

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 5, núm. 11, enero-abril 2025, Sección Redes, pp. 176-201.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v5i11.196>

Una casa de papel y celuloide: *Nuevo Cine*  
(1961-1962) y la reinención de la crítica  
cinematográfica mexicana

A House of Letters and Celluloid: *Nuevo Cine*  
(1961-1962) and the Reinvention of Mexican  
Film Criticism

Ignacio M. Sánchez Prado  
Washington University in St. Luis, Estados Unidos de  
Norteamérica

ORCID: 0000-0002-6466-4485  
[isanchez@wustl.edu](mailto:isanchez@wustl.edu)

Recibido: 30 de julio de 2024  
Dictaminado: 4 de noviembre de 2024  
Aceptado: 27 noviembre de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Una casa de papel y celuloide: *Nuevo Cine*  
(1961-1962) y la reinención de la crítica  
cinematográfica mexicana

A House of Letters and Celluloid: *Nuevo Cine*  
(1961-1962) and the Reinvention of Mexican  
Film Criticism

Ignacio M. Sánchez Prado

RESUMEN

Este ensayo propone una lectura de la revista *Nuevo Cine* (1961-1962), enfocada en su intervención en la interpretación histórica del cine mexicano y su constitución de un canon de cine mundial dentro de la encrucijada de inicios de los sesenta. Con particular énfasis en los escritos de Salvador Elizondo, Jomi García Ascot y José de la Colina, el ensayo discute el posicionamiento crítico de la revista frente a temas como la crisis del cine industrial, la cuestión de lo humano y la evaluación de las revoluciones formales de la cinematografía. En el ensayo, se discuten también los posicionamientos de estos críticos frente a varios directores del cine de la época: Fernando de Fuentes, Otto Preminger, Federico Fellini, Nicholas Ray y Jean-Luc Godard, entre otros.

*Palabras clave:* cine mexicano; *Nuevo Cine*; Salvador Elizondo; Jomí García Ascot; José de la Colina.

ABSTRACT

This essay proposes a reading of the magazine *Nuevo Cine* (1961-1962), focused on its intervention in the historical interpretation of Mexican cinema and its constitution of a canon of world cinema in the context of the crossroads that defined the early sixties. With particular emphasis in the writings of Salvador Elizondo, Jomi García Ascot and José de la

Colina, the essay discusses the magazine's critical positioning in relation to the crisis of industrial cinema, the question of the human and the assessment of the formal revolutions in cinematography. The essay also discusses the positions of these critics in relation to a series of filmmakers from the time: Fernando de Fuentes, Otto Preminger, Federico Fellini, Nicholas Ray, and Jean-Luc Godard, among others.

*Keywords:* mexican cinema; *Nuevo Cine*; Salvador Elizondo; Jomi García Ascot; José de la Colina.

“Con cuánto gusto vi *Sólo con tu pareja*”, escribe Salvador Elizondo (2017, p. 225) en 1992, en uno de los varios ensayos donde perspicazmente avizora una de las transiciones que el cine mexicano experimentaría durante su vida. Muy al estilo de Elizondo, cronista del instante, el ensayo percibe el movimiento de la historia poniendo entre paréntesis cualquier tentación historicista: “Pero durante su proyección tuve que desentenderme de toda consideración crítica o estética acerca del cine general o del ‘cine mexicano’ en particular porque fui arrebatado en un torbellino de carcajadas en el que toda actividad apolínea se extingue en aras de la carcajada dionisiaca” (p. 225). Elizondo explora con brevedad y precisión los elementos que permiten a la ópera prima de Alfonso Cuarón alejarse de vicios y limitantes del cine mexicano. Reconoce en el guión de Carlos Cuarón el mérito de romper con lo que considera la “artificialidad” de la escritura cinematográfica en México. Asimismo, alaba el uso de “medios clásicos de la gran comedia hollywoodense” en la dirección y en la novedad de la actuación de Claudia Ramírez. Así, Elizondo identifica un efecto en el espectador: “esa condición puramente subjetiva que me ha permitido por medio del lenguaje cinematográfico ponerme a pensar muy en serio, pero eso sí, de buen humor, en algo angustiosamente real y concreto” (pp. 226-227). Los estudios cinematográficos han reconocido en *Sólo con tu pareja* los elementos que renovarían los paradigmas estilísticos y temáticos del cine mexicano de la era neoliberal, así como su ataque frontal a los estereotipos del nacionalismo cultural

mexicano (Long, 2006; Sánchez Prado, 2014, pp. 67-74). Esto, sin duda, contribuye a la reacción de Elizondo (2017), un escritor en las antípodas de dicho nacionalismo, como lo hace la forma en que *Sólo con tu pareja* rememora a maestros del *slapstick* como Ernst Lubitsch, quien, nos recuerda, fue censurado por Lázaro Cárdenas “porque hacía reír del comunismo” (p. 225).

Tres décadas después del último número de la revista *Nuevo Cine*, publicada entre 1961 y 1962, este ensayo ilustra bien el instinto con el que Elizondo y sus compañeros de ruta –José de la Colina, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, entre muchos otros– revolucionarían el cine mexicano, su estudio y su crítica en los años subsecuentes. No obstante haber tenido una vida relativamente corta –siete números publicados en un espacio de diecisiete meses–, *Nuevo Cine* y el grupo de escritores y cineastas que se reunió alrededor de ella tuvo un efecto sísmico en nuestra cinematografía, no menor al que Alfonso Cuarón y sus contemporáneos tuvieron en los años noventa.

Lamentablemente, la valoración del cine mexicano resultante del grupo *Nuevo Cine* ha sido intermitente, debido a que la revista coincidió con la crisis del cine industrial mexicano de la llamada “Época de Oro”. En consecuencia, el cine de los años sesenta normalmente se considera una época de crisis y parte de lo que Olivia Cosentino y Brian Price (2022) llaman con tino “el cine perdido de México,” interpretado, en general, como tres décadas de desastre entre los pináculos del cine dorado y el cine neoliberal. Pese al papel mayúsculo de *Nuevo Cine* y de los esfuerzos de producción nacidos de ella en la historia del cine mexicano, no es infrecuente encontrar estudios sobre donde se omite o se menciona simplemente de pasada. Por ejemplo, en un reciente estudio, Aurelio de los Reyes García-Rojas (2016) considera la totalidad del periodo comprendido entre 1950 y 2012 como un proceso “hacia la desaparición de la industria cinematográfica”, en la que los cambios radicales de los años sesenta parecen tener poca trascendencia (p. 404).

Frente a estas narrativas, el presente ensayo debe considerarse parte del esfuerzo de revaloración de la riquísima producción cinematográfica mexicana –tanto “de arte” como popular– de esa época, que tiene sus primeras manifestaciones en el clásico libro

*Cinema of Solitude* (Berg, 1992), y que recientemente ha encontrado nuevos aires con el citado volumen de Cosentino y Price. No obstante, es importante enfatizar que aun en estas recuperaciones el estudio detallado del Grupo Nuevo Cine continúa siendo una tarea pendiente.

