

Configuraciones estéticas y posturas de autor en el cine de festival contemporáneo a través de la revisión historiográfica del caso latinoamericano en Cannes (1946-2015)

Por Geovanny Narváez*

Resumen: En este acercamiento se observan las configuraciones estéticas y las posturas de autor del cine latinoamericano contemporáneo dentro del Festival de Cannes. Siguiendo las tres categorías estéticas del campo cinematográfico de festival, se sostiene que la postura de *autor excéntrico-privilegiado* emerge en el cine de arte de festival; la postura de *autor comprometido* se presenta en el cine de arte medio y la postura de *autor profesional* opera en el cine de arte comercial. Para ello, es preciso determinar un *transcendental histórico* que evidencie tanto la génesis como la evolución del campo hasta la actualidad. Esto comprende una revisión histórica cuyo enfoque y corpus se establecen aquí con películas latinoamericanas que participaron en el Festival de Cannes, en la Selección Oficial en Competición (1946-2015) y en *Un certain regard* (1978-2015).

Palabras clave: estética cinematográfica, postura de autor, transcendental histórico, cine latinoamericano, Festival de Cannes.

Configurações estéticas e posturas de autor no cinema contemporâneo de festivais: uma revisão historiográfica do caso latino-americano em Cannes (1946-2015)

Resumo: O artigo tem como foco as configurações estéticas e as posturas dos autores de cinema latino-americanos contemporâneos no Festival de Cannes. Seguindo as três categorias estéticas do campo cinematográfico do festival, argumenta-se que a postura de *autor excêntrico-privilegiado* emerge no “cinema de arte de festival”, ao passo que a postura de *autor comprometido* se apresenta no “cinema de arte intermédio” e a de *autor profissional* opera no “cinema de arte comercial”. É necessário determinar, com esse intuito, um *transcendental histórico* capaz de evidenciar tanto a gênese como a evolução do campo até o momento presente. Este processo pressupõe uma revisão histórica levada a cabo através de um corpus de filmes latino-americanos que participaram na Seleção Oficial em Competição (1946-2015) e na seção *Un certain regard* (1978-2015) do Festival de Cannes.

Palavras-chave: estética cinematográfica, postura de autor, transcendental histórico, cinema latino-americano, Festival de Cannes.

Aesthetic configurations and auteur postures in contemporary festival film through a historiographic review of the Latin American case at Cannes (1946-2015)

Abstract: This article analyzes the aesthetic configurations and auteur positions in contemporary Latin American cinema at Cannes Festival. Following the three aesthetic categories of the festival, we argue that the position of the *eccentric-privileged auteur* emerges in art cinema; the position of a *committed auteur* is present in middle-brow art cinema and the position of a *professional auteur* operates in commercial art cinema. We identify the *transcendental history* emerging from the genesis and evolution of the field and offer a historical review of the corpus of Latin American films screened in the *Selection Officielle en Compétition* (1946-2015) and *Un certain regard* (1978-2015) at Cannes Film Festival.

Key words: cinema aesthetics, auteur's postures, historical transcendental, Latin American cinema, Cannes Festival.

Fecha de recepción: 07/09/2020

Fecha de aceptación: 30/10/2020

Introducción

Resulta azaroso investigar, trabajar y escribir en función de la historiografía realmente existente, publicada y legitimada, como si los circuitos de difusión del cine, de su pasado y presente, no tuvieran incidencia. Sería mantener la ilusión de que controlamos el proceso de conocimiento, cuando en realidad se nos cuele entre los dedos [...]. Una nueva historia supone cambios de enfoques y metodología, nuevos objetos y fuentes, nuevas articulaciones e interpretaciones (Paranaguá, 2003: 9,12).

Este acercamiento plantea identificar las configuraciones estéticas y las posturas de autor del cine latinoamericano contemporáneo dentro del Festival de Cannes

en el periodo 2000-2015. Siguiendo las tres categorías estéticas del campo cinematográfico de festival (Narváez, 2019), junto con otros estudios (Heinich, 2005; Meizoz, 2007; Ostrowska, 2016; Schroeder, 2016), se sostiene que coexisten tres posturas de autor: la postura de *autor excéntrico-privilegiado*, propio del cine de arte de festival; la postura de *autor comprometido*, que se presenta en el cine de arte medio; y la postura de *autor profesional*, que opera en el cine de arte comercial.

Desde una perspectiva de los *Films Festival Studies*, del paradigma transnacional y de la sociología cultural de Pierre Bourdieu, así como desde la presentación de una escala de gradación narrativo-estilística, se han observado y distinguido tres categorías estéticas en un corpus de diecinueve películas latinoamericanas exhibidas en la Selección oficial en competición del Festival de Cannes en el periodo 2000-2015 (Narváez, 2019).¹ Cada categoría ha develado características temáticas y estilísticas recurrentes y además ha permitido trazar ciertas lógicas de producción material en la que intervienen los distintos capitales (económico, simbólico, cultural, social) y sus conversiones. Un tipo de película, denominada *cine de arte de festival* (polo de relativa autonomía) ostenta una narración compleja bajo la estética de la ambigüedad. Su caso representativo es *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, 2012). Otro tipo de película, denominado *cine de arte comercial* (polo heterónimo), se particulariza por una forma narrativo-estilística transparente y de fácil comprensión, pero con una intensificación a nivel sensorial y emocional gracias a los nuevos medios

¹ Las películas de la categoría de cine de arte de festival son: *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000), *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004), *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2009), *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, 2012), *Heli* (Amat Escalante, 2013) y *Chronic* (Michel Franco, 2015). Las películas del cine de arte medio son: *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Linha de passe* (Walter Salles y Daniela Thomas, 2008), *Leonera* (Pablo Trapero, 2008). Y finalmente, las películas que corresponden al cine de arte comercial son: *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Blindness* (Fernando Meirelles, 2008), *On the road* (Walter Salles, 2012), *Relatos Salvajes* (Damián Szifron, 2014).

tecnológicos, lo que produce una estética del vértigo audiovisual; la categoría se ejemplifica con *Relatos salvajes* (Damián Szifron, 2014). Entre estos dos extremos, emerge un tercer tipo de película con una estética realista melodramática, la cual pregonaba una representación de la realidad y un compromiso social, pero cuya forma narrativo-estilística no está exenta de cuestionamientos; esta categoría presenta una ramificación: la estética miserabilista —representada en *Linha de passe* (Walter Salles y Daniela Thomas, 2008)— y la estética de la marginalidad —contenida en *Leonera* (Pablo Trapero, 2008).

En el presente estudio, la propuesta de las tres posturas de autor hace referencia concreta al cine latinoamericano contemporáneo (2000-2015), pero, tal y como se verá más adelante, al rastrear la génesis y sus evoluciones encontramos una repercusión, una continuidad, puesto que comparten un trascendental histórico y un espacio de los posibles configurados en el campo cinematográfico de festival. En tal sentido, coadyuvan sustancialmente a nuestra observación los postulados y las tipologías de Paul Schroeder (2016), quien estudia el cine latinoamericano desde una perspectiva histórico-comparativista, y de Dorota Ostrowska (2016), quien hace una historia del festival de Cannes. Más precisamente, del periodo 1946-2000, que comprende una revisión bibliográfica y filmográfica, se rescatan y discuten otras tipologías, las cuales, de acuerdo con nuestro punto de vista y en una suerte de genealogía, configuran la génesis y evolución del campo cinematográfico de festival; es decir, allí residiría el trascendental histórico y el espacio de los posibles de las tres categorías estéticas y de las tres posturas de autor del cine latinoamericano contemporáneo en Cannes.

Tras la revisión y discusión proponemos que la postura de *autor excéntrico-privilegiado* emerge en el cine de arte de festival en el que despunta la estética de la ambigüedad; la postura de *autor comprometido* se presenta en el cine de

arte medio, el cual pregonaba la estética realista melodramática; y la postura de *autor profesional* actúa en el cine de arte comercial y su estética del vértigo audiovisual. Estas categorías estéticas y posturas de autor no son fijas ni inamovibles; de hecho, en varios casos ocurren traspasos y se producen intersticios entre esferas estéticas y posturas de autor en los que coexisten elementos narrativo-estilísticos. No obstante, el recurso de ciertos marcadores en determinadas películas permite vislumbrar la inclinación hacia una de estas categorías estéticas y posturas de autor.

En el plano metodológico, este estudio acoge la consigna de Bourdieu (2015) sobre el campo artístico al aplicar un análisis de un caso metódicamente elaborado, con procedimientos complementarios incluso, a veces, arbitrarios. Nuestra intención no es determinar cómo estas películas y cineastas llegaron a Cannes; este es un interesante tema que requiere otro estudio. Lo que nos interesa es, a través de resultados concretos (las películas presentadas en Cannes), observar e intentar comprender la posición que ocupan películas y cineastas en este festival. En este sentido, nuestro enfoque y corpus, en tanto caso de estudio, parte de películas latinoamericanas que participaron en el Festival de Cannes en la Selección Oficial en competición (1946-2015) y en *Un certain regard* (1978-2015) (ver figura 1 al final del artículo).

