



Afiche del filme Post Tenebras Lux (Carlos Reygadas, 2012)

¿Actitud estética en el análisis fílmico?

La perspectiva del iceberg en *Post Tenebras Lux* (2012)

Geovanny Narváez
Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador
geonarvaez@yahoo.fr

49

TÍTULO: ¿Actitud estética en el análisis fílmico? La perspectiva del iceberg en *Post Tenebras Lux* (2012)

Resumen: En *Post Tenebras Lux* (2012, Carlos Reygadas), cerca del minuto noventa la cámara desatiende personajes y acciones para hacer planos detalles de varios objetos; uno de ellos es un cuadro de la imagen de un iceberg con marcos biselados. Se trata, en efecto, a modo de referencia intertextual, de uno los cuadros de Frederick Edwin Church (1826-1900). La imagen del iceberg es reveladora en el filme porque refiere literalmente a una parte visible y a otra no visible pero existente, y que estructuran un todo concreto. En un terreno más extenso, la imagen del iceberg representa un juego conceptual de contrastes: superficial/profundo, concreto/abstracto, objetivo/subjetivo, físico/metafísico, lógico/irracional. En este contexto, cuando se piensa en el campo cinematográfico, específicamente en la estética cinematográfica descubrimos también dos posturas o actitudes similares. En concreto, esta aproximación plantea una discusión sobre la actitud estética del espectador cuya reflexión gira alrededor de una dialéctica entre razón y emoción, así como entre constructivismo y revelacionismo. Por ello, nuestro acercamiento apuesta por una actitud estética equilibrada en el análisis fílmico y en la crítica cinematográfica. De ahí que la perspectiva del iceberg en tanto imagen real y metáfora intenta ilustrar nuestro planteamiento.

Palabras claves: estética cinematográfica, perspectivas filosóficas, análisis fílmico, actitud estética, sociología del arte, cine de arte de festival.

TITLE: Aesthetic attitude in film analysis?: *Post Tenebras Lux* (2012) and the iceberg perspective

Abstract: In *Post Tenebras Lux* (2012, Carlos Reygadas), around the ninety minute the camera neglects the characters and actions to make close up shots of many objects; one of them is a picture of an iceberg with bevelled frames. In intertextual reference mode, this is one of the paintings by Frederich Edwin Church (1826-1900). The image of the iceberg is revealing in this film because it literally refers to visible and invisible parts, but that exist and structure a concrete whole. In a broad context, the iceberg image represents a conceptual game of contrasts: superficial/deep, concrete/abstract, objective/subjective, physical/metaphysical, logical/irrational. In this framework, when thinking about the cinematographic field, specifically in the cinematographic aesthetics, we also discover two similar positions or attitudes. Specifically, a discussion arises about the aesthetic attitude of the viewer whose reflection revolves around dialectic between reason and emotion, as well as between constructivism and revelationism. Thus, our approach bets on a balanced aesthetic attitude in film analysis that could also be applied to film criticism. Hence, the perspective of the iceberg as a real and metaphorical image tries to illustrate this text.

Keywords: cinematographic aesthetics, philosophical perspectives, aesthetic attitude, film analysis, sociology of art, film analysis, festival art cinema.

Introducción

50

Si bien la imagen del iceberg ha servido para ilustrar varios fenómenos complejos, por ejemplo, en el plano psicológico, psicoanalítico, incluso desde una perspectiva filosófica —lo visible y lo invisible, configurado en los trabajos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)—, nuestra propuesta retoma esta imagen para aplicarla a la estética cinematográfica que incluye una mirada desde la sociología del arte.

En *Post Tenebras Lux* (2012, Carlos Reygadas),¹ cerca del minuto noventa la cámara desatiende personajes y acciones para hacer planos detalles de varios objetos; uno de ellos es un cuadro de la imagen de un iceberg con marcos biselados. Se trata, en efecto, a modo de referencia intertextual, de uno los cuadros de Frederich Edwin Church (1826-1900). La imagen del iceberg es reveladora en el filme porque refiere literalmente a una parte visible y a otra no visible pero existente, y que estructuran un todo concreto. En un terreno más extenso, la imagen

¹ Esta es la cuarta película de Carlos Reygadas, y la tercera que participa en la Selección oficial en Competición del Festival de Cannes; primero el director estuvo con *Batalla en el cielo* (2005) y luego con *Luz silenciosa* (2007). El ingreso de Carlos Reygadas al Festival de Cannes fue en la *Quinzaine des réalisateurs* con su primer largometraje *Japón* (2002).

del iceberg representa un juego conceptual de contrastes: superficial/profundo, concreto/abstracto, objetivo/subjetivo, físico/metafísico, lógico/irracional.