Propongo en este ensayo una lectura de los cánones cinematográficos de la revista, lo cual constituye parte de una completa reafiliación de la cinefilia en México. Gracias a la profunda influencia de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, *Nuevo Cine* ofrece uno de los esfuerzos más importantes en la historia cultural de México sobre el desarrollo de la crítica como parte orgánica de la necesaria reforma del cine mexicano en general. Por un lado, doy cuenta de la valoración que la revista dio a cineastas como Fernando de Fuentes o a los emergentes; por otro, me enfoco en la forma en que la revista construye sobre la marcha un canon de cine mundial en torno a filmes clave de fines de los cincuenta y principios de los sesenta. Esta tarea es aún más notable considerando las irregularidades de la exhibición de cine en México, lo que en sí crea lagunas importantes en la capacidad de *Nuevo Cine* de dar cuenta de las revoluciones cinematográficas a escala global. En la conclusión, discutiré brevemente la ambigua relación de la revista *Nuevo Cine* y las líneas incipientes del Nuevo Cine Latinoamericano.

Por cuestiones de espacio, hay varios temas que ameritarían discusión, pero que he dejado de lado. Me ha quedado claro en la investigación de este ensayo que un estudio a profundidad de todos los aspectos del Grupo Nuevo Cine es una tarea urgente, que requeriría varios ensayos y libros. Sin embargo, menciono como preámbulo a mi estudio algunos de estos temas, en reconocimiento del trabajo que ya se ha hecho y con la esperanza de que estas páginas animen la escritura de más estudios. Lo que sí existe es una serie de excelentes estudios que han dado cuenta de la historia de la revista, que se puede encontrar desarrollada de manera admirable por Eduardo de la Vega Alfaro en su introducción la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine* (2015, pp. 9-27), así como en el trabajo de Ángel Miquel (2010), Asier Aranzubia (2011), Scott L.

Baugh (2004) y Francisco Peredo Castro (2023).<sup>1</sup> El presente estudio busca complementar estos esfuerzos y evitar redundancias. Un tema que amerita un artículo aparte es la relación de *Nuevo Cine* con Luis Buñuel, un tema discutido en las valoraciones sobre la época de este director en México –sobre todo, Acevedo Muñoz (2003) y Ripley (2017)–, pero que da para mucho más.

Omitir a Buñuel, creo, abre un espacio para discutir de manera más profunda la relación de la revista con las obras claves de la cinematografía mundial alrededor de 1960, así como para la discusión de las otras obras del cine mexicano enfatizadas por la revista, temas que, a mi parecer, han sido menos discutidos. En términos generales, este ensayo opta por enfocarse en los textos de *Nuevo Cine* y sus críticos esenciales: Salvador Elizondo, José de la Colina, Jomi García Ascot y Emilio García Riera. Esto significa dejar para el futuro autores como Carlos Monsiváis, Octavio Paz y otros, que fueron también colaboradores de interés. Al ser parte de un número especial sobre revistas literarias, el presente estudio deja como tarea pendiente cuestiones como la cultura de los cineclubes, la formación de la educación cinematográfica en México o la participación del grupo en películas como *El balcón vacío* de García Ascot.

El modelo de *Cahiers du Cinéma* ayuda a comprender los parámetros del proyecto crítico de *Nuevo Cine*. Hacia 1961, los directores identificados con *Cahiers du Cinéma* habían ya lanzado las películas que materializarían el proyecto crítico que habían desarrollado durante la década de los cincuenta, particularmente *Los 400 golpes* (1959) de François Truffaut y *Sin aliento* (1961) de Jean-Luc Godard. Los estudios más canónicos en torno a los principios fundamentales sustentados por *Cahiers du Cinéma* durante los años cincuenta (Hillier, 1985, pp. 1-16; De Baecque 1991; Bickerton, 2009, pp. 19-26) permiten observar que muchas de estas ideas también se manifestarían en *Nuevo Cine*: la valoración del director como

---

<sup>1</sup> Todas las citas de *Nuevo Cine* vienen de la edición facsimilar de 2015. Esta edición replica el paginado de la revista y no añade números de página individuales. Para evitar extender la lista de referencias en exceso, cito esta edición con el formato (*Nuevo Cine*, 2015, número de la revista, número de página).

autor, la centralidad de la *mise-en-scène* como criterio fundamental de valoración, el énfasis de la crítica formal por encima de la crítica ideológica, entre otros. Hay, sin embargo, que aclarar que *Cahiers du Cinéma* dista de ser una revista homogénea y, en consecuencia, su influencia en *Nuevo Cine* es selectiva. Discute David Oubiña (2022):

la revista francesa ofrece, ante todo, un modelo de crítica moderna apoyado sobre los autores. [...]. Igual que los redactores de *Cahiers*, los críticos mexicanos son intelectuales cultos que analizan los films a partir de referencias a la música, la literatura o las artes plásticas [...]. No obstante, más que con los jóvenes turcos, *Nuevo cine* se alinea con Bazin, no es que la revista rechace la política de los autores sino que intenta mantener con ella una actitud equilibrada donde se contemple la importancia del “genio del sistema” en el desarrollo del cine clásico (p. 423).

Este punto es esencial porque una revista efímera como *Nuevo Cine* no puede registrar gradualmente el complejo arco estético de una década de *Cahiers du Cinéma*. Podría observarse que en el curso de los años cincuenta, el diálogo de la crítica cinematográfica mexicana con la francesa y la estadounidense crea una cierta simultaneidad de recepción. Un paratexto de *Nuevo Cine* da una pista sobre esto. En la página legal del primer número, el Fondo de Cultura Económica anuncia dos libros. El primero es *Hollywood: El mundo del cine visto por una antropóloga* de Hortense Powdermaker (1955), el primer estudio de campo sobre las dinámicas de poder en la industria cinematográfica, un libro profundamente desmitificador. El segundo, *Las maravillas del cine* de Georges Sadoul (1955), uno de los autores antagonizados por *Cahiers du Cinéma*, fue publicado originalmente en 1950 y traducido por José de la Colina para el Fondo de Cultura Económica. Aunque *Nuevo Cine* iría por un derrotero muy distinto, no puede obviarse que el formalismo y esteticismo del grupo coexiste con los estudios ideológicos y sociales del cine mundial que se popularizarían en esos días.

