con unos pocos consagrados y el destierro de un sinnúmero de excomulgados de la causa del cine»<sup>8</sup>.

Por lo pronto, elevó el debate sobre un film a un plano superior al de la discusión de argumentos; *consideró esta forma estética una expresión tan personal como cualquier otro arte* y obligó —esto acaso sobre todo— a revisar presuntas ideas que tan sólo eran prejuicios. La política del autor no distinguió entre artistas y artesanos, entre cine serio y de entretenimiento, entre géneros mayores y menores. En ese sentido, tuvo a disposición medio siglo de historia del cine para revisar y descubrir, reacomodar nombres y méritos de acuerdo con un esquema valorativo fundado en la responsabilidad del cineasta como persona individual. Godard afirmó que cuando la primera ola de la *Nouvelle Vague* lanzó su *politique des auteurs*, todos se escandalizaron con la idea de autor, pero que ellos estaban más interesados en el otro término, el de política. Es que la *politique des auteurs* era un arma en el combate estético dentro del cine. No preocupaba a los críticos-cinéfilos tanto la formación de una visión sistemática sobre el cine en general (la reflexión sobre el método no era uno de sus tópicos favoritos) sino la conciencia de estar formando parte de ese cine del que de modo febril se ocupaban, promoviéndolo o combatiéndolo<sup>9</sup>.

Con excepción del extenso artículo de Truffaut «Una cierta tendencia del cine francés» y los escritos teóricos de Bazin, los restantes directores-autores no publicaron una formulación expresa sobre lo que entendían por cine de autor. En la práctica, ese concepto se reflejó en sus críticas durante su labor en *Cahiers du Cinéma* y en el método empleado en la filmación de sus películas iniciales.

La *política de los autores* tuvo una considerable repercusión en Estados Unidos, donde el primero en postularla fue el crítico Andrew Sarris, quien la consideró una teoría congruente para establecer las bases de una nueva historia del cine. Lo hizo en 1962 en un artículo publicado en la revista *Film Culture* número 27 y en su libro *The American Cinema*, donde de acuerdo con su particular criterio clasificó a todos los directores de Hollywood en once categorías. Poco tiempo después, se sumó el crítico, historiador y director Peter Bogdanovich.

## POLÉMICAS

Quienes más cuestionaron la teoría del autor en Francia fueron los académicos que integraban, según la denominación de Eduardo Russo, «el eje materialista-semiótico-psicoanalítico»<sup>10</sup>. En Estados Unidos, mientras David Bordwell y Kristin Thompson, teóricos y profesores en la Universidad de Wisconsin, adoptaron una postura comprensiva, según se desprende de su libro *El arte cinematográfico (Film art an introduction, 1995)*, los que más agresivamente cuestionaron la teoría del autor fueron Pauline Kael y Richard Corliss, identificados con la tradicional concepción del guionista como autor.

Pauline Kael fue autora de doce libros, amada por sus fans y odiada por muchos, aunque considerada la crítica de cine más relevante del siglo XX en los Estados Unidos. Trabajó para la revista *The New Yorker* desde 1968, donde denostó el cine de autor, a la revista *Cahiers du Cinéma* y a sus hacedores. «Kael es una crítica profundamente estadounidense, le gusta la naturaleza democrática del cine *made in USA*, su capacidad de entretener a las masas. Lo que odia es el paternalismo de los críticos cultos y el academicismo de los universitarios que construyen teorías alambicadas para maquillar los gustos elitistas de su clase social»<sup>11</sup>.

Otro enfoque polémico fue aportado por el crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet, quien planteó su oposición en un artículo publicado en el número 49 de la revista *Cinematéca*, titulado «Contra la Teoría del Autor, sus excesos y otros caprichos». Para Alsina Thevenet, una película es el fruto de un trabajo colectivo. Eso es así, pero la realización de un filme requiere una conducción, que puede nacer en la elaboración del guión o desde el inicio del rodaje, incluida la dirección de los actores, la determinación del sentido de la historia y la toma de decisión respecto de los factores estilísticos.

El otro reparo contra la Teoría del Autor es una petición de principio. Buscar y encontrar un estilo personal del director, en cada película y en el conjunto de una carrera, puede demostrar una perspicacia del crítico, pero nada demuestra sobre la calidad de esa obra. En la elección de temas y formas, hay un sello personal indiscutido en la obra del norteamericano Cecil B. de Mille, en el español Pedro Almodóvar o en la del argentino Manuel Romero, pero eso no supone necesariamente una afirmación de calidades.