Este acercamiento respecto de nuestro trabajo previo (Narváez, 2019), revisa la historia para entender el presente y es, por lo tanto, una profundización y ampliación del enfoque con nuevos resultados, provisionales y cuestionables, que buscan incitar diálogos ulteriores. En lo que sigue, en un primer momento, se exponen algunas consideraciones del marco general del debate. En un segundo momento, y a través de una panorámica histórica sobre Cannes, se consagra un examen macroestructural del corpus filmográfico (1946-2015) en dos bloques: el primero explora las tres fases del festival de Cannes: la primera entre 1946 y 1960, la segunda entre 1960 y 1980 y la tercera entre 1980 y 2015, esta última

con un corte entre 2000 y 2015. En la parte final, el foco de atención se dirige hacia al cine contemporáneo en el que se configuran con cierta nitidez las tres categorías estéticas y las tres posturas de autor aquí planteadas.

Marco general del debate

Sin pretender hacer aquí un recuento del estado del arte alrededor del prolífico e interesante marco del debate generado por los *Film Festival Studies*, el paradigma transnacional y su aplicación al caso del cine latinoamericano en estos últimos años,² podemos anotar, en primer lugar, que los trabajos han relegado la cuestión estética, salvo pocas excepciones, y se han centrado más bien en distintas dimensiones, tales como los marcos nacionales o comparativos. En segundo lugar, varios enfoques han prestado atención al aspecto financiero, a la coproducción internacional y a la circulación, casos concretos son el Cine en construcción, Ibermedia, el fondo Hubert Bals.³ Resulta interesante constatar también que dentro de estas investigaciones no se han aplicado de manera directa la teoría de campo artístico diseñada por Bourdieu. Si bien la reactualización de esta teoría ha procedido de los *Films Festival Studies*, y Marijke de Valck (2007, 2016) se ha erigido como una de las principales

² Para consultar las distintas publicaciones sobre esta disciplina, remitimos al sitio Film Festival Research Network (www.filmfestivalresearch.org), dirigido por Skadi Loist y Marijke De Valck. En la viñeta FFRN Bibliography y en los puntos 6 Trans/national cinemas y 6.5, Latin America se propone una importante bibliografía sobre el área que nos ocupa. Disponible en: www.filmfestivalresearch.org

³ Las publicaciones existentes que dialogan en varios idiomas adoptan una perspectiva doble entre los estudios de los festivales y la transnacionalidad, por ejemplo: *Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America: Programa Ibermedia in Study* (2009), de Libia Villazana; "The Film Festival as Producer: Latin American films and Rotterdam's Hubert Bals Fund" (2011), de Miriam Ross; "Programa Ibermedia: ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España?" (2012), de Tamara Falicov; "La América Latina de 'Cine en construcción' implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales" (2013), de Minerva Campos; "Cine (Trans) nacional: festivales de cine y marcas de identidad". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2016), de Carolina Soria, entre otros. Respecto de la cuestión estética podemos citar: "Cine en Construcción/'Films in Progress': How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic" (2013), de Tamara Falicov, y el monográfico de la revista *L'Atalante* "Estéticas globales hispánicas: literatura, cine y televisión" (2018) donde destaca "La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano" de Nadia Lie.

especialistas en aplicar algunos conceptos en esta relativa nueva área de estudios, advertimos una importación selectiva de conceptos. Con el fin de aclarar el panorama terminológico, incluimos dos conceptos cardinales en nuestro planteamiento: *transcendental histórico* y *espacio de los posibles*; nociones que permiten una importante reflexión alrededor de la estética del cine de festival y que vienen a ampliar esta visión desde una perspectiva historiográfica.

Este espacio de los posibles se impone a todos los que han interiorizado la lógica y la necesidad del campo como una especie de *transcendental histórico*, un sistema de categorías (sociales) de percepción y valoración, de condiciones sociales de posibilidad y de legitimidad que, como los conceptos de género, de escuelas, de maneras, de formas, definen y delimitan el universo de lo pensable y de lo impensable, es decir a la vez el universo finito de las potencialidades susceptibles de ser pensadas y realizadas en el momento considerado —libertad— y el sistema de imposiciones dentro del cual se determina lo que hay que hacer y qué pensar —necesidad— (Bourdieu [1992] 1995: 350).

De acuerdo con Bourdieu (2015), el *transcendental histórico* es un universo social situado y fechado —como es el caso de la institución y evento Cannes—; mientras que el espacio de los posibles es percibido usando las categorías de percepción y apreciación que constituyen un *habitus*; esto es, las potencialidades objetivas que se encaminan hacia las distintas posiciones existentes o viables, posiciones configuradas por nosotros como categorías o esferas estéticas y las posturas de autor. En este sentido: “El campo cinematográfico de festival comprende formas de conducta y de expresión determinadas en un *habitus* y establecidas por un ‘*transcendental histórico*’ [*transcendental historique*], así como por un ‘espacio de los posibles’ [*espace des possibles*] temáticos y estilísticos” (Narváez, 2019: 23).

Asimismo, para Bourdieu el ingreso a un campo artístico demanda implícitamente que el nuevo candidato —el cineasta, los productores directos (entes y agentes), el programador, etc.— conozca y reconozca el orden establecido dentro del campo; esto es, las reglas tácitas o explícitas (*illusio*) que se han configurado debido a la relativa autonomía adquirida del campo. Parfraseando a Bourdieu, la motivación expresiva se configura en un espacio de los posibles, una suerte de códigos específicos devenidos tanto formas de censura como medios de expresión, los cuales se han establecido en cosas — películas, galardones— y en preceptos —saberes, técnicas, estéticas—. Es decir, “en un festival se ejecutan lógicas y estrategias de producción material y simbólica con las que una película, sus productores directos y los distintos públicos (cinéfilos, especialistas, críticos) buscan una distinción y legitimación cultural, así como una eventual conversión de capitales (simbólico, económico, cultural, social)” (Narváez, 2019: 23).

En este contexto, para observar la formación y consolidación de las estéticas y las posturas de autor es preciso entonces determinar un *transcendental histórico* que dé cuenta de la génesis y evolución del campo a nivel organizativo-estructural, y a nivel del *espacio de los posibles* temáticos y estilísticos para vislumbrar las categorías estéticas y las posturas de autor contemporáneas.

Posturas de autor

En directa relación con el concepto de campo artístico, Jerome Meizoz (2007, 2009) define el concepto de postura de autor [*posture d'auteur*] como la manera de ocupar una posición en el campo literario, la cual comprende una conducta y un discurso. El término *postura* se vincula con la idea de “posición” en el campo artístico, puesto que se refiere a las relaciones objetivas, un sistema de interrelaciones o de lucha, entre el sitio que ocupan los productores (entes, agentes) y la toma de posición en el espacio de las obras (temas, estilos) en un

determinado momento espacio-temporal del campo (Bourdieu [1992] 2015). Por ello, al analizar el campo es posible describir de qué forma una postura de autor es reinterpretada o desajustada (Meizoz, 2007: 18). Una cuestión metodológica importante es que con el concepto de postura no se analiza una obra exclusivamente desde una perspectiva interna (análisis textual o de autoría), sino que se toman en consideración aspectos externos (contexto, paratexto).

La noción de identidad del artista, propuesta por Nathalie Heinich (2005), se relaciona con la postura de autor, pero esta identidad no es homogénea, sino que es el resultado de una articulación en tres momentos: la autopercepción, la representación y la designación: “la autopercepción de sí por el sujeto, la representación que él da de sí mismo a otro, y la designación que se le es reenviada por otro” (208).⁴ Estos tres momentos, arguye Heinich, ocupan posiciones diferentes en el eje interior-exterior: es interior la relación de sí a sí; la representación es exterior porque se da hacia otro; y la designación se produce desde el exterior. En efecto, la designación, lo enfatiza Heinich, puede provenir de lo jurídico, el derecho de autor o de las instancias oficiales fuertemente estabilizadas. Estos momentos confluyen con la postura de autor, pero, coincidiendo con Heinich, ya no solamente como el resultado del *habitus* bourdieusiano, sino también como una consecuencia del *ethos* o cualidades morales de un individuo y de un grupo que, agregamos nosotros, residen implícita o explícitamente tanto en la obra como en la persona del artista en un contexto artístico, dentro del cual se incluirían las competencias en los festivales.