Bazin, la voz dominante en *Cahiers du Cinéma* hasta 1954, sugería una superioridad del cine Hollywoodense sobre el soviético, en polémica con críticos alineados con el partido comunista, como

Sadoul (Bickerton 2009, 20). José de la Colina, quizá el crítico más baziniano dentro de *Nuevo Cine*, dedica su primera contribución a una valoración de la comedia musical, a través de la actriz y bailarina Cyd Charisse, un rarísimo texto en una publicación más interesada en los directores (*Nuevo Cine*, 2015, 1, pp. 14-18). Por su parte, García Ascot reconoce en Bazin la revelación de “la estrecha interdependencia entre los medios de expresión del lenguaje cinematográfico, el propio lenguaje del cine y la ontología del ente representado” (*Nuevo Cine*, 2015, 1, p. 13), una interpretación que no sólo deja de lado cualquier consideración ideológica, sino que permite entender la obra de Bazin como un punto de partida hacia la reconfiguración misma del cine. Esta interdependencia permite a García Ascot, unos números más adelante, teorizar los avances técnicos del cine, particularmente el Cinemascope, como fundamentales a una “nueva posibilidad temática antes oculta”, que daría forma al cine más radical del momento: Buñuel, Godard, Bergman, Resnais (*Nuevo Cine*, 2015, 1, p. 8).

Ya en los diarios de Elizondo se ven algunos de los elementos que valoraría en *Nuevo Cine*, alineados con posturas visibles en *Cahiers du Cinéma*. Un ejemplo es Eisenstein, sobre el que Elizondo escribe en 1954, y cuyo trabajo formal sería esencial para obras de la *nouvelle vague* como *Hiroshima mon amour* (Resnais 1959). Los textos aparecen mencionados en el diario de Elizondo (2015) en una entrada del 17 de mayo de 1954 (p. 52), pero no circulan de manera real hasta la compilación de sus escritos sobre cine (Elizondo, 2017, pp. 83-126). En estos textos, Elizondo argumenta que las innovaciones de Eisenstein, como el montaje, deben entenderse como “formas puras” y como parte de un “cine intelectual” que excede con mucho el proyecto soviético (pp. 102-104). Como observa Christopher Domínguez Michael en su epílogo a esta edición, los ensayos sobre Eisenstein, que precede a *Nuevo Cine*, manifiestan “el esfuerzo, por fortuna fallido, del joven Elizondo de marxistizarse”, lo que termina de llevarlo a James Joyce y al oscuro simbolista francés Camille Mauclair como referentes para dar cuenta del estilo del director ruso (Elizondo, pp. 232-233).

La crítica en *Nuevo Cine* se funda, en parte, a partir de un deseo de reescritura del canon del cine mexicano desde de la evaluación de la historia cinematográfica del país y su contraste con el cine de otras latitudes. A mi juicio, la reconfiguración del canon nacional no acaba de cuajar del todo, debido a la preferencia por una visión relativamente cosmopolita del arte cinematográfico entre el grupo. Sin profundizar demasiado, es claro que los críticos de *Nuevo Cine* veían en Buñuel un modelo hacia el futuro del cine mexicano, al dedicarle un número doble, y consideran a *Viridiana* “La película más importante que se haya realizado en nuestra lengua” (*Nuevo Cine*, 2015, 4-5, p. 1).

En la lectura de los textos sobre cine mexicano más allá de Buñuel, se observa en *Nuevo Cine* una visión histórica del cine mexicano, en la cual lo que hoy llamamos Época de Oro se encuentra sugerentemente desenfaticado. La fidelidad de los críticos de *Nuevo Cine* al proyecto formalista de *Cahiers du Cinéma* les permitía discernir un puñado de filmes de calidad frente a su percepción de un cine mexicano degradado por el industrialismo y el *star system*. Aunque podría aducirse que la afición baziniana por el cine popular no era aplicada del todo al cine mexicano, es claro que hay un intento de ver más allá de la superficialidad industrial –algo manifiesto en la sección “Crítica de la crítica de la crítica”, donde se distanciaban del modelo de reportaje en torno al cine predominante en la época. No hay en *Nuevo Cine* mención significativa de figuras como Jorge Negrete o Pedro Infante. Toda la evaluación del cine mexicano se presenta en función a directores como Fernando de Fuentes, Ismael Rodríguez o Buñuel. El cine mexicano es negativamente juzgado en términos formales, en contraste con un cine de Hollywood que *Nuevo Cine* asume como más exitoso en las características estrictamente formales y estéticas de las producciones.

En su lenguaje valorativo, *Nuevo Cine* es parte de una geografía compleja de la relación entre cine, crítica, industrialización y modernización en América Latina. Sin duda, el estado del cine mexicano contrasta de manera radical con el auge que experimentaba el naciente *Cinema Novo* en Brasil, la emergencia del cine cubano tras la revolución y el incipiente trabajo de directores como Fernando

Birri en Argentina, preconizando lo que años más tarde se llamaría “Tercer cine” (Pick, 1993). A la vez, la revista pertenece a una constelación de publicaciones latinoamericanas, como la Argentina *Tiempo de cine* (Oubiña, 2022, pp. 399-411) o la peruana *Hablemos de cine* (Middents, 2009). En esta última, se ve un proyecto similar al de *Nuevo Cine*, en términos de la labor de discernir al buen del mal cine nacional, usando como referente la cinematografía de las llamadas “nuevas olas” (Middents, 2009, 67-95). Esto en parte da cuenta de por qué el cine mexicano, pese al interés por la cultura de vanguardias a inicios de los sesenta, no tendría afinidades ideológicas con el Nuevo Cine Latinoamericano hasta los años setenta (Vázquez Mantecón, 2016, p. 286; Ancira Astudillo, 2021).

Quizá el texto más significativo sobre el cine mexicano en la historia de la revista es el ensayo sobre Fernando de Fuentes, escrito por Elizondo. Elizondo celebra la recuperación de *Vámonos con Pancho Villa*, de parte del cine club del IFAL. Elizondo llama a este filme “una gran película, tal vez la mejor película que se ha hecho en este país. En el fárrago escatológico de la producción actual, después de veinticinco años, es. Todavía como una ráfaga de buen aire” (*Nuevo Cine* 2015, 2, p. 11). Esto no conduce a una valoración absoluta de Fernando de Fuentes, cuyo clásico *Allá en el rancho grande* (1936), en palabras de Elizondo, es responsable de una “falsificación, aún vigente, de la realidad nacional”, aunque también “dio a conocer el cine mexicano más allá de nuestras fronteras” (p. 10). Aunque Elizondo considera que estos dos filmes, junto a *Doña Bárbara* (1943), otorgan “gran importancia” al director, en última instancia “de Fuentes nunca supo, pudo o quiso superar lo que había hecho en *Vámonos con Pancho Villa*” (p. 10). Elizondo reconoce en De Fuentes una superación del Pancho Villa de Hollywood —que caracteriza como “churumbel brooklynizado”—, así como el valor de adaptar una obra de Rafael F. Muñoz, quien, a pesar de que “nunca ha sido uno de los grandes escritores de México, si es, tal vez por encima de Azuela, uno de los que han captado nuestra revolución con mayor vivacidad” (pp. 10-11).