A la inversa, casi todo el cine dirigido por Martin Scorsese, en los últimos veinte años, ha tenido calidades ciertas, pero eso no supone un «sello personal», porque ha sido enorme su variedad de géneros y estilos. (...) Pocos directores del cine han llegado a hacer su obra con la soledad y la responsabilidad total que aconsejaba Alexandre Astruc en su texto de 1948, igualando a la película con la novela o la pintura. En ese nivel sólo cabría colocar a Chaplin y a los cortometrajistas de vanguardia. Para todos los demás (incluyendo a Griffith, a Von Stroheim, a Buster Keaton) hay que comenzar a entender las circunstancias en que trabajaron. Inventar un director como Autor lleva a entender mal cómo se hace el cine. Lo mejor que se puede decir sobre la Teoría del Autor ya fue expresado involuntariamente por las Leyes de Murphy. Una de ellas dice: «Los problemas complejos tienen soluciones erróneas que son sencillas y fáciles de entender»<sup>12</sup>.

En un artículo publicado en abril de 1957 en el número 70 de *Cahiers du Cinéma*, André Bazin definió a la *política de los autores* como «la elección del factor personal como criterio de referencia en la creación artística, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente. Se reconoce la existencia de filmes importantes o de calidad que escapan a este esquema, pero justamente antes se preferirán sistemáticamente aquellos en los que conste, aunque sea en filigrana, el blasón de autor, fuesen incluso realizados sobre el peor guión de circunstancias»<sup>13</sup>.

Alsina Thevenet señala que desde que se inició en la dirección, Truffaut se apoyó en novelas de David Goodis, Henri-Pierre Roche, Ray Bradbury, William Irish y otros. Es cierto, pero a pesar de eso sus películas poseen un inconfundible sello personal. Eso es lo que entiendo por cine de autor.

Casi todas las películas comentadas en este libro recrean piezas literarias. Sin embargo, todas son expresiones de cine de autor, porque es posible descubrir en ellas una cierta continuidad temática, una manera de formular sus propuestas, una forma de observar y encuadrar la realidad y un estilo narrativo, entendido —según la visión de David Borwell— como el uso distintivo y significativo de las técnicas cinematográficas. ¿Qué técnicas? La puesta en escena (decorados, vestuario, iluminación, actuación), la fotografía (movimientos de cámara, angulaciones), el montaje, la música y los sonidos<sup>14</sup>.

Por aplicación de este criterio, entiendo que no es posible dudar respecto de la condición de *autores* de los cineastas convocados en este libro. Aun en los casos más extremos, como Carol Reed, Vittorio De Sica y John Huston, quienes trabajaron sobre novelas o guiones ajenos, es posible captar su impronta creativa y su concepción del mundo y de la vida.

NOTA: Algunos párrafos de esta introducción fueron extraídos del primer capítulo (Cine y literatura: claves para un estudio) de mi libro *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía, 2003.

## REFERENCIAS

- <sup>1</sup> Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- <sup>2</sup> Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, *Fuentes y Documentos del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- <sup>3</sup> Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, México, Siglo XXI, 1984.
- <sup>4</sup> José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- <sup>5</sup> Jorge Carnevale, *Así se mira el cine hoy*, Buenos Aires, Beas Ediciones, 1993.
- <sup>6</sup> Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, obra citada.
- <sup>7</sup> Antonio Costa, *Saber ver el cine*, Buenos Aires, Paidós, 1985.
- <sup>8</sup> Eduardo A. Russo, obra citada.
- <sup>9</sup> Eduardo A. Russo, obra citada.
- <sup>10</sup> Eduardo A. Russo, obra citada.
- <sup>11</sup> Frédéric Martel, *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Buenos Aires, Taurus, 2014.
- <sup>12</sup> Homero Alsina Thevenet, «Contra la Teoría del Autor, sus excesos y otros caprichos», en revista *Cinematoteca* N.º 49, Montevideo, enero de 1995.
- <sup>13</sup> Esteve Rimbau, *El cine francés: 1958-1998*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- <sup>14</sup> David Borwell, *El arte cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1995.