Esta identidad colectiva del artista, siguiendo a Heinich (2005), se presenta en círculos concéntricos no en forma de una escala jerárquica, que van desde un ideal-tipo hacia los límites, pero estos nunca son definitivos, sino más bien

⁴ “L’auto-perception de soi par le sujet, la représentation qu’il donne de lui-même à autrui, et la désignation qui lui est renvoyée par autrui”.

negociables y variables según los contextos e intereses.⁵ Efectivamente, un artista o cineasta, como se verá más adelante, puede manifestar diferentes posturas en diferentes tiempos y circunstancias configuradas generalmente en su obra. Heinich encuentra tres categorías de autor relacionadas con la identidad del artista que se mantienen en la actualidad:

La inclinación del arte hacia un régimen de singularidad induce, por lo tanto, el intercambio del artista ideal-tipo de acuerdo con tres polos: el polo del privilegio, experimentado en el siglo XIX en mundanidad y dandismo; el polo de la democracia, fantaseado sino realizado en el compromiso político de la vanguardia; y el polo de la excentricidad, encarnado en la bohemia. El artista excéntrico, el artista comprometido, el artista privilegiado: estas tres polaridades continúan estructurando representaciones y, en su mayor parte, prácticas artísticas en el siglo XX, pero de acuerdo con métodos específicos de las nuevas reglas del juego artístico (329).⁶

Para Heinich (2005), una de las razones de la reivindicación del estatus de artista es el resultado de la evolución jurídica en torno a la noción de autor que cubre cada vez más actividades y que comprende, entre otras cosas, una protección legal en las prácticas artísticas; al mismo tiempo, se trata de un proceso de acceso a la categoría artística (*artification*) (el caso del director de teatro, los cineastas y los comisarios de exposición o programadores). Por otra parte, la promoción del estatus de artista en el cine, afirma esta misma autora, es parcial

⁵ “Le processus de construction d’une identité collective doit donc se figurer non comme une échelle hiérarchique allant du plus au moins (par exemple: artiste), mais plutôt comme une série de cercles concentriques allant de l’ “ideal-type” (Heinich, 2005: 224-225)”. Heinich propone un ejemplo extraído del campo de la literatura: el poeta en el centro, luego los novelistas, los dramaturgos y en los límites los periodistas.

⁶ “Le basculement de l’art en régime de singularité induit donc le partage de l’artiste idéal-typique selon trois pôles : le pôle du privilège, vécu au XIX siècle dans la mondanité et el dandysme ; le pôle de la démocratie, fantasmé sinon réalisé dans l’engagement politique de l’avant-garde ; et le pôle de l’excentricité, incarné dans la bohème. L’artiste excéntrique, l’artiste engagé, l’artiste privilégié : ces trois polarités continuent de structurer les représentations et, en grande partie, les pratiques de l’art au XX siècle, mais selon des modalités propres aux nouvelles règles de jeu artistique.”

y variable según los países —débil en Estados Unidos y fuerte en Francia— y según los géneros, precisamente las denominadas películas de autor, cuya especificidad se define por la imposición de sus propias reglas (Heinich, 2005).⁷

Con lo antes expuesto, es posible relacionar la noción de campo con la de institucionalización, concretamente con la autopercepción, representación y designación de la identidad de artista, o mejor, la figura o postura de autor que se encuentra potencialmente en el campo cinematográfico de festival y en especial en Cannes, donde despuntan las nociones de *cine de autor* y *cine de arte*.

Cabe señalar que nuestra perspectiva relega la noción de *cine de autor* para reivindicar los conceptos de *cine de arte* y *cine de festival*, a través de los cuales es posible analizar contextualmente (lectura interna y análisis externo) la estética de festival.⁸ Tanto el estudio de los festivales de cine como el paradigma transnacional, articulados desde la teoría del campo artístico, sustentan que los enfoques nacionales, el análisis textual o de autoría no dan resultados pertinentes u objetivos (Narváez, 2019; Iordanova, 2016). Por *cine de arte* entendemos a aquellas películas que se presentan en principio y de forma exclusiva en un contexto artístico (por ejemplo, en un festival competitivo de categoría A, de ahí la denominación de *cine de festival*) en donde son seleccionadas y valoradas bajo determinados criterios estéticos manejados, en primera instancia, por programadores y jurados y, en segunda instancia, por críticos y especialistas. De cualquier manera, varias de las categorías surgidas en los diferentes contextos y momentos socioculturales, tales como cine de arte

⁷ Para Heinich (2005), Jean-Luc Godard encarna no solo la figura de autor, un prototipo ideal, sino que es el creador de un estatus. Godard representa a la vez su persona y su obra, crítico y realizador, intelectual y creador, analista y practicante, cineasta comprometido y cinéfilo apasionado.

⁸ En esta misma discusión y distinción se utilizará el término *cineasta* en lugar de *autor* acogiendo la propuesta de Jacques Aumont (2011) para quien un cineasta es el que realiza su arte de forma íntima y quien conjuga forma y contenido, al tiempo que resalta las nociones de director (la técnica) y de autor (la temática).

y ensayo, cine de autor, cine independiente, etc., aparecen como marcas y estrategias utilizadas a lo largo de la historia del cine para una comprensión o una búsqueda de una distinción.

En esta discusión, Michel Serceau se muestra tajante en *Y a-t-il un cinéma d'auteur?* (2016), porque alega que no existe el cine de autor y plantea más bien hacer una diferenciación individual, grupal y cultural de la cual deriva esta consideración; sin embargo, manifiesta que sí existen las películas de autor igual que el autor mismo de películas (334). En esta misma línea, Jacques Aumont (2011) asevera que la política de autor es justamente una política basada en la selección de ciertas personalidades y en la exclusión de otras, de modo que esta política selectiva representa una versión blanda de la teoría del artista-creador, puesto que la noción de autor se relaciona ante todo con la personalidad, cuyo reconocimiento es siempre difícil de objetivar. Al escoger ciertas figuras y hacerlas recurrentes en las selecciones de ciertos festivales, como ocurre con el cine latinoamericano en Cannes, estas personalidades actúan bajo criterios que decretan destrezas de autoría o “estilo personal”. Desde esta perspectiva, el campo cinematográfico de festival, y en particular el caso de Cannes, ha delineado ciertos parámetros estéticos no siempre claros para que determinadas películas se produzcan, reproduzcan y funcionen bajo veladas reglas y actitudes (*habitus* y *ethos*).

Vale indicar que varios festivales y estudios tratan indistintamente *autor* o *cine de autor* cuando en realidad estos términos funcionan como genéricos y con cierta eficacia, incluso como marcas estratégicas, que identifican películas y directores afines generalmente a la esfera estética del cine de arte de festival donde emerge lo que nosotros denominamos la postura de *autor excéntrico-privilegiado*. Este debate es indudablemente de largo aliento y resolverlo aquí no es nuestro propósito; sin embargo, consideramos que en el campo cinematográfico de festival existen efectivamente autores o más bien, como

sostenemos aquí, coexisten potencialmente tres posturas de autor dentro de las tres categorías estéticas del cine de festival.

Revisión del cine latinoamericano en Cannes (1946-2000)

Resultaría interesante, sin duda, elaborar una lista completa de películas, en una suerte de catalogación y análisis exhaustivo a nivel de producción y estético, pero vale recordar que este acercamiento no aspira a trazar una historia del cine latinoamericano, sino que se ciñe a una breve e indispensable revisión histórica y filmográfica en Cannes (ver figura 1 al final del artículo) con el propósito de rastrear el origen y la evolución de las configuraciones estéticas y la postura de autor en el cine contemporáneo.

En breve panorámica, el Festival de Cannes en su fase inicial (1946-1960) surgió con una imagen de contrafestival respecto del lado fascista que pregonaba el Festival de Venecia en aquella época.⁹ Este periodo se caracteriza por el dominio, control y decisión del Estado francés que determina las agendas diplomáticas, económicas y geopolíticas. En esta primera etapa, y en la segunda que se verá más adelante, Paul Schroeder (2016)¹⁰ observa tres tipos de autores latinoamericanos, entre 1940 y 1970, a saber: los autores de estudio

⁹ Para esta revisión se retoman los trabajos historiográficos sobre el Festival de Cannes en particular (Latil, 2005; Mazdon, 2006) y sobre los festivales en general (De Valck, 2007; Vallejo, 2014).

¹⁰ *Latin American Cinema. A comparative history* (2016), de Paul Schroeder, se divide en cinco apartados. La primera parte se centra en el cine silente y el cine vanguardista silente. En la segunda aborda el neorrealismo y el cine de arte, donde analiza, entre otras películas, *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilsson, 1961). La cuarta parte corresponde al Nuevo Cine Latinoamericano y sus dos fases: la fase militante con *Deus e o diablo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Gettino, 1968) y una transición con un corte hasta 1979 con *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968); y en la fase neobarroca trata producciones de la década de los ochenta: *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983), *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989). En la quinta parte estudia el cine contemporáneo de los noventa, a través del concepto *melorrealismo*, luego en lo que denomina el *marketing de la nostalgia*, donde analiza *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998); finalmente, en el paso de la nostalgia al suspenso, se concentra en los trabajos de dos mujeres cineastas del siglo XXI: Lucrecia Martel y Claudia Llosa.

hegemónicos, los autores de estudio contrahegemónicos y los autores independientes:

[Los] autores hegemónicos de estudio [...] desarrollaron sus propios estilos personales dentro de las limitaciones de la producción de estudio, y al hacerlo ayudaron a cristalizar los valores corporativos y las convenciones genéricas del cine de estudio; los autores de estudio contrahegemónicos [...] lograron imponer sus estilos personales y su visión del mundo en la producción de estudio mientras cuestionaban los valores corporativos y las convenciones genéricas del cine de estudio; y los autores independientes [...] cuyos estilos personales y visión del mundo se desarrollaron fuera del sistema de estudio, en este caso en un diálogo cercano con la Nueva Ola francesa que surgió a fines de la década de 1950 y principios de 1960 (132).¹¹

Los directores y las películas citados por Schroeder (2016) participaron en el Festival de Cannes. Efectivamente, dentro de los autores de estudio hegemónicos recae la figura de Emilio Fernández, quien estuvo en Cannes desde la primera edición con *María Candelaria* ([1943] 1946), luego con *Pueblerina* (1949) y *La Red* (1953). Este periodo corresponde a la clasificación que Ostrowska (2016) denomina “películas humanistas” (1940-1950), durante la diplomacia de posguerra (De Valck, 2007; Vallejo 2014). En el plano estético, de acuerdo con Ostrowska, estas películas comparten un ideal “humanista, populista y pacifista” (19)¹² y para el caso latinoamericano, se configuran con una base melodramática.