La interpretación de Elizondo prefigura la valoración que recibiría *Vámonos con Pancho Villa* en textos fundacionales del estu-

dio académico sobre la relación entre la Revolución Mexicana y el campo audiovisual –por ejemplo, Mraz (1997). Pero quizá de manera más significativa, al afirmar que es “la mejor película que se ha hecho en este país” Elizondo deja de lado a toda la llamada Época de Oro. Cabe señalar que en esta aseveración Elizondo contradice la narrativa estándar favorecida por muchas de las historias del cine clásico mexicano –desde García Riera (1998) hasta Berg (2015)–, en las cuales Fernando de Fuentes figura como el inicio de una curva ascendente, cuyo cenit se alcanzaría en los años cuarenta.

En este ensayo, se encuentran las semillas de una reconfiguración histórica del cine mexicano, en la cual géneros populares como la comedia ranchera constituyen en realidad una curva descendente, nacida de la “falsificación” que Elizondo encuentra en *Allá en el rancho grande*. Por ejemplo, se puede ver la breve y devastadora reseña a *Juana Gallo* (1960) de Miguel Zacarías, firmada por García Riera:

Lo que hace verdaderamente tétrica esta película no es la incompetencia ya no digamos estética, sino técnica de Zacarías, ni la demagogia panfletaria de sus diálogos, ni la pésima caracterización de sus personajes, ni la detestable fotografía de Figueroa, ni la total ausencia de los valores característicos del auténtico cine épico, ni, en suma, aquello que más se le reprocha: el falseamiento *conscientemente* burgués del hecho histórico que trata de glosar, la Revolución Mexicana.

Lo peor de todo es que al cine mexicano ya no le queda ni siquiera la ingenuidad de los tiempos artesanales. *Juana Gallo* es un producto industrial en el que todos los errores, fallas y deficiencias parecen haber sido premeditados (*Nuevo Cine*, 2015, 3, pp. 3-30).

Comparando este texto con el de Elizondo, podemos ver la emergencia de los temas con los cuales la revista busca superar los escollos de lo que ahora llamamos Época de Oro, y que en ese entonces aparecía como un cine industrial en decadencia: el falseamiento de la historia, sí, pero igualmente notable es la consideración del trabajo de Figueroa como detestable, algo entendible en función al rol que jugó en la gramática visual de la industria. Aunque algunos estudiosos han puesto en duda la reducción de Figueroa a su gramática nacionalista (como Higgins, 2008), y a pesar de que Figueroa

también trabajó con Buñuel, críticos como García Riera veían en algunos de sus filmes un ejemplo claro de la estereotipación visual favorecida por el cine industrial.

Un tema de particular interés radica en la valoración del carácter épico del cine en la revista y la consecuente conclusión de que la épica se ha perdido en los géneros industriales del cine mexicano. Elizondo identifica en *Vámonos con Pancho Villa* un “carácter épico”, que “se manifiesta fundamentalmente en esa narración que lo conduce, sin énfasis de ninguna especie, a través de todas las etapas de su desarrollo” (*Nuevo Cine*, 2015, 2, p. 11). Elizondo, en contraste, reprocha a Gavaldón –presumiblemente a partir de *La escondida* [1956]–, su uso del tren como un “pretexto para un ataque de indios y no lo que la diligencia era en la película de John Ford, escenario y personaje” (*Nuevo Cine*, 2015, 2, p.11). Al invocar el clásico *La diligencia* (1939) de John Ford, filmado tres años después de *Vámonos con Pancho Villa*, Elizondo contrasta la estasis estética del cine mexicano con la capacidad del *western* estadounidense de sustentar la épica en la narrativa cinematográfica.

En el número siete, unos meses después, Elizondo pone énfasis en la “infame” *Ánimas Trujano* de Ismael Rodríguez y la ya mencionada *Juana Gallo* como ejemplos de “las películas con las que se ha querido prestigiar al cine nacional”, dejando de lado obras como *Viridiana* de Buñuel y *Los Hermanos de Hierro* del propio Rodríguez (*Nuevo Cine*, 2015, 7, p. 5). Uno puede poner en perspectiva estos juicios observando que *Ánimas Trujano* es un filme con un amplio reconocimiento internacional en su momento, no sólo por la participación del gran actor japonés Toshiro Mifune en el rol titular, sino también por su nominación al Óscar y al Globo de Oro por mejor película extranjera. Dichos premios serían ganados, respectivamente, por Bergman y De Sica, dos cineastas que prefiguraban los cambios en la cinematografía mundial que se desarrollarían durante los años sesenta y que interesaban a *Nuevo Cine*. En cambio, *Ánimas Trujano* representaba un tipo de filme de estudio, fuertemente cargado de estereotipos, que encarnaba no sólo la caída del cine mexicano, sino los últimos años de un modelo de cine nacional que predominó a lo largo del mundo.

Resulta curioso que la pieza no muestra una animadversión total a Ismael Rodríguez, de quien se reconoce una película señera en el giro del cine mexicano hacia el *western*: *El hombre de hierro*. Este género fue muy valorado en la revista. En particular, García Riera le dedicó un ensayo en dos partes, publicadas en los números 3 y 7, postulado como una defensa de la calidad cinematográfica del género frente a lo que llama los “maniqueísmos de izquierda” –el descarte del género por la postura racista, que eleva al hombre blanco inherentemente bueno– y “de derecha” –la representación de la violencia que pretendidamente influye en los niños (*Nuevo Cine*, 2015, 3, p. 15). García Riera reconoce también un carácter épico en la obra de uno de sus directores favoritos, Nicholas Ray, de quien reivindica *Johnny Guitar* (1954) como uno de los filmes de amor más bellos que se hayan realizado. Para De la Colina, Ray, quien realizó otros *westerns*, como *La verdadera historia de Jesse James* (1958), ejemplifica la capacidad del género de mostrar “cierta conciencia dolorosa de la vulnerabilidad de los héroes, resultante de la unidad dialéctica de los dos términos en la contradicción hombre-personaje” (*Nuevo Cine* 2015, 7, p. 16).

En esta idea de lo épico, se observa el imperativo baziniano de subsumir lo político a lo humano. Como observa Dudley Andrew (2013), Bazin no creía necesariamente en la escisión de estética y política, pero entendía que la política en el cine no debería ser didáctica, sino que emergía del compromiso del cine en buscar el conocimiento de lo natural y lo humano (p. 117). Ray, reconocido por la crítica especializada (Scheibel, 2017) como una de las figuras que rompe con los imperativos del cine industrial de Hollywood, aparece como un ejemplo de aquello que los directores mexicanos no se atrevían a realizar. En consecuencia, el *western*, en la versión presentada por García Riera, mantiene una épica capaz de ver las complejidades de lo humano por detrás de las convenciones e ideologías del género, un diagnóstico similar al que Elizondo hace de *Vámonos con Pancho Villa*.