A riesgo de caer en lo trivial, la experiencia ha demostrado que el mundo es percibido a través de los sentidos de los cuales despunta la visión, justamente observamos imágenes, fijas o en movimiento, cosas y figuras reales o a través de representaciones, de ilustraciones. Pero también percibimos nociones abstractas (imagen mental), que en muchos de los casos creemos conocer cuando en realidad el único acercamiento es precisamente conceptual o mediante imágenes, como es el caso reciente de los agujeros negros. Es así que el iceberg, un ente que puede significar para ciertas personas un lugar común, no ha sido visto y palpado en su real aspecto y dimensión sino por pocos individuos. Maurice Merleau-Ponty, al hablar de la fenomenología de la percepción y de la nueva ontología, pone como ejemplo un objeto en apariencia por demás ordinario: una mesa. Parafraseando al filósofo francés, cuando uno ve una mesa no la ve en su totalidad, sino que se la percibe desde una perspectiva, la cual impide ver todos los lados. Para obtener una visión integral del objeto el procedimiento práctico sería el de cambiar de punto de vista, de posición, acercarse y alejarse, para de esta manera alcanzar una mejor captación y exploración de dicho objeto. Profundizando un poco más alrededor de esta idea, Merleau-Ponty dice que una mesa se ofrece frente a la vista para una exploración, produciendo una particular relación con los ojos y el cuerpo: aquella mesa no se la ve sino solo cuando está dentro del ángulo de acción: en ciertas ocasiones visible y en otras capaz de ocultar algo, como si la misma visión del mundo se la haría desde un cierto punto de vista del mundo.² Es desde este marco que este ensayo toma la imagen del iceberg en forma de analogía para indagar en la actitud estética en el campo cinematográfico.

En lo que sigue, tras una brevísima revisión de las perspectivas estéticas, se aborda la dialéctica entre razón y emoción, y enseña entre constructivismo y revelacionismo. Nuestro acercamiento apuesta por una actitud estética equilibrada en el análisis fílmico, la cual podría también aplicarse a la crítica cinematográfica. De ahí que la perspectiva del iceberg en tanto imagen real y metafórica intenta ilustrar nuestro planteamiento.

² Maurice Merleau-Ponty. *Œuvres* (París: Quarto Gallimard, 2010): 1642.

Post Tenebras Lux y la imagen del iceberg

Post Tenebras Lux cuenta una historia no lineal, en *puzzle*, y se estructura con una serie de bifurcaciones y secuencias que se yuxtaponen: planos, escenas y secuencias ocurren en distintos lugares y tiempos donde aparecen los mismos personajes u otros. Uno de los principales hilos narrativos es la historia que gira en torno a la familia conformada por Juan, un arquitecto (Adolfo Jiménez Castro), su esposa Nathalia (Nathalia Acevedo) y sus dos pequeños hijos Rut y Eleazar (Rut y Eleazar Reygadas) quienes han decidido vivir en una casa de campo, cerca de un pueblo. En ese contexto familiar, ciertas escenas hacen avanzar la historia principal pero mitigada alrededor de los problemas personales/existenciales de Juan. Esos problemas son mostrados en pantalla: de un lado, la violencia/frustración que desata con golpes en contra de sus perros y, de otro lado, una aparente sexualidad desbordada. Sobre este último punto, Juan solicita con insistencia a su mujer tener relaciones sexuales; en otro momento, declara una adicción por la pornografía. Este hecho anterior lo lleva a relacionarse con Siete (Willebaldo Torres), quien lo introduce al grupo de Alcohólicos y Narcóticos Anónimos para buscar ayuda grupal a su adicción.