¹¹ “[The] hegemonic studio auteurs [...] developed their own personal styles within the constraints of studio production, and in so doing helped crystallize the corporatist values and generic conventions of studio cinema; counterhegemonic studio auteurs [...], managed to impose their personal styles and world vision on studio production while questioning the corporatist values and generic conventions of studio cinema, and; independent auteurs [...] whose personal styles and world vision were developed outside the studio system, in their case in close dialogue with the French New Wave that emerged in the late 1950s and early 1960.”

¹² Varias de las películas mencionadas por Ostrowska (2016) corresponden indudablemente a filmes canónicos del panteón cinematográfico de Cannes. Dentro de las *películas humanistas* están: *Roma città aperta* (Roberto Rosellini, 1946) y *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952); dentro de las *películas de los críticos* hallamos *Football* (Richard Leacock, 1962), *Alone with the others*

En una segunda fase del Festival de Cannes (1960-1970), los diferentes eventos artísticos, sociales y políticos de orden nacional (la política de autor, la nueva ola francesa y, sobre todo, Mayo del 68) repercutieron en este evento estatal con un alcance mundial. En concreto, en esta fase se asiste a la autonomía relativa confirmada en la creación de subcampos restringidos de producción, configurando la aparición de secciones paralelas: la *Semaine de la critique* (1962), la *Quinzaine des réalisateurs* (1969) y, más tarde, *Un certain regard* (1978). Se trata, por lo tanto, de la emergencia de otros tipos de películas, cuyos modos de producción y narración obedecían a interacciones sociales, económicas y políticas más que al dominio de la creación individual o autoría (Thévenin, 2009).

Retomando la propuesta de Schroeder, los autores de estudio contrahegemónicos están representados por Luis Buñuel y Leopoldo Torre Nilsson. Buñuel participó con sus producciones mexicanas: *Los olvidados* (1951), *Subida al cielo* (1952), *Él* (1953), *Nazarín* (1959), *El ángel exterminador* (1962); y Torre Nilsson estuvo con *La casa del ángel* (1957), *La mano en la trampa* (1961) y *Setenta veces siete* (1962), películas en competición oficial. Sobre el tercer tipo, los autores independientes, las personalidades que lo representan son Nelson Pereira Dos Santos con *O amuleto de Ogum* (1974) y Glauber Rocha con *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) y *Antonio das mortes* (1968), películas exhibidas igualmente en competición oficial. En esta primera exploración se constata la presencia de los tres principales países en este festival: México, Argentina y Brasil.

(Denys Arcand, 1962). En las *películas de autor*, aunque sin mención directa, están sin duda los films de François Truffaut, Eric Rohmer, etc., y las nuevas olas nacionales. Esta autora tampoco menciona directamente títulos para las *películas de Cannes* que, según indica, comprenden una diversidad de estilos. Siguiendo nuestra propuesta, podemos citar tres Palmas de oro vinculadas con cada categoría: *Pulp fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *El sabor de la cereza* (Abbas Kiarostami, 1997) y *Rosetta* (Luc y Jean-Pierre Dardenne, 1999).

Ahora bien, tanto la tipología de la figura de autor de estudio contrahegemónico como la de autor independiente recaen, siguiendo a Ostrowska (2016), en las etapas de las *películas de los críticos* (1950-1960) y las *películas de autor* (1960-1970). Esta clasificación se enmarca en la “era de los programadores” (Vallejo, 2014), que surge con la *nouvelle vague*, las nuevas olas nacionales articuladas en los festivales y, en especial, con la creación de secciones paralelas en Cannes, en específico la *Semaine de la critique* (1962) y la *Quinzaine des réalisateurs* (1969). Es decir, se trata de la formación de circuitos de exhibición alternativos a la Selección oficial en competición. En este contexto, es evidente que el surgimiento de las películas de los críticos y las películas de autor se vinculan con la emergencia de la aspiración del estatus y postura de autor/artista en el cine de festival, a partir de la segunda mitad del siglo XX, tanto por parte del crítico, del cineasta como por la del comisario de exposición o programador. Como se mencionó más arriba, estas formas de acceso a la postura de autor se configuran en las secciones paralelas que se manifiestan antes, durante y después de otros eventos sociales cardinales en el ámbito francés (la política de autor, la *nouvelle vague* y Mayo 68). Desde esta etapa y la posterior, a partir de los ochenta, es posible encontrar con mayor precisión los contornos de las categorías estéticas y las posturas de autor contemporáneas.

Las décadas de los setenta y ochenta y sus transiciones son fases complejas, pero a la vez determinantes para las categorías estéticas contemporáneas porque surgieron durante una serie de eventos sociales, prácticas cinematográficas, aproximaciones teóricas y filosóficas; por ejemplo, están las nociones de *cine moderno* o *cine de arte y ensayo*, la influencia o herencia de la primera vanguardia y del neorrealismo. Ostrowska (2016), sobre los cineastas y los nuevos cines que emergen durante estas fases, señala que: “Ellos fueron críticos de las estructuras sociales y económicas dominantes; mezclaron con libertad el cine documental y de ficción para generar películas que fueron experimentales en su forma, desafiando las normas narrativas establecidas”

(22).¹³ Respecto de la categoría *película de críticos* (1960-1970), correspondiente principalmente a la *Semaine de la critique*, la misma autora manifiesta: “Las películas eran en general de bajo presupuesto, a veces censuradas en su país de origen, y estéticamente inspiradas en el *direct cinema* norteamericano y el *cinéma vérité* francés” (23).¹⁴

Cabe manifestar que la política de los autores coarta la investigación histórica, como bien lo enfatiza Paulo Paranaguá (2003). De igual manera, para David Oubiña (2016) la política de los autores en Latinoamérica ha sido apropiada de forma parcial y su diferencia radica en que los críticos de los *Cahiers du cinéma* descubren a directores del cine clásico como artistas, mientras que el cine latinoamericano se conecta con los nuevos cines europeos en los festivales. Entonces, de acuerdo con Oubiña (2016), el cineasta-autor se definía como un intelectual y a la vez como un militante, de modo que la definición de autor fluctuaba entre un compromiso poético y político: “¿Cuál es el ideal de un autor en Latinoamérica en la década del 60? La respuesta de Glauber Rocha sería: aquel donde lo político deviene poético y donde lo poético deviene político” (359). Desde nuestro punto de vista, esta disyuntiva es precisamente lo que da forma a la fase militante y a la fase neobarroca (Schroeder, 2016), cuya bifurcación surge en la toma de posición ética y estética, y en la postura de autor del cine de festival en las décadas siguientes. Así, el matiz entre cine político-poético y cine poético-político subsiste respectivamente en el cine de arte medio con la estética realista melodramática, y en el cine de arte de festival con la estética de la ambigüedad.

Continuando con la tipología de Ostrowska (2016) y el traspaso de las *películas*

¹³ “They were critical of the dominant social and economic structures, and freely mixed documentary and fictional cinema to generate films that were formally experimental and challenged the established narrative norms”.

¹⁴ “The films were usually low-budget, sometime censored in their country of origin, and aesthetically drawing their inspiration from North American Direct Cinema and French *cinéma vérité*”.

de autor —vinculadas esencialmente con la *nouvelle vague*— a las *películas de Cannes* —estas últimas acogidas en *Un certain regard*—, Schroeder (2016), en su historia comparativa, hace diferentes cortes y observa una fase militante y una fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano, luego observa un cine melorrealista, un cine de la nostalgia, las narrativas de suspenso y el paso de la nostalgia al suspenso.¹⁵ Esta variedad de estilos tiene una fuerte correspondencia con la idea de las películas de Cannes delineada por Ostrowska (2016), ya que representan, por un lado, el desarrollo y expansión del *Marché du film* y, por otro lado, una heterogeneidad en términos formales. De ese modo, las películas de Cannes no conforman un grupo homogéneo, sino un mosaico de estilos. Se destaca también la idea de descubrimiento que pregonaba este festival y apunta igualmente a la noción de talento de los cineastas quienes se enfilan a la idea de autor, es decir, hacer películas que muestren un estilo y una visión únicas del cine: “En el contexto de los festivales, estas visiones autorales superpuestas forman un mosaico de estilos y experimentos formales, que expresan aprecio y pasión por el cine y el compromiso de probar, expandir y explorar los límites del medio” (Ostrowska 2016: 29).¹⁶ Efectivamente en *Un certain regard*, configurada hacia 1978, varias de las películas participantes pertenecían a las nuevas olas nacionales y ostentaban diferentes formatos (por ejemplo en 16 mm), lo que convirtió a esta sección en más experimental que la selección oficial en competición (Latil, 2005).