Esta misma reivindicación se observa en un ensayo de José de la Colina sobre *Rey de Reyes* (1961), el filme de Ray sobre la vida de Cristo, en el que refuta la recepción negativa del crítico Jean André

Fieschi como prejuiciada, debido al tema. De la Colina (2015, p. 7) deslinda a *Rey de Reyes* de otros filmes que narran la historia de Jesús desde una perspectiva más religiosa, como *El manto sagrado* (Henry Koster, 1953), para observar que Ray sustenta el filme en un “aspecto ético social” que le da un carácter más humano que religioso (p. 11). En modo baziniano, De la Colina defiende a *Rey de Reyes* como un filme en el cual lo religioso y lo político no son doctrinarios, sino resultado de la exploración de la condición humana al centro de la película.

En la coincidencia de Elizondo, García Riera y De la Colina en la habilidad del cine estadounidense de mantener una épica capaz de mostrar las complejidades de lo humano aún dentro de las fórmulas genéricas, como el *western* o el cine en torno a Jesucristo, radica uno de los vectores a partir de los cuales *Nuevo Cine* buscaba dismantelar al cine mexicano de su época. La crisis observada por la revista no se reducía a los factores más visibles desde la época misma —por ejemplo, en Contreras Torres (1960) o Heuer (1964)—: la corrupción, el sindicalismo, el desinterés de las audiencias, la censura. Había también una crisis estética que requería un examen de conciencia, que no podía solamente culpar las adversas condiciones industriales y políticas. Se requería también interrogar las limitantes ideológicas y estéticas de las figuras centrales al cine para poder reconfigurar la producción cinematográfica hacia adelante. El *western* sería uno de los géneros en los que se vería de manera inmediata y fugaz el proyecto de renovación respaldado por *Nuevo Cine*, cuando un joven director de veintiún años, Arturo Ripstein, se embarca en el proyecto de llevar a la pantalla un guión de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes: *Tiempo de morir* (1965). Como estudia Rielle Navitski (2019), *Tiempo de morir* es prefigurado por los parámetros con los que Elizondo valora *El hombre de hierro* y sería impensable sin la realineación del canon cinematográfico del que la revista fue parte.

Hay otros momentos de discusión del cine mexicano en los que se ve este modelo de interpretación de lo humano contra lo didáctico. El más prominente es la crítica de Elizondo al moralismo del cine mexicano, en el doble sentido de una moral sexual y de la pre-

ponderancia de un cine edificante y fundado en la moraleja (*Nuevo Cine*, 2015, 1, p. 4). En este texto, en el primer ensayo del primer número de la revista Elizondo hace un recorrido de la historia del cine mexicano, en el cual busca enfatizar los raros filmes sin moraleja o en los cuales hay un valor estilístico que subvierte este núcleo moral. Los filmes que Elizondo rescata constituyen ejemplos de la capacidad de presentar problemas morales sin resolución adelantada. Un ejemplo fascinante es *Dos monjes* (1934) de Juan Bustillo Oro, un filme único en su diálogo con el expresionismo alemán, que Elizondo aplaude por sus procedimientos “estrictamente cinematográficos”, pese a su referencia a temas como Dios y la Muerte (p. 8). Otra es *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, a la que celebra por ser “una de las poquísimas películas mexicanas sin moraleja”, pero que no alcanza su pleno potencial: “Hubiera bastado con que los personajes sucumbieran a la pasión amorosa, tramada desde el principio, para que esta hubiera sido, sin duda, una de las más formidables películas que se hayan filmado en este país” (p. 10). En este último comentario, se observa que el moralismo, una forma del didacticismo, radica en el corazón del cine mexicano e impide la existencia de filmes de mayor calidad cinematográfica. Elizondo veía en la aparición del desnudo en el cine mexicano—cuya primera manifestación formal es en *La fuerza del deseo* (1955) de Miguel M. Delgado, protagonizada por Ana Luisa Peluffo—la posibilidad para romper con ese atolladero.

Ante el *impasse* canónico y estético del cine mexicano, *Nuevo Cine* invierte mucha de su energía en la reconfiguración crítica del cine mundial en torno a un canon que abriera nuevos horizontes intelectuales y creativos. Entre los seis puntos del “Manifiesto del grupo nuevo cine”, con el que abre el primer número de la revista, se identifica la dificultad de acceder el gran cine del mundo como una de las limitantes fundamentales a la “operación del deprimente estado del cine mexicano”:

La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni,

Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países (*Nuevo Cine*, 2015, 1, p. 3).

De manera similar, cuando la revista lleva a cabo su reseña del cine en 1961, publicada en el número correspondiente a marzo de 1962, se incluye una breve sección titulada “No vimos...”, donde listan filmes posteriores a 1950 que no han sido distribuido en México. La lista incluye varios filmes fundamentales de Bergman, algunas películas esenciales de Robert Bresson y del propio Buñuel. Asimismo, proporciona un listado de directores nunca exhibidos en México, donde hay nombres fundamentales como Michelangelo Antonioni, John Cassavetes, Carlos Saura y Jacques Demy (*Nuevo Cine*, 2015, 6, p. 9).

Una revisión de las películas favorecidas permite vislumbrar su interés por filmes que significaban formal y políticamente una resistencia a las estéticas heredadas dentro de distintas tradiciones. Una buena ilustración es su aproximación al cine italiano. Algunos miembros del grupo ya tenían diálogo con esta tradición a través del guionista Cesare Zavattini, escritor, entre otros, de los filmes dirigidos por Vittorio de Sica. Zavattini mantuvo una relación estrecha con América Latina y su influencia se deja sentir en *Los olvidados* (1950) de Buñuel. Más concretamente, Zavattini fue contratado por Barbachano Ponce a fines de los cincuenta para escribir guiones; y, en ese contexto, entra en diálogo con García Ascot, quien trabajaba para el productor. Como documenta David Brancaleone (2021), Zavattini jugó un rol fundamental en la fundación de los cines clubes de la época y sostuvo conversaciones con miembros de lo que sería *Nuevo Cine* en torno a la idea de seguir lo establecido por el Circolo Romano del Cinema a fines de los cuarenta (pp. 224-237).