52

En otro momento, cuando la familia se encamina hacia la ciudad, Juan se percata de un olvido, el coche de bebé, y retorna a su casa, dejando a su esposa e hijos en un restaurante de carretera. Al llegar a la casa, Juan asiste al robo de sus pertenencias por parte de Siete y de un cómplice. Allí, en un altercado, Siete dispara a Juan. Tras este accidente, Juan permanece moribundo en su cama. Este último acontecimiento, el moribundo en su cama, es nuclear, puesto que permite relacionar las otras secuencias en una suerte de construcción coherente de la estética de la ambigüedad.

Las otras escenas y secuencias reenvían o sugieren, de manera aleatoria, saltos al pasado y/o al futuro (*analepsis-flashback* / *prolepsis-flashforward*), intercalando una exploración o puestas en escena de los sueños, recuerdos o alucinaciones, sin explicitar el origen de los mismos o insinuar un significado unívoco. Así, por ejemplo, aparecen y se yuxtaponen las dos secuencias iniciales: la pequeña Ruth en medio de un campo y la figura del diablo luminoso en un departamento; las

escenas/secuencias de Rut y Eleazar en diferentes lugares y tiempos, en la reunión familiar, en la playa (en la niñez y en la adolescencia), en el lago, tema que funciona como una suerte de *leitmotiv* a lo largo de la película; o la indefinición temporal de la secuencia erótica donde participan Juan y Nathalia en un sauna francófono. Asimismo, las dos secuencias finales: la penúltima, Siete, luego de separarse de su mujer e hija, se autodecapita en medio de las montañas; y, la última, el partido de rugby de los adolescentes anglófonos.

Ahora bien, tanto los problemas personales como el estado de convalecencia del protagonista, un estado físico y mental en el que se encuentra Juan (hasta su aparente muerte, insinuada por sus pequeños hijos, pero no mostrada en pantalla), permiten inferir que las secuencias inconexas-ambiguas procederían de una puesta en escena y puesta en relato de la subjetividad, una exploración cinematográfica de los pensamientos, de los sueños y de las visiones del moribundo. Por lo tanto, la imagen del iceberg dentro de la imagen cinematográfica es nuclear, así la estética de la ambigüedad ejemplificaría el estado del protagonista y su situación con respecto a lo físico y mental, lo que se ve y lo que no se ve, la superficie y lo profundo, lo racional y lo irracional, lo consciente y lo subconsciente, etc.

Perspectivas estéticas

En la filosofía contemporánea suele diferenciarse, *grosso modo*, dos tipos de concepciones o perspectivas: por un lado, la filosofía analítica y, por otro lado, la filosofía continental.³ En este debate para entender la estética, e incluso lo que se conoce como experiencia estética, la perspectiva analítica —localizada generalmente en el contexto anglosajón— presentaría al menos tres características principales: es argumentativa, directa y clara; mientras que la estética continental —ubicada en la tradición europea— contendría, de igual manera, tres características básicas: es oracular, inefable y revelacionista.

Estos rasgos o diferencias toman forma sobre todo en el estilo de escritura o de argumentación empleada en el tratamiento filo-

³ Véase Franca D'Agostini, *Analíticos y continentales. Guía de la filosofía de los últimos treinta años* (Madrid: Cátedra, [1997] 2018); Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot & Roger Pouivet, *Esthétique contemporaine: Art, représentation et fiction* (París: Vrin, 2005).

sófico-estético de un determinado tema,⁴ siendo la primera en cierto sentido 'objetiva' y la segunda 'subjetiva' o, si se quiere, la una adoptaría una actitud científica y la otra literaria. En otros términos, con la imagen del iceberg en mente, la una miraría hacia la parte visible (superficie) y la otra intentaría explorar la parte invisible (profundo). En ambos casos, dependiendo de la posición adoptada, la una maximiza una mirada y la otra la minimiza. En este contexto, cuando se piensa en el campo cinematográfico, específicamente en la estética cinematográfica descubrimos también dos posturas o actitudes similares.