¹⁵ Algunas de las películas citadas por Schroeder que participaron en Cannes son: *Bolivia* (Pablo Trapero, 2001), *Japón* (Carlos Reygadas, 2002), *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004), *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004), *El violín* (Francisco Vargas, 2005), *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2008), *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012).

¹⁶ La cita completa es como sigue: “However, they [Cannes films] do not form a uniform group in formal terms; such uniformity would have defied the whole ethos of discovery and innovation to which international film festivals are strongly committed. [...] Rather, the festivals promote and support talent, i.e., individual filmmakers who show potential to blossom into auteurs, the artists whose films are an expression of a unique filmmaking style and vision. In the context of the festivals these overlapping authorial visions form a patchwork of styles and formal experiments, which express appreciation and passion for cinema and commitment to testing, expanding, and exploring the boundaries of the medium”.

En este punto, hay que subrayar que la fase militante se aproxima al cine de arte medio en su vertiente de la estética de la marginalidad por su carácter realista y de denuncia o compromiso político y social, por lo tanto, se empieza a contornar la postura de autor comprometido. La fase neobarroca se acerca al cine de arte de festival por la complejidad temática y formal; con ello, se modela la figura de autor privilegiado-excéntrico. En consecuencia, es comprensible el cambio del sentido político y revolucionario en este periodo hacia una subjetividad que conlleva una postura artística más que comprometida: “Si el término ‘nuevo cine’ ya no se equipara con la energía revolucionaria, podría en los años ochenta referirse tal vez [...] a un proceso de introspección, a un cambio de lo político a lo personal” (King, 2000: 256).¹⁷ Al respecto, son notorias las diferencias temáticas y estilísticas y las posturas de autor entre, por un lado, *Actas de Marusia* (Miguel Littín, 1976) y *Cecilia* (Humberto Solas, 1982); y, por otro lado, *El Santo Oficio* (Arturo Ripstein, 1974) —en competición oficial—, *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1980), *Barroco* (Paul Leduc, 1989) y *Santa Sangre* (Alejandro Jodorowsky, 1989), películas presentadas en *Un Certain Regard*.

En la tercera y última fase del Festival de Cannes —desde los años ochenta hasta la actualidad—, que coincide con “La era de la industria (1980-2000)” con un corte denominado “Saturación del sistema y periferias (2000-2014)” (Vallejo, 2014), varios mecanismos y lógicas de funcionamiento, establecidos en las décadas anteriores, están claramente incorporados. Cannes cuenta con un panteón cinematográfico y un *espacio de los posibles* propios donde las categorías estéticas del cine de festival se distinguen y confunden con el denominado cine de autor, cine de arte y las nuevas olas nacionales. Desde esta fase, Cannes mantiene un rol predominante en la legitimación cultural dentro del campo cinematográfico de festival gracias a su ambivalente relación con el campo cultural y económico, hecho concretizado en 1959 con la oficialización

¹⁷ “If the term ‘new cinema’ no longer equated with revolutionary energy, it could, in the eighties, perhaps refer [...] to a process of introspection, a shift front the political to the personal”.

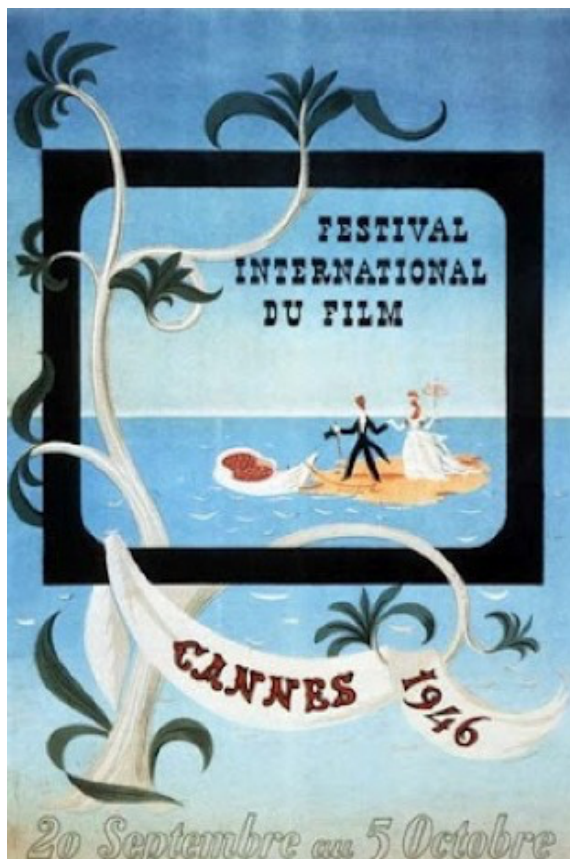
del *Marché du film* y posteriormente con la readecuación del *Palais*, en 1983, que acoge desde entonces a este importante mercado. Tras la implosión de subcampos restringidos se han instaurado nuevas prácticas y estéticas con sus respectivos entes, agentes y audiencias congregados en un *habitus*. A partir de entonces, este festival ha articulado la base de funcionamiento con el actual sistema industrial-cultural transnacional constituido por mercados de cine, fondos estatales y de festivales, talleres, residencias, etc. De esta estrecha y a la vez difusa relación artístico-económica resulta el actual campo cinematográfico de festival en el cual es posible identificar ciertas lógicas de producción en el plano material y simbólico.

Este periodo evidencia, por lo tanto, la coexistencia de las categorías estéticas en las que se privilegia la reincidencia de nombres o personalidades en calidad de figura de autor, entre otros: Alejandro Agresti,¹⁸ Humberto Solas, Carlos Diegues, Miguel Littín y, en especial, Arturo Ripstein, quien avanza prolífico desde la década de los setenta hasta el nuevo siglo. Vale insistir que las categorías estéticas no son puras ni inamovibles, estas contienen elementos de las otras categorías en espacios intersticiales; no obstante, una inclinación acentuada a través de ciertos marcadores permite distinguir una estética de otra; por ejemplo, un realismo o melodrama pronunciados difieren notablemente de un minimalismo o barroquismo extremos.

Siguiendo nuestra clasificación, localizamos en los intersticios del cine de arte medio y del cine de arte de festival las siguientes películas: *Eréndira* (Ruy Guerra, 1983); *Oriana* (Fina Torres, 1985), en *Un certain regard*, y *Sur* (Fernando Solanas, 1988), en competición oficial; mientras que *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1985), también en competición oficial, puede entenderse como cine de arte medio de estética realista melodramática, es decir, *películas de Cannes* que

¹⁸ Agresti estuvo, por ejemplo, en *Un certain regard* con *Modern crimes* (1992) y *Buenos Aires viceversa* (1996).

equilibran posturas poético-políticas y político-poéticas. Asimismo, *El beso de la mujer araña* (1985), de Héctor Babenco, podría entenderse como una película de aspiración comercial. En los noventa surge con mayor claridad el realismo melodramático y sus dos estéticas (miserabilista y marginal): *Rodrigo D. No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria. Las películas de Arturo Ripstein, que cultiva una cierta corriente neobarroca, se clasificarían dentro del cine de arte de festival: *La mujer del puerto* (1991), *El evangelio de las maravillas* (1998) y *Así es la vida* (2000), en *Un certain regard*.



Afiches del Festival de Cannes: 1ª edición (1946) y 68ª edición (2015).

Antes de continuar, una breve digresión sobre los mecanismos de selección que permitirá dilucidar nuestro planteamiento respecto del cine contemporáneo. Varios trabajos han señalado los cambios producidos a nivel organizativo-estructural en el Festival de Cannes luego de Mayo 68 (Campos 2018; De Valck

2007; Latil, 2005; Mazdon, 2006; Thévenin, 2008; Vallejo, 2014). Cannes, desde esa fecha, ya no depende de las políticas gubernamentales internas y externas para incorporar películas en las secciones oficiales. Por ello, la tercera fase, a diferencia de la primera —influida por la geopolítica de posguerra— y la segunda —particularizada por la inclusión del rol del artista y la creación—, presenta otro tipo de política de selección que hemos denominado la *política del cine de festival* (Narvaez, 2019), en la que entes y agentes delimitan implícita y explícitamente ciertas formas de producción y de narración (estéticas). Ostrowska (2016) clasifica justamente este periodo como *películas de Cannes*.