La afición por el cine italiano era profunda en el Grupo Nuevo Cine. José de la Colina publicó, en 1962, una breve historia del cine italiano, centrada en el neorrealismo, en la colección Cuadernos de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México, uno de los esfuerzos editoriales emergidos de la revista (De la Colina,

1962). De igual manera, Elizondo (2017) dedica, en 1963, uno de estos cuadernos a Luchino Visconti, texto que encabeza la edición de sus escritos sobre cine en Ai Trani (pp. 27-74). La revista, sin embargo, muestra ya un deseo del grupo de cinéfilos de moverse más allá del neorrealismo, validando propuestas que comenzaban a poner en cuestión la estética que con tanto éxito había promovido Zavattini en el continente.

Dentro del canon italiano de *Nuevo Cine* destaca *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini. Claramente deslumbrado por el filme, García Ascot observa que Fellini “presenta una totalidad esencialmente *creadora*”, manifestada a partir de una decisión esencial: “La realidad aparece así, en *La dolce vita*, a partir de su propia estructura formal: En la medida en que Fellini *renuncia* a intervenir visiblemente en ella para limitarse a *conducirnos* suavemente a su través” (*Nuevo Cine*, 2015, 2, p. 25). Como es el caso en tomas de posición de la revista, García Ascot considera *La dolce vita* como un filme cuyo valor radica en la captura de lo humano, “una obra de fraternidad, de responsabilidad y de arte comprometido. Comprometido con el hombre” (p. 26). García Ascot interpreta en Fellini un distanciamiento frente al neorrealismo, entendido como *cinéma engagé*. *La dolce vita* tiene muchos elementos del neorrealismo —algo que el propio Zavattini reconoció en entrevistas. Pero es, para usar las palabras de Elizondo sobre *Distinto amanecer*, un filme sin moraleja, cuya estructura episódica, tono melancólico y enfoque en las élites romanas difumina los núcleos éticos del neorrealismo. Podría decirse que al identificarse con esa película se hace eco de la preferencia de *Viridiana* por encima de *Los olvidados* en la valoración de Buñuel. De la Colina afirmó en la revista que en *Viridiana* “el arte buñueliano ha llegado a su punto más alto” (*Nuevo Cine*, 2015, 4-5, p. 19), precisamente por librarse de las anclas de su periodo más neorrealista.

Tanto en Fellini como en Buñuel, creo, se valora la creación de un cine más humano a partir de técnicas modernistas. Esta idea no sólo hace eco de la correlación hecha por García Ascot entre lenguaje cinematográfico y temáticas, mencionada anteriormente. Curiosamente, García Ascot no lo ve como un llamado a la apolitividad, sino como una necesidad de reivindicar el realismo para

“reintegrar a este mundo falsificado todos aquellos elementos que le han sido sustraídos, expresar sobre la pantalla todo aquello que es pero que no se enseña” (*Nuevo Cine*, 2015, 3, p. 11). *La dolce vita* pertenece a una serie de filmes que superan al neorrealismo no por ser anti-realistas, sino a través de un hiperrealismo que expande el campo de visión del cine por fuera de las situaciones sociales enmarcadas de manera estrecha. Como observa Alessia Riccardi (2000), *La dolce vita* ofrece “uno de los más incisivos análisis de la vulgaridad y la corrupción de la economía apolítica italiana de los años sesenta”, construido a partir de la “digresión y eventual retirada desde un mundo modernista cada vez más distante” (p. 203). El contraste con Zavattini propuesto por Riccardi es muy sugerente: “Si, como afirma Zavattini, el neorrealismo se desarrolló como un arte del encuentro, un arte que enfatiza el elemento del sino inherente en cualquier *rencontré* azaroso, Fellini, en contraste, perfecciona en *La dolce vita* un arte cinematográfico del amor a última vista” (p. 203).<sup>2</sup>

En la transición del cine italiano, encarnada en *La dolce vita*, hacia un nuevo modernismo, habilitado por el rápido crecimiento económico de los años cincuenta, se encuentra un modelo estético que permite a los intelectuales de una sociedad análoga, la del milagro mexicano, imaginar un arte cinematográfico plenamente contemporáneo. El cine inspirado por Zavattini y el primer neorrealismo ya no ofrecía una respuesta a ese problema, pese a la admiración que los miembros del grupo sentían hacia él. En cambio, la revista se inclina hacia un *corpus* de cine italiano fascinado por el colapso de la vieja moral católica, si bien nunca coinciden del todo con sus sensibilidades. Un caso particular es *El bello Antonio* (1961) de Mauro Bolognini, una oscura comedia sobre un mujeriego, interpretado por Marcello Mastroianni, que sufre de impotencia solamente con la mujer que ama. El filme, escrito por Pier Paolo Pasolini antes de su debut como director, anunciaría el auge de una

---

<sup>2</sup> La traducción es mía.

sensibilidad fuertemente en tensión con los legados moralistas del catolicismo. Gabriel Ramírez caracteriza de esta manera el filme:

bello, obsesionado, anormal, [...] notable por una foto maravillosa, tenue, cansada, que de una manera increíble sirve plenamente a unos intérpretes dominados por completo por la mano maestra de un director que sabe que, si la historia de un infeliz que pierde su bicicleta es capaz de conmover, lo mismo sucede con la historia de un anormal sexual que lucha por no hallar la normalidad, sino por sublimizar más aún su anormalidad (*Nuevo Cine*, 2015, 2, p. 28).

La abierta referencia al clásico neorrealista *Ladrones de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) permite a Ramírez argumentar que Bolognini y Pasolini amplían de hecho la realidad representable en el cine. Por ello, concluye valorándolo a Bolognini como “parte de un movimiento nuevo y refrescante, tan importante o más que el precedente neorrealismo” (p. 28). En este juicio atrevido, Ramírez vislumbra los horizontes de los años sesenta.

No quiero dejar aquí una impresión de homogeneidad entre los críticos. Algunos de ellos eran más receptivos que otros a los cambios que se avecinaban. De la Colina, cuya fidelidad al neorrealismo es intensa, muestra escepticismo ante *La noche* (1960) de Michelangelo Antonioni. Si bien De la Colina alaba en Antonioni “el respeto de la ambigüedad humana”, le reprocha finalmente “que no se atenga a su propio arte de la mirada e introduzca cierta simbología en el mundo contemplado” (*Nuevo Cine*, 2015, 2, p. 29). Más radical que Fellini, Antonioni produce una suerte de metacine que, como estudia Slawomir Maslon (2022), utiliza lo fantasmagórico y lo simbólico para representar partes indeterminadas de la realidad. La visión baziniana de De la Colina, creo, tiene sus límites para capturar dicha radicalidad formal. En contraste, De la Colina es mucho más abierto a otro revolucionario del cine italiano: Mario Bava. De la Colina escribe un elogio de *La máscara del demonio* (1960), un filme de terror gótico, fundacional para la estética del *giallo*, el cine italiano de género que se popularizaría en décadas subsecuentes. De la Colina ensalza el retorno del “alma romántica”: “Habíamos olvidado ese terreno del cine, esa vieja imaginaria

del corazón humano, y he aquí que un film ni siquiera firmado con un nombre prestigioso del cine, volvía a ejercer sobre nosotros esa magia inefable” (*Nuevo Cine*, 2015, 6, p. 16). Se ve nuevamente el criterio de lo humano en el contraste entre Antonioni y Bava. Para De la Colina, el primero se pierde en simbologías que oscurecen su objeto representado, mientras que el segundo da cuenta de un rincón olvidado el alma.