Razón y emoción

Post Tenebras Lux tuvo una recepción negativa por parte de la prensa durante su proyección en la 65ª edición de Cannes; sin embargo, se alzó con el premio al mejor director (*prix de la mise en scène*). La contradicción en la recepción de esta película, rechazada por una parte de la crítica y defendida por otra, y a la vez premiada como mejor director por el jurado de un concurso cinematográfico, pone de relieve la coexistencia y diferenciación de esferas estéticas y las formas de percepción y apreciación en el cine de arte de festival.⁵

54

Varios autores coinciden en que la actitud estética, la distancia o la participación respecto de una película, se instaura en torno a la razón y a la emoción donde solo el equilibrio, una distancia prudente, permitiría una discusión estética: «La estética es una cuestión de "distancia apropiada"», dice Marc Jimenez.⁶ Dominique Château en *Es-*

4 Efectivamente, Franca D'Agostini manifiesta que esta distinción se trataría de una cuestión de estilo, de dos tipos estilos de escritura y de argumentación: la perspectiva analítica «hace uso de formalismos y lenguajes "disciplinados", exige argumentaciones en todo momento "controlables" y por tanto tiende a tratar cuestiones más bien circunscritas; posee un talante prevalentemente conceptual, o temático, no se ocupa tanto de autores o de textos sino de conceptos o problemas». En cambio, la perspectiva continental «excluye el uso de lenguajes formalizados, hace uso de argumentaciones no siempre exactamente reconstruibles; posee un talante prevalentemente histórico, o textual, hace referencia a los autores, a los textos, a fases particulares de la historia del pensamiento, a grandes unidades histórico-conceptuales [...]». D'Agostini, *Analíticos y continentales*, 80.

5 A propósito de la recepción, Andrew Pulver escribió para el periódico *The Guardian* "Carlos Reygadas: in defence of *Post Tenebras Lux*" (2013).

6 «L'esthétique est une affaire de "distance convenable"». Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* (Paris: Gallimard, [1997] 2017), 429. Todas las traducciones son nuestras, salvo si se indica lo contrario.

thétique du cinema (2006) sobre el debate entre privilegiar el régimen cognitivo o el régimen de lo afectivo señala que el primero intelectualiza y el segundo se confunde con la sentimentalidad.⁷ Para Château, esto se resuelve en un equilibrio entre distancia y proximidad:

De hecho, al considerar los diferentes parámetros de la película, vemos que nuestra relación estética con la película es una mezcla compleja de distancia y proximidad. [...] Es en ese espacio intermedio en el que la experiencia estética encuentra su lugar.⁸

Más específicamente, Château alega que la actitud estética analítica sancionaría el acceso a un estado particular de consciencia, y respecto de la distancia, donde pone de relieve la "noción brechtiana de distanciamiento" (reflexividad), señala que esta no es totalmente subjetiva, sino objetiva por la utilización de técnicas, dispositivos que orientan al espectador hacia una actitud crítica; asimismo, indica que la predisposición para ver un filme (sala oscura) y la aceptación de la ficción depende del espectador.

Desde este punto de vista, se deduce que las posturas extremas en el análisis y la experiencia estética no son convenientes porque, como remarca Marc Jimenez, la una renunciaría a la vocación filosófica y la otra caería en la especulación abstracta:⁹ «Sin duda alguna, es necesario encontrar la distancia apropiada entre una razón que no asedie la sensibilidad y una esfera de lo sensible que no naufrague en lo irracional». ¹⁰ Más en específico, Jimenez dice que la autonomía estética y artística se traduce en la voluntad y tentativa de racionalizar, de teorizar y de conceptualizar un mundo de los afectos, de la intuición, de la imaginación, de la pasión, rebelde a toda forma de control o de coerción. Además, este autor señala una posible solución, la cual exige dos condiciones:

7 Dominique Château. *Esthétique du cinema* (Paris: Armand Colin, 2006): 19.

8 «En fait, en considérant les différents paramètres filmiques, on voit que notre relation esthétique au film est un mélange complexe de distance et de proximité. [...] C'est dans cet entre-deux que l'expérience esthétique trouve son lieu [...]». Château, *Esthétique du cinema*, 21.

9 La cita original es la siguiente: «Trop proche de la "mondanité" [...] elle cède aux modes éphémères et renonce à sa vocation philosophique qui est de voir "au-delà"; trop loin de la réalité, elle sombre dans la spéculation abstraite». Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, 430.