La selección en Cannes se establece con cierta libertad a través de los programadores, los directores y los productores directos y de forma tácita, desde los años ochenta, a través de los múltiples dispositivos de ayuda en la coproducción internacional (Fonds Sud Cinéma, Cine en Construcción, etc.) (Amiot, 2018; Narváez, 2019; Lecler, 2015, 2017).¹⁹ Este fenómeno, denominado la transnacionalización del cine, ha sido analizado desde el paradigma transnacional y los estudios de los festivales (Iordanova, 2016; Lefere y Lie, 2016). De hecho, como asevera Paulo Paranaguá (2003), todas las producciones cinematográficas, incluso las más locales, son transnacionales ya

¹⁹ En esta tercera fase se consolidan ayudas y soportes tanto de instituciones estatales como de los propios festivales, los que en algunos casos funcionan como una suerte de mecenazgo y, en términos bourdieusianos, como “banquero simbólico”. Efectivamente, varios dispositivos y plataformas surgieron en los años ochenta y se fortalecieron en los noventa, modelos de producción y reputación replicados en los diferentes festivales desde el albor del siglo XXI (por ejemplo, en Holanda el *Hubert Bals Fund*; en Alemania, el *World Cinema Fund*) (De Valck et al., 2016). Estos dispositivos se articulan en las diferentes fases de la cadena de producción: en la preproducción configurado en el guion, en la producción determinado en el rodaje y equipo técnico-artístico y en la posproducción que incluye la difusión en Europa (festivales, salas especializadas y canales de televisión) (Amiot, 2018, Narváez, 2019; Lecler, 2015). Respecto de los fondos y dispositivos vinculados con cierto brío con el cine latinoamericano, en el ámbito francés están los *Fonds Sud Cinéma* —actualmente *Aide aux cinémas du monde*—, el *Cinéma en Construction* (del Festival de Toulouse y San Sebastián) y particularmente el *Cinéfondation* del Festival de Cannes, creado por Gilles Jacob a finales del siglo pasado y ejecutado en este nuevo milenio. *La Résidence* del Cinéfondation cuenta con resultados precisos, puesto que varios proyectos de jóvenes cineastas que participaron fueron orientados hacia un tipo particular de cine, concretamente hacia el cine de arte de festival y la postura de autor excéntrico-privilegiado (Lucrecia Martel, Michel Franco, Amat Escalante); estos proyectos, una vez cristalizados de forma material y simbólica, ingresaron a las secciones oficiales y paralelas de Cannes.

sea por los materiales, la producción y la forma de consumo. Efectivamente, el festival de cine y su estudio refiere a un espacio transnacional en el que sobresale principalmente Cannes (Mazdon, 2006).



Palma de Oro. Logo del Festival de Cannes.

Desde este punto de vista, sería precipitado pensar que la etiqueta nacional o regional determine actualmente las selecciones competitivas, a excepción claro está de los festivales temáticos debido a su misma naturaleza (cine latinoamericano, cine africano); la disputa entre países fue una política de selección anterior (1949-1960). Se trata en realidad de estrategias y diálogos complejos, un tanto desiguales por los distintos factores que circunscriben la inclusión de otras cinematografías (transnacionales) en los festivales prestigiosos donde se propicia la celebración del cine como arte al tiempo que se afianzan las implicaciones económicas, políticas, culturales.²⁰ Quizás esta sea una de las razones por las que se difumina el origen de los países

²⁰ Asimismo, es importante matizar si este mecanismo se produce exclusivamente desde un centro hacia la periferia. Si esto fuera así, ¿cómo entender la posición del cine suizo, del cine sueco, del cine danés en Europa y en el mundo? Al respecto, Kathleen Newman (2010) plantea establecer la relación entre *subjetividad descentrada* y *capitalismo descentrado*, y considerar la posibilidad de una simultaneidad de escalas geopolíticas en las películas, lo que significaría que no todas las relaciones entre centro y periferia son desiguales. También argumenta que el capitalismo ha sido y es una práctica descentrada, y que los cambios en las industrias cinematográficas a nivel de producción y de estilo responden a múltiples determinantes internacionales.

productores en la presentación misma de las películas durante el evento y se realza la figura del crítico (*Semaine de la critique*) y la noción de cine de autor (*Quinzaine de réalisateurs, Un certain regard*). En otros términos, en Cannes se mantiene la idea de descubrimiento de ciertas películas y de cineastas por distintas razones, deseos e intereses de los entes o agentes involucrados (cineastas, productores, programadores, dispositivos de ayuda, etc.). Esta observación es crucial para entender el privilegio que obtienen ciertas películas y ciertos cineastas. Si bien varios festivales del mundo ejecutan manifestaciones similares (fondos, mercados, talleres, etc.), los que gozan de mayor éxito y visibilidad son los que se encuentran en posiciones privilegiadas. Es decir, en la lucha por el monopolio de la producción y de la consagración y la búsqueda de una efectiva conversión de capitales se observan ciertas lógicas de producción de películas en el plano material y simbólico, fenómenos pasados y actuales que intentamos vislumbrar en las configuraciones estéticas y en las posturas de autor.

Las tres posturas de autor en el cine contemporáneo (2000-2015)

Nuestro planteamiento sostiene que en el cine latinoamericano contemporáneo en Cannes existen tres posturas de autor delineadas en sus tres categorías estéticas. Por una parte, permanece la idea recurrente de autoría ligada a un estilo personal, una forma de expresión y visión únicas sobre un mismo tema en la que el cineasta realiza sus obras con cierta autonomía creativa. Este tipo de autor despliega en sus películas una excentricidad mediante un cierto radicalismo estético, transgresor, antiartístico y apolítico (Kovács, 2007) que persiste en el cine de arte de festival. Por tanto, se trataría de una postura de autor excéntrico-privilegiado: excéntrico porque mantiene la idea romántica del creador solitario que aborda temas y estilos extremos, y privilegiado porque en muchos casos el Estado y las instituciones (el campo cinematográfico de festival) apoyan y permiten económica y simbólicamente la existencia de esta postura.

En efecto, los cineastas que reivindican la autoría como estilo personal, un ideal-tipo, y pregonan discursos contra las convenciones establecidas (moral, religión, sexual) en sus películas son designados como *auteur* o, a veces, *enfant terrible*. Esos epítetos han envuelto a Carlos Reygadas. En el caso de Lucrecia Martel, resalta en cambio el adjetivo *iconoclasta* (Matheou, 2010). Observamos así, por un lado, la ambigüedad sexual, el tópico *queer*, la incertidumbre, como sucede en *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2009); por otro lado, el homicidio, la culpabilidad, la resurrección, la exploración del mundo de los sueños/delirios como ocurre en *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2007) y *Post Tenebras Lux* (2012). Asimismo, una teoría y crítica ve en este tipo de películas un cine poético o una poeticidad (Pérez Bowie, 2008), ya sea por la extrema subjetividad o la complejidad formal que de forma minimalista o excesiva estructuran ciertos films. Además, estas figuras se amparan en el cine de arte de festival en el que la noción de cine nacional, es decir, el recurso a personajes, espacios y lenguas de un Estado nación (Galt y Schonoover, 2010; Neale, 1981; Shaw, 2013) son estrategias determinantes cobijadas por la estética de la ambigüedad.

Como hemos alegado más arriba, estas consideraciones no son fijas ni determinantes, puesto que no se trata de forjar una estructura rígida para clasificar o encuadrar películas y cineastas, sino que intentamos comprender ciertas lógicas visibles y subyacentes en este campo. ¿Puede entonces una película de un cineasta en postura de *autor excéntrico-privilegiado* ostentar también la postura de *autor comprometido* o *profesional*? Dicho de otra manera, ¿pueden coexistir en una misma película las diferentes estéticas y posturas? En principio, sí, pero esto se manifiesta en los espacios intersticiales donde, sin embargo, una determinada película afirma una tendencia hacia uno de los elementos que definen de mejor manera una de las estéticas y posturas aquí esbozadas. Por ejemplo, diversos análisis que ha provocado *La niña santa*, de Lucrecia Martel, concuerdan en que la temática abordada se basa en una

posición y mirada femenina, de género, en contra del sistema patriarcal y judeocristiano (Schroeder, 2016; Shaw, 2013), es decir, asume una postura política, pero su dialéctica y puntos neurálgicos no se evocan ni denuncian de manera abierta, sino que se sugieren ambiguamente. En términos más precisos, aquellos marcadores narrativo-estilísticos, en el caso de *La niña santa*, están opacados, incluso complejizados bajo la estética de la ambigüedad propia del cine de arte de festival, es decir, aquella postura comprometida no es clara o de fácil comprensión para que funcione a cabalidad una lección de la moral, por lo tanto impide que la película sea a la vez conmovedora y edificante, criterios que residen en el espacio de los posibles del cine de arte medio de estética realista melodramática donde surge la postura de autor comprometido.