Si bien el cine italiano tiene un peso particular en la imagen del séptimo arte alrededor de 1961 que nos otorga la revista, en *Nuevo Cine* sobresale la identificación de filmes que renovarían otras cinematografías. De la Colina provee de nuevo la voz en torno a estas preocupaciones. Sobre *Sin aliento* (1960), de Jean-Luc Godard, De la Colina observa: “este es un film tan decididamente nuevo que uno siente envejecidos e ineficaces todos los supuestos de la crítica”; y compara el carácter revolucionario del cine de Godard con el que representaron en su momento “Griffith, Eisenstein, Pudovkin, Dreyer, Murnau, etc.” (*Nuevo Cine*, 2015, 2, p. 26). De la Colina no acepta del todo al filme, considerándolo “una obra misógina y escéptica”, introduciendo un moralismo que quizá Elizondo hubiera reprobado. Esto, sin embargo, no impide a De la Colina reconocer las enormes innovaciones técnicas, como los *dollings* y los *travelings* que definirían muchos filmes de la *nouvelle vague*. Si bien en la encuesta sobre las mejores películas de 1961, De la Colina evaluaría mejor *La dolce vita* y *La máscara del demonio*, el promedio de la encuesta con todos los críticos de la revista da a *Sin aliento* el título de la mejor película de 1961, recibiendo calificaciones perfectas de Salvador Elizondo y Paul Leduc, entre otros (*Nuevo Cine*, 2015, 6, pp. 12-14).

Los críticos de *Nuevo Cine* comprendían bien que los revolucionarios franceses estaban cambiando, más que nadie, la gramática del cine. Como observa Salvador Elizondo a propósito de *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1960), el filme “nos conmina de esta manera irritante a aprender a ver cine”, ya que “parece compendiar el cine porque recoge mil variantes de esa obsesión del encuentro” (*Nuevo Cine*, 2015, 6, pp. 27-28). El derrotero cinematográfico de estas innovaciones dominará al mejor cine mexicano

de los años sesenta (Carro, 2008) –no sólo en *El balcón vacío* de García Ascot o en el Concurso de Cine Experimental, sino también en *Damiana y los hombres* (Julio Bracho, 1967), *Los caifanes* (Juan Ibañez, 1967) y *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1968).

Una última película del canon de *Nuevo Cine* que amerita discusión aquí es *Anatomía de un asesinato* (1959) de Otto Preminger. Aunque dista de ser tan radical como *La dolce vita* y *Sin aliento*, su selección para un análisis cuidadoso de parte De la Colina apunta hacia algunas de las correspondencias del grupo con la situación en Hollywood. El filme es reconocido como uno de los orígenes de los filmes centrados en cuestiones judiciales, recientemente citado en el título del filme de Justine Triet, *Anatomía de una caída* (2023), ganadora de la Palma de Oro en Cannes. Preminger filma la película en locaciones reales, ubicadas en el estado de Michigan, adaptando un libro que reportaba sobre un conocido caso judicial de la región. Desde esa perspectiva, De la Colina considera el filme “la culminación de una larga tentativa realista del cine norteamericano”, que lleva a “el triunfo del cine, sin apoyo de valores literarios, pictóricos, filosóficos, etc.” (*Nuevo Cine*, 2015, 2, pp. 23-24). De la Colina intuye con lucidez la forma en que Preminger anunciaría un realismo más radical, que se encarnaría en la década siguiente en uno de los cineastas que el grupo admite no haber podido ver aún: John Cassavettes. Hay que decir, sin embargo, que el realismo de Preminger no es de la misma naturaleza que el de los italianos. Formado en la tradición del Burgtheater vienés (Pinkerton, 2012), Preminger constituye en el tribunal una cuidadosa coreografía y estructura dialógica que hubiera resultado impensable en un filme escrito por Zavattini. Quizá por eso, mientras se difuminaba el realismo social de la época, De la Colina veía en Preminger una nueva ruta.

Hay un subtexto en la afinidad de De la Colina con Preminger que también es aplicable a la valoración positiva que el grupo hace de Nicholas Ray. Tanto Preminger como Ray se encontraban en la vanguardia de la lucha contra el Código Hayes, las draconianas regulaciones moralistas que encadenaron al cine de Hollywood desde los años treinta hasta los sesenta. El realismo de *Anatomía de un crimen* abarca la discusión de un encuentro sexual dentro de los in-

terrogatorios del juicio, con lo cual empujaba la representación cinematográfica a contracorriente del moralismo del Código Hayes. Las provocaciones de Preminger no terminaban ahí: el actor que interpreta al juez en la película es Joseph Welch, un abogado famoso por atreverse a cuestionar públicamente a Joseph McCarthy durante la purga de personas acusadas de comunismo en los años cincuenta. El desafío de Preminger contra la censura no podía pasar desapercibido en un momento del cine mexicano que apenas se recuperaba de la prohibición de *La sombra del caudillo* (De la Vega Alfaro, 2012, pp. 81-159).

En este momento adverso a nivel industrial y político, la revista *Nuevo Cine* pensó el problema del cine con gran lucidez. No queda duda que la mayoría de las películas que identificaron como clave se convertirían en los filmes más influyentes de su tiempo. La revisión selectiva de textos de la revista que he llevado a cabo en este texto muestra una intensidad de pensamiento crítico y una capacidad de pensar el oficio cinematográfico que pocas veces ha tenido paralelo en México. Queda como tarea pendiente avanzar en otros estudios sobre temas que he dejado de lado, pero que están en sus páginas: el debate con otras publicaciones periódicas, los principios del cine experimental, que Elizondo defendió en sus páginas, la ya citada relación con Buñuel. También queda en el tintero una reflexión sobre la forma en que la revista creó un derrotero único para el cine mexicano, que se distanciaría por una década de los cines del resto del continente. Valdría la pena explorar la relación de *Nuevo Cine* con el ICAIC, en cuyo momento fundacional trabajó García Ascot (Rodríguez, 2007), y con el cual colaboraría José de la Colina en años posteriores a la revista (Rodríguez, 2013). Y quizá convendría explorar más a profundidad el rol que *Nuevo Cine* tuvo en establecer la “cinefilia trasatlántica” (Navitski, 2023) en México.