10 «Il convient assurément de trouver la bonne distance entre une raison qui n'empiète pas sur la sensibilité et une sphère du sensible qui ne sombre pas dans l'irrationnel». Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, 77.

[...] por un lado, que la razón, tan efectiva en las ciencias, renuncie a su ambición totalizadora y universalizadora, y que de alguna manera se flexibilice; por otro lado, que tenga la posibilidad de dar cuenta racional y conceptualmente de la imaginación y la sensibilidad, admitiendo que también constituyen facultades cognitivas generadoras de un conocimiento.¹¹

En el ámbito cinematográfico, el origen de esta disputa provendría de cierta crítica cinematográfica cuyos análisis e interpretaciones se han fundado y se han mantenido con aserciones filosófico-psicológicas, o más bien pseudofilosóficas y pseudoreligiosas que incluye a veces una terminología ambigua, amorosa y sexual, implantada en general en la tradición de la crítica francesa. En esa *doxa* interpretativa o 'narcisismo hermenéutico', en términos bourdieusianos, se magnifica la noción de autoría porque busca una explicación en la biografía del autor como creador increado. El origen social de esa actitud radicaría hacia mediados del siglo XX, en la formación de cineclubs, la presencia de los intelectuales en el cine y, de forma general, en las revistas especializadas cuya punta del iceberg serían los *Cahiers du Cinéma*.¹²

56

Constructivismo versus revelacionismo

Si *Post Tenebras Lux* es una colección incoherente de imágenes como cierta crítica ha inferido o, por el contrario, si es un acertado acercamiento cinematográfico sobre los fenómenos de la consciencia, esa decisión reposa en el espectador. No hay que olvidar que el espectador, al igual que el cine de arte, es un ente complejo e impuro.¹³ Un espectador decide su punto de vista de manera individual, afectiva, pero detrás de esta elección están sus intenciones, sus intereses, su bagaje cultural, sus experiencias objetivas y subjetivas, en suma, un *habitus* y un *ethos*. En efecto, las experiencias sensoriales (realistas o subjetivas)

11 «[...] d'une part, que la raison, si efficace dans les sciences, renonce à son ambition totalisatrice et universalisante; qu'elle s'assouplisse en quelque sorte; d'autre part, qu'il soit possible de rendre compte rationnellement et conceptuellement de l'imagination et de la sensibilité, et d'admettre qu'elles aussi constituent des facultés cognitives sont ainsi génératrices d'une connaissance». Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, 77.

12 Véase David Bordwell (1985), Olivier Thévenin (2008), Laurent Jullier (2012), Martin Barnier & Laurent Jullier (2017) y Jacques Aumont (2018).

13 Véase Alain Badiou (2010), Rosalind Galt & Karl Schonover (2010).

conforman un universo individual y social de lo sensible. En este punto es razonable aceptar la experiencia estética y cinematográfica que ofrece *Post Tenebras Lux* como una experiencia sensorial-reflexiva: «Yo veo que esta imagen se parece a su modelo, percibo que este sonido es similar al que está imitando, lo sé porque mis sentidos me lo dicen».¹⁴

Esta disyuntiva encara la oposición entre ‘constructivistas’ y ‘revelacionistas’, según sostienen Barnier y Jullier; es decir, entre, por un lado, los defensores de la industria cultural y, por otro lado, los defensores del séptimo arte; en otros términos, esta oposición se refleja también la dicotomía entre el mundo de la imagen y la imagen del mundo. De manera esquemática, el constructivismo refiere a la multiplicación de planos, de ángulos, de movimientos de cámara y el cambio de focalizaciones que estructuran un relato cinematográfico; así, el conjunto forma una idea del filme, pero igualmente dan informaciones sobre el mundo real.¹⁵ André Bazin, fundador de los *Cahiers du Cinéma*, sería el representante de la causa revelacionista para quien, de acuerdo a Barnier y Jullier, el cine tiene la capacidad de “revelar lo real” porque muestran las cosas de manera neutra y mecánica. Esto comporta una concepción singular de la técnica, entendida como divina y automática, una impresión mecánica donde no interviene la mano del hombre; así, el revelacionismo envuelve una «creencia romántica irracional».¹⁶ Lo anterior tiene una fuerte correspondencia con lo que Jacques Rancière denomina «la dialéctica constitutiva del cine» configurada en la aparente ruptura entre el cine clásico (imagen-movimiento) y el cine moderno (imagen-tiempo) propuesta por Gilles Deleuze. Esa ruptura,

14 «je vois que cette image ressemble à son modèle, j’entends que ce son est semblable à celui qu’il imite, je le sais parce que mes sens me le disent». Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes* (Paris: Armand Colin, 2011): 65.

15 En *Rashômon* (Japón, 1951) de Akira Kurosawa, el resultado es falso ópticamente, anotan Barnier y Jullier, porque ningún ser humano puede ocupar distintos puntos de vista, pero cognitivamente es verdadero puesto que aquel bombardeo de planos representa la experiencia de un trayecto en un bosque. En efecto, el trayecto del leñador en *Rashômon*, remarcan los citados autores, «tomados separadamente, los planos están muy alejados de la experiencia cotidiana, pero juntos dan una excelente idea. Esta es la esencia del constructivismo...» y también la prueba que los realizadores quienes “parecen creer en la imagen” nos informan también sobre el mundo real; «pris séparément, les plans sont très éloignés de l’expérience quotidienne, mais ensemble ils en donnent une bonne idée. C’est l’essence du constructivisme... et aussi la preuve que les réalisateurs qui “semblent croire à l’image” nous renseignent eux aussi sur le monde réel» (énfasis en el original). Martin Barnier & Jullier Laurent, *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)* (Paris: Fayard/Pluriel, 2017), 212-213.

16 Barnier & Laurent, *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*, 210.

dice Rancière, es ficticia y la relación es más bien la de una espiral infinita que depende del punto de vista sobre una película.¹⁷ Por lo tanto, esta distinción depende de la perspectiva o punto de vista que se aplique en una película por parte del espectador, del analista, del crítico y su posición respecto del cine y de la vida.

Giro estético: lo visible y lo invisible

Hacia los años ochenta del siglo pasado se produjo un giro estético en los estudios cinematográficos¹⁸ que se evidenció con las publicaciones de los libros sobre cine de Gilles Deleuze (*Cinéma 1 - L'image-mouvement* (1983), *Cinéma 2 - L'image-temps* (1985)), y del otro lado del Atlántico, con los trabajos de David Bordwell, específicamente con *Narration in the film fiction* (1985). Nuestra atención en este giro y en estas importantes publicaciones tiene que ver con las propuestas de los análisis fílmicos que surgen desde la segunda mitad del siglo XX, periodo desde el cual esa etapa de la historia del cine ha sido indistintamente denominada como cine moderno, segunda vanguardia, cine de arte y ensayo. Además, vale resaltar el surgimiento y la consolidación de los festivales de cine en Europa y en el mundo en este periodo, sitios determinantes en tanto prácticas y discursos para el campo cinematográfico.¹⁹

58

Este giro estético trajo entonces cambios consustanciales en la teoría y análisis fílmicos, como el paso del análisis textual-autoral al estudio de la recepción-audiencia. Estos dos importantes teóricos

17 Jacques Rancière. *La fable cinématographique* (Paris: Seuil, 2001): 220.

18 Véase Dominique Château (2006) y András Kovács (2007).

19 Tanto Gilles Deleuze como David Bordwell en sus respectivos estudios analizan películas presentadas y laureadas en los festivales de cine y, entre otros, del palmarés de Cannes, por ejemplo: *La Dolce vita* (1959) de Federico Fellini, *L'Avventura* (1959) de Michelangelo Antonioni, *Une aussi longue absence* (1961) de Henri Colpi, *If...* (1969) de Lindsay Anderson, etc. Se trata, en efecto, del panteón cinematográfico del cual, en las últimas décadas, los cineastas contemporáneos revisitan con las distancias y diferencias en cada caso (intertextualidad, homenaje, palimpsesto). En este punto es preciso indicar que en *Post Tenebras Lux* se vislumbran tres posibles referencias hiperestéticas (Genette 1982) en lo que concierne a la puesta en escena de los sueños, de la memoria, y sobre todo de la ambigüedad que comporta: *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel, *L'année dernière à Marienbad* (1961) de Alain Resnais y *El espejo [Zerkalo]* (1975) de Andréi Tarkovski. Cada una de estas películas representa una etapa crucial dentro de la historia del cine de arte: la primera vanguardia, el cine moderno y el cine moderno tardío respectivamente. *Post Tenebras Lux*, cual punta del iceberg, visibiliza entonces el transcendental histórico y el espacio de los posibles bajo el procedimiento intertextual o hiperestético.

han impuesto desde entonces directrices de análisis fílmico que se contraponen y se mantienen hasta la actualidad.²⁰ Así, para Gilles Deleuze, el modernismo en el cine no es un estilo ni un movimiento artístico, sino la actualización de una capacidad de representar una cierta forma de pensamiento. Una posición contrapuesta a la teorización filosófica es el enfoque de David Bordwell para quien, desde un punto de vista cognitivo, el modernismo en el cine de arte es un movimiento estilístico internacional, una práctica cinematográfica cuya característica principal es la desviación de la narración clásica y la ambigüedad que floreció en los años sesenta.

Evidentemente, en el mundo del cine hay actitudes y posturas contrapuestas en la defensa de perspectivas y teorías de lo que se considera legítimo. Por ejemplo, David Oubiña en "David Bordwell. El imperio cognitivo y el emporio académico" cuestiona desde el título mismo los planteamientos teóricos y los procedimientos analíticos propuestos por este académico estadounidense. Entre otras importantes observaciones, Oubiña acusa el tono aséptico y de presunción científica, una forma de lógica instrumental y una orientación funcionalista y pragmática-cognitiva.²¹ Se trata en cierta medida de una defensa de la interpretación que Oubiña, en tanto teórico, crítico y además miembro del comité de los *Cahiers du Cinéma* de España, parece inclinarse. Nuestra aproximación encara esta discusión y además la pone en tensión en el análisis mismo, retomando las propuestas teóricas y analíticas de David Bordwell y Gilles Deleuze. No obstante, al final de esta disputa, entre una postura y otra, entre constructivismo y revelacionismo, la resuelve el espectador o el analista.

59

Equilibrio como actitud estética

Para empezar el debate en torno a la actitud estética, entre razón y emoción, que *Post Tenebras Lux* en tanto ficción evoca y provoca

20 Un ejemplo claro de esta tendencia es *Experimental Latin American Cinema* (2013) de Cynthia Tompkins, libro en el cual se retoma las propuestas de Deleuze para el análisis de *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007) de Carlos Reygadas, bajo los títulos "Experimental auterism" y "Experimental auterism and intertextuality".

21 David Oubiña, "David Bordwell. El imperio cognitivo y el emporio académico". *Kilómetro 111, Ensayos sobre cine*, n.º 7, 2008.

en ciertos espectadores, convendría reconocer dos evidencias: por un lado, postular que todos los individuos, o por lo menos casi todos, sueñan, recuerdan, imaginan, alucinan, etc., en su fuero interior (subjetividad); por otro lado, admitir que cualquier tipo de acercamiento o exploración (artística, psicológica, científica, cinematográfica) hacia los fenómenos de la consciencia (consciente, inconsciente o subconsciente) y su interpretación (psicológica, psicoanalítica, sociológica) son precisamente aproximaciones, exploraciones, más no demostraciones unívocas del fenómeno tratado. Desde esta perspectiva, *Post Tenebras Lux* puede ser considerada como un ensayo, un esbozo de la exploración cinematográfica de la subjetividad.

60 Del mismo modo, en la discusión sobre los debates 'profundos' que una película pueda estimular implícita o explícitamente en el espectador es necesario recurrir al equilibrio, apelar a la prudencia. Esta prudencia, en primer lugar, responde en nuestro caso a centrarse en el enfoque y los objetivos de nuestra propuesta; y, en segundo lugar, se trata de alejar todo tipo de elucubración. Si se pretendiese esbozar cuestiones filosóficas o psicoanalíticas del complejo tema alrededor de los estados de la consciencia, la memoria, los sueños, etc., que plantea *Post Tenebras Lux*, esta empresa significaría una revisión bibliográfica extensa de los trabajos de Sigmund