De la misma manera, aquella imagen de excentricidad no ocurre de forma marcada en las posturas de *autor comprometido* y *autor profesional*: el primero contiene una ambivalencia entre una posición política, ética y estética; el segundo muestra una posición especulativa y espectacular controlada desde la lógica corporativista y comercial del cine: una mercantilización del compromiso político y las causas sociales (Jeong y Szaniawski, 2016). De esta manera, se constata una continuidad en la forma de autor de estudio hegemónico (Schroeder, 2016) que se inscribe más directamente en la lógica del capitalismo corporativo cinematográfico (Jeong y Szaniawski, 2016), incluso en el llamado *cine independiente neoliberalista* o la *autoría comercial* (Sánchez, 2014), afincado al polo heterónimo en el cine de festival. Las bases de este tipo de autor, al igual que en las otras posturas, no residen solamente en la persona, sino en el recurso a las convenciones temáticas y narrativas —generalmente en ambientes técnico-artísticos profesionales (el rol del productor) y con equipos de alta tecnología— cuyo marcador principal es la violencia en la forma y el contenido, tópico examinado desde varias perspectivas: Nuevo Hollywood (Bordwell y Thompson, 1997), la estética de la continuidad intensificada

(Bordwell, 2002), cine posmoderno (Jullier, 1997) y cine posclásico (Thanouli, 2009).

Desde nuestro criterio, esta forma cinematográfica se debate entre la audacia y la banalización configurada en la estética del vértigo audiovisual. La figura de autor profesional que se establece desde estas lógicas estaría representada principalmente por Alejandro González Iñárritu con *Amores Perros* (2002), en la *Semaine de la critique*, y luego con *Babel* (2006), en competición Oficial. Pero este cineasta, en postura de autor profesional, muestra un traspaso entre las esferas estéticas, concretamente hacia una postura de autor comprometido del cine de arte medio y su realismo melodramático con *Biutiful* (2009), en competición oficial. Incluso, y como otra forma de traspaso, González Iñárritu se ha alejado abiertamente de la etiqueta latinoamericana con *Birdman* (2014) y *The Revenant* (2015).

Sobre los traspasos entre esferas estéticas, el caso de Pablo Trapero es aún más representativo, puesto que en sus inicios se conectaba en cierta medida con el cine de arte de festival —recurso al minimalismo, al blanco y negro— para bascular de forma progresiva hacia al cine de arte medio e incluso hacia el cine de arte comercial. En efecto, entre *Mundo grúa* (1999) —ópera prima estrenada en el Festival de Rotterdam—, *Leonera* (2008) —en *Un certain regard*— y *El Clan* (2015) —presentada en el Festival de Venecia— hay un notorio distanciamiento estético. De igual manera, este cambio gradual se materializa en los modos de producción que pasan de los fondos de festivales y soportes europeos (Hubert Bals Fund, Fonds Sud Cinéma) hasta lograr acuerdos fructuosos con Ibermedia y productoras privadas (El Deseo, Kramer & Sigman). Vale mencionar que *Relatos Salvajes* (Damián Szifron, 2014), en competición oficial, cuya postura se ajusta a la de autor profesional, se materializó con ese mismo esquema de producción y en la distribución tuvo a la Warner Bros.

El cine de arte medio, en tanto categoría intermedia, funciona como bisagra entre estas dos formas estéticas y de autoría, reafirmando una inclinación en el tratamiento del realismo melodramático hacia una defensa social y política (estética de la marginalidad) o hacia una estrategia de conmiseración (estética miserabilista). Entonces, la postura de autor comprometido es aquella en la que un cineasta se interesa, defiende o pregona una clara postura política en una o varias películas. Este compromiso puede tomar la forma, por ejemplo, de denuncia sobre la situación de los marginales (el caso de las madres e hijos en prisión que expone *Leonera*) o retratar el infortunio, la situación precaria, la pobreza de un grupo social o de una familia, generalmente de las clases bajas que habitan en las periferias o centros urbanos (como se observa en *Linha de passe*). Desde este punto de vista, la primera película adopta una estética marginal, mientras que la segunda enfoca una visión miserabilista.

A esta altura, es válido incorporar una importante argumentación respecto de los múltiples debates y análisis que las películas generan dentro del campo cinematográfico tanto por parte de las críticas generales como especializadas. Concretamente, Laurent Jullier (2012) identifica tres tipos de criterios que corresponden a nuestra clasificación: los *criterios distinguidos* se presentarían en el cine de arte de festival, los *criterios comunes* surgirían en el cine de arte medio y los *criterios ordinarios* emergerían en el cine de arte comercial. Los criterios distinguidos son manejados en principio por los especialistas, puesto que exigen conocer una terminología y formas de análisis restringido a un cierto público (audiencia intelectual). Los criterios comunes de valoración implican una lección de la moral desde una estética popular propia del arte medio, es decir, una película realista melodramática sería en general informativa, conmovedora y edificante. Los criterios ordinarios valoran el éxito (taquillazo) y el logro técnico, además contienen la probabilidad de una narración causal. Es pertinente subrayar que, de acuerdo con Jullier, estos criterios no determinan nada en cuanto a las propiedades intrínsecas de una determinada película, razón por la

que la ilustración debe basarse necesariamente en ejemplos y contraejemplos puntuales.

En un ámbito general del cine contemporáneo, Bordwell (2002) ha observado cómo los traspasos estéticos responden a las distinciones y posibilidades de una esfera estética, pero esencialmente responden a una cuestión económica. Bordwell anota que las tomas de larga duración son comunes en el cine de bajo presupuesto, tanto por la estética como por el costo de producción rápido y barato: cuando un director independiente, dice Bordwell, va al cine dominante (*mainstream*), la estética se intensifica, el corte y el montaje se aceleran.²¹ Estos traspasos, desde una perspectiva bourdieusiana, solo pueden ser ejecutados por quienes gozan ya de una posición privilegiada en el campo artístico, allí se incluyen aquellos que han obtenido una consagración o poseen mayores capitales (simbólico, social, económico constituidos en recompensas o circulación masiva, taquillazos), aquellos cuya excentricidad, compromiso o profesionalismo han sido marcados en un campo (autopercepción, representación y designación) por parte del cineasta, de críticos, e incluso por el apoyo económico, simbólico o de reputación por parte de instituciones que configuran el campo cinematográfico de festival.

Conclusiones

La revisión del transcendental histórico de Cannes demuestra una cierta continuidad en la configuración del cine de arte de festival respecto de los *autores independientes* (Schroeder, 2016), las *películas de críticos* y las *películas de autor* (Ostrowska, 2016). Dicho de otra manera, esta esfera estética proviene de la primera y segunda vanguardia, del cine moderno o el cine de arte

²¹ "Long takes aren't too surprising in the lower-budget sector; apart from an aesthetic commitment to centering on the performances, directors who plan long takes carefully can shoot quickly and cheaply. Interestingly, though, when an independent goes mainstream, the cutting is likely to accelerate".

y ensayo. El cine de arte medio se originaría en las *películas humanistas* (Ostrowska, 2016), el neorrealismo, el Nuevo Cine Latinoamericano y su fase militante (Schroeder, 2016). El cine de arte comercial tendría su genealogía en los *autores de estudio hegemónicos* (Schroeder, 2016), del cine clásico y sus transformaciones —nuevo Hollywood (Bordwell y Thompson, 1997), cine posmoderno (Jullier, 1997), cine posclásico (Thanouli, 2009)—. A partir de los ochenta acontece una implosión de las categorías estéticas y posturas de autor en el campo cinematográfico que coexisten, se distinguen y se afirman en los modos de producción material y simbólica. A esto hemos denominado, por un lado, intersticios y, por otro lado, traspaso de una esfera estética a otra que conlleva un traslado de postura de autor. Es decir, parafraseando a Heinich (2005), estas configuraciones son negociables y variables según los contextos e intereses, configuraciones cristalizadas en la obra, en la persona del cineasta y en el contexto de producción y presentación de la obra.

A través del enfoque sobre el cine latinoamericano en Cannes se han evidenciado ciertas lógicas que circundan cada esfera o categoría: la postura de autor excéntrico-privilegiado mantiene una defensa del cine como arte autónomo; la postura de autor comprometido ostenta una actitud estética, ética y política sobre la representación de una realidad; y la postura de autor profesional asume una aspiración artística y comercial. En la postura de autor excéntrico-privilegiado se encuentran varios cineastas y películas que se vinculan con el cine de arte de festival y su estética de la ambigüedad. Para el caso latinoamericano en Cannes descubrimos principalmente a Lucrecia Martel con *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2009), y a Carlos Reygadas con *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2007) y *Post Tenebras Lux* (2012). En la postura de autor comprometido, que se relaciona con el cine de arte medio y la estética realista melodramática, identificamos a Pablo Trapero con *Leonera* (2008) y Walter Salles y Daniela Thomas con *Linha de passe* (2008). Y en la postura de autor profesional se encuentra principalmente Alejandro González

Iñárritu con *Babel* (2006) y Damián Szifron con *Relatos salvajes* (2014). Queda abierto el debate en torno a la existencia de un solo tipo de cine de arte o de un solo tipo de autor, pues, como se ha evidenciado, se constata la coexistencia de al menos tres tipos de estéticas y tres posturas de autor para el caso latinoamericano. Por último, vale insistir en que estas configuraciones estéticas y posturas de autor deben entenderse respecto de las épocas concretas y sus transformaciones del campo cinematográfico de festival.