*Nuevo Cine*, una casa de papel y celuloide, es una revista con un legado inconmensurable. Dos de los grandes críticos del cine mexicano –García Riera y De la Colina– crean una larga tradición a partir de sus páginas. Una lectura cuidadosa de algunos de los mejores críticos cinematográficos de la actualidad en México –Rafael Aviña, Fernanda Solórzano, Leonardo García Tsao– muestra

los muchos legados del grupo en términos de estilo y canon. En conclusión, México logró dar sentido a la revolución cinematográfica mundial de 1960 gracias a los críticos que la debatieron y defendieron entre 1961 y 1962. Así como Elizondo encontraría en *Sólo con tu pareja* el futuro del cine mexicano de los noventa, *Nuevo Cine* permitió, contra viento y marea, la imaginación de un cine importante y humanista en los años sesenta. ➤➤

#### REFERENCIAS

- ACEVEDO MUÑOZ, E. (2003). *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- ANDREW, D. (2013). *André Bazin*. Oxford: Oxford University Press.
- ARANZUBIA, A. (2011). *Nuevo Cine (1961-1962)* y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna. *Dimensión antropológica*, 52, 101-21. México.
- BAUGH, S. (2004). Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around “la Crisis”. *Film & History*, 34(2), 25-37.
- BERG, C. (1992). *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film 1967-1983*. Austin: University of Texas Press.
- BERG, C. (2015). *The Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. Austin: University of Texas Press.
- BICKERTON, E. (2009). *A Short History of Cahiers du Cinéma*. London: Verso.
- BRANCALEONE, D. (2021). *Cesare Zavattini's Neo-Realism and the Afterlife of an Idea*. London: Bloomsbury.
- CARRO, N. (2008). Nueva ola/Nuevo Cine. En C. Bloch Gerschel & J. A. Valdés Peña (Comps.), *Nouvelle vague: Una visión mexicana. 50 años* (pp. 13-20). México: Cineteca Nacional/ Alianza France-sa/Fundación Televisa.
- CONTRERAS TORRES, M. (1960). *El libro negro del cine mexicano*. México: Edición del autor.

- COSENTINO, O. & PRICE, B. (Eds). (2022). *The Lost Cinema of Mexico. From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros*. Gainesville: University of Florida Press.
- DE BAECQUE, A. (1991). *Les Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue: Tome 1. À l'assaut du cinéma 1951-1959*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- DE LA COLINA, J. (1962). *Cine italiano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE LA VEGA ALFARO, E. (2015). *La Revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS, A. (2016). Hacia la desaparición de la industria cinematográfica (1950-2012) (pp. 390-415). En *Miradas al cine mexicano vol. 2*. Ciudad de México: Imcine/Secretaría de Cultura. Aurelio de los Reyes García-Rojas (Ed.).
- ELIZONDO, S. (2017). *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*. México: Ai Trani/Secretaría de Cultura.
- ELIZONDO, S. (2015). *Diarios 1945-1985*. P. Lavista (Ed. México: Fondo de Cultura Económica).
- GARCÍA ANCIRA ASTUDILLO, J. A. (2021). *México en la estética del nuevo cine latinoamericano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- GARCÍA RIERA, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*. México: Mapa/Imcine/Canal 22/Universidad de Guadalajara.
- HEUER, F. (1964). *La industria cinematográfica mexicana*. México: Edición del autor.
- HILLIER, J. (Ed.). (1985). *Cahiers du Cinéma. The 1950s. Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press.
- HIGGINS, C. (2008). *Gabriel Figueroa. Nuevas perspectivas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- LONG, R. (2006, 16 de octubre). *Sólo con tu pareja*. Sex, Lies and Mariachis. *Current*. Criterion. <https://www.criterion.com/current/posts/701-solo-con-tu-pareja-sex-lies-and-mariachis>
- MASLON, S. (2022). Looking for Something New. Antonioni's *La Notte* and Specters of Femininity. *Camera Obscura*, 109, 115-47. <https://doi.org/10.1215/02705346-9561451>

- MIDDENTS, J. (2009). *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover: Dartmouth College Press.
- MIQUEL, Á. (2010). Nuevo Cine. En L. Elizalde (Coord.), *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008* (pp. 43-55). México: Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- MRAZ, J. (1997). How Real is Reel? Fernando de Fuentes's Revolutionary Trilogy. En A. M. Stock (Ed.), *Framing Latin American Cinema* (pp. 92-118). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- NAVISTKI, R. (2019). Anachronism and Dislocation. *Tiempo de morir* (1965) between the Nuevo Cine Mexicano and the Global Western. En M. Gutiérrez Silva & L. Duno Gottberg (Eds.), *The Films of Arturo Ripstein: The Sinister Gaze of the World* (pp. 35-64). New York: Palgrave Macmillan.
- NAVITSKI, R. (2023). *Transatlantic Cinephilia. Film Culture between Latin America and France, 1945-1965*. Berkeley: University of California Press.
- NUEVO CINE. EDICIÓN FACSIMILAR. (2015). México: DGE Equilibrista/AMACC/TV UNAM.
- OUBIÑA, D. L. (2022). *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*. Buenos Aires: Prometeo.
- PEREDO CASTRO, F. (2023). El escenario fílmico nacional en el que surgió el grupo Nuevo Cine. En *La mirada fílmica entre la inercia, la innovación y la crítica. Viejos y nuevos problemas para una historia sociocultural del cine en México* (pp. 211-36). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PICK, Z. (1993). *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press.
- PINKERTON, N. (2012, 22 de febrero). Anatomy of a Murder: Atomization of a Murder. *Current. Criterion*. <https://www.criterion.com/current/posts/2155-anatomy-of-a-murder-atomization-of-a-murder>
- POWDERMAKER, H. (1955). *Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga*. Heriberto F. Morck (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

- RICCIARDI, A. (2000). The Spleen of Rome. Modernism in Fellini's *La dolce vita*. *Modernism/ Modernity*, 7(2), 201-19. <https://doi.org/10.1353/mod.2000.0044>
- RIPLEY, M. (2017). *A Search For Belonging: The Mexican Cinema of Luis Buñuel*. New York: Wallflower.
- RODRÍGUEZ, J. (2007). José Miguel García Ascot asiste al parto del nuevo cine cubano. *Laberintos*, 8-9, 93-126.
- RODRÍGUEZ, J. (2013). José de la Colina en Cuba. En M. T. González de Garay & J. Aguilera Sastre (Eds.), *El exilio literario de 1938* (pp. 327-396). Logroño: Universidad de la Rioja.
- SADOUL, G. (1955). *Las maravillas del cine*. José de la Colina (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ PRADO, I. (2014). *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema (1988-2012)*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- SCHEIBEL, W. (2017). *American Stranger. Modernisms, Hollywood and the Cinema of Nicholas Ray*. Albany: SUNY Press.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Á. (2016). México: El 68 cinematográfico. En M. Mestman (Ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 285-310). Buenos Aires: Akal.