Figura 1. Génesis y evolución de las categorías estéticas y posturas de autor

	Cine de arte de festival (estética de la ambigüedad) Postura de autor excéntrico-privilegiado	Cine de arte medio (estética realista melodramática) Postura de autor comprometido	Cine de arte comercial (estética del vértigo audiovisual) Postura de autor profesional
2000-2015	<i>Post Tenebras Lux</i> (Carlos Reygadas, 2012) <i>Luz silenciosa</i> (Carlos Reygadas, 2007) <i>La mujer sin cabeza</i> (Lucrecia Martel, 2008) <i>Batalla en el cielo</i> (Carlos Reygadas, 2005), <i>La niña santa</i> (Lucrecia Martel, 2004)	<i>Leonera</i> (Pablo Trapero, 2008) <i>Linha de passe</i> (Walter Salles Y Daniela Thomas, 2008) <i>Biutiful</i> (Alejandro González Iñárritu, 2009)	<i>Relatos salvajes</i> (Damián Szifron, 2014). <i>Blindness</i> (Fernando Meirelles, 2008) <i>Babel</i> (Alejandro González Iñárritu, 2006)
2000-1980	<i>Así es la vida</i> (Arturo Ripstein, 2000) <i>El evangelio de las maravillas</i> (Arturo Ripstein, 1998) <i>Santa sangre</i> (Alejandro Jodorowsky, 1989) <i>Barroco</i> (Paul Leduc, 1989) <i>La mujer del puerto</i> (Arturo Ripstein, 1981) <i>Bye bye Brasil</i> (Carlos Diegues, 1980)	Películas de Cannes (Ostrowska, 2016) <i>La vendedora de rosas</i> (Víctor Gaviria, 1998) <i>Rodrigo D. No futuro</i> (Víctor Gaviria, 1990) <i>La Historia oficial</i> (Luis Puenzo, 1985) <i>Cecilia</i> (Humberto Solas, 1982)	<i>Modern crimes</i> (Alejandro Agresti, 1992) <i>El beso de la mujer araña</i> (Héctor Babenco, 1985)

1960-1980	<p>Autores independientes (Schroeder, 2016) Películas de autor (Ostrowska, 2016)</p> <p><i>El santo oficio</i> (Arturo Ripstein, 1974) <i>Terra em transe</i> (Glauber Rocha, 1967) <i>Setenta veces siete</i> (Leopoldo Torre Nilsson, 1962) <i>O pagador de promessas</i> (Anselmo Duarte, 1962)</p>	<p>Autores contra-hegemónicos (Schroeder, 2016) Películas de autor (Ostrowska, 2016)</p> <p><i>Actas de Marusia</i> (Miguel Littín, 1976)</p>
1946-1960	<p>Autores independientes (Schroeder, 2016) Películas de críticos (Ostrowska, 2016)</p> <p><i>El Ángel exterminador</i> (Luis Buñuel, 1962) <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (Glauber Rocha, 1964)</p>	<p>Autores hegemónicos (Schroeder, 2016) Películas humanistas (Ostrowska, 2016)</p> <p><i>María Candelaria</i> (Emilio Fernández [1943] 1946)</p>

Fuente: Elaboración propia

Bibliografía

- Amiot, Julie (2018). "Le Fonds Sud Cinéma et le Nouveau Cinéma Argentin: étude de cas et problématiques générales de la coproduction Europe/Amérique Latine" en *Cinémas d'Amérique Latine*, número 26.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (1996). *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, David (2002). "Intensified continuity visual style in contemporary American film" en *Film Quart*, volumen 55, número 3.
- Bourdieu, Pierre ([1992] 2015). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Le Seuil.
- Bourdieu, Pierre ([1992] 1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Campos, Minerva (2013). "La América Latina de "Cine en construcción" implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales" en *Archivos de la Filmoteca*, número 71.

____ (2018). "Lo (trans) nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina" en *Imagofagia*, Buenos Aires, número 17. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1441/1315> (Acceso en: 30 de septiembre de 2020).

De Valck, Marijke (2007). *Film festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: University Press.

____ (2016). "Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste: Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization" en Marijke de Valck, Brendan Kredell y Skadi Loist (editores). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 100-116). London, Nueva York: Routledge.

Galt, Rosalind y Karl Schoonover (eds). (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Nueva York: Oxford University Press.

Falicov, Tamara (2012). "Programa Ibermedia: ¿Cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España?" en *Reflexiones*, volumen 91, número 1.

Falicov, Tamara (2013). "Cine en Construcción/ 'Films in Progress': How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic" en *Transnational Cinemas*, volumen 4, número 2.

Heinich, Nathalie (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard.

Iordanova, Dina (2016). "The film festival and film culture's transnational essence", en Marijke de Valck, Brendan Kredell y Skadi Loist (editores). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London/New York: Routledge.

Jeong Seung-hoon y Jeremi Szaniawski (eds.) (2016). *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*. Nueva York/London: Bloomsbury Academic.

Jullier, Laurent (1997). *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. París: L'Harmattan.

King, John (2000). *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. (New Edition). London/New York: Verso.

Kovács, András (2007). *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press.

Latil, Loredana (2005). *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*. París: Nouveau monde.

Lecler, Romain (2015). "Nouvelles vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique" en *Actes de la recherche en sciences sociales*, número 206.

Lecler, Romain (2017). "Une diversité sur mesure. Les conditions d'existence d'un cinéma du "Sud"" en *Sociologie*, volumen 2, número 8.

Lefere, Robin y Nadia Lie (2016). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Lieden/Boston: Brill.

- Lie, Nadia (2018). "La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano" en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, número 26.
- Matheou, Demetrios (2010). *The Faber Book of New South American Cinema*. London: Faber and Faber.
- Mazdon, Lucy (2006). "The Cannes film festival as transnational space" en *Post Script*, volumen 25, número 2.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine érudition.
- ____ (2009). "Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur" en *Argumentation et Analyse du Discours* 3. Disponible en : <http://journals.openedition.org/aad/667> (Acceso en: 20 de marzo de 2018).
- Narváez, Geovanny (2019). "El cine latinoamericano contemporáneo y la estética de festival. El caso de Cannes (2000-2015)" en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, número 77.
- Neale, Steve (1981). "Art Cinema as Institution" en *Screen*, volume 22, número 1.
- Newman, Kathleen (2010). "Notes on transnational film theory: decentered subjectivity, decentered capitalism" en Nataša Đurovičová y Kathleen Newman (editoras). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge.
- Ostrowska, Dorota (2016). "Making film history at the Cannes film festival" en Marijke de Valck, Brendan Kredell y Skadi Loist (editores). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Lóndres, Nueva York: Routledge.
- Paranaguá, Paulo (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Pérez Bowie, José (2008). *Leer el cine la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Sánchez, Ignacio (2014). *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Schroeder, Paul (2016). *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland, California: University of California Press.
- Shaw, Deborah (2013). "Sex, texts and money, funding and Latin American queer cinema: The cases of Martel's *La niña santa* and Puenzo's *XXY*" en *Transnational Cinemas*, volumen 4, número 2.
- Serceau, Michel. (2016). *Y a-t-il un cinéma d'auteur?* Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Soria, Carolina. (2016). "Cine (Trans) nacional: festivales de cine y marcas de identidad" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69765> (Acceso en 30 de septiembre de 2020).

Thanouli, Eleftheria (2009). *Post-classical Cinema: An international Poetics of Film Narration*. London: Wallflower Press.

Thévenin, Olivier (2009). *Sociologie d'une institution cinématographique, la S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs*. París: L'Harmattan.

Vallejo, Aida (2014). "Festivales cinematográficos: En el punto de mira de la historiografía fílmica" en *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, número 39.

Villazana, Libia (2009). *Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America: Programa Ibermedia in Study*. Saarbrücken: VDM.

* Geovanny Narváez es PhD por la Faculty of Arts, KU Leuven (Bélgica) con la tesis "El cine latinoamericano y la estética de festival". Tiene entre sus áreas de interés y de especialización la crítica y la teoría cinematográficas, la realización y la curaduría de proyectos artísticos. Es Licenciado en Literatura y Lenguajes Audiovisuales (Ecuador); Magíster en Arts, Lettres, Cultures (Francia); Diploma en Arte y Antropología (Ecuador). Ha publicado artículos sobre cine y arte en libros y revistas especializados en Ecuador, Chile, España, y ha coordinado los libros: *Transnacionalidad, cine y audiovisual en América Latina* (UNAM/CIALC, 2020) y *El ojo avizor: diálogos sobre el cine ecuatoriano* (Editorial La caída, en prensa). Es responsable y miembro fundador de CINEXAA (Centro de Investigación y Experimentación en Artes Audiovisuales). Actualmente, es Profesor de la Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador). E-mail: geonarvaez@yahoo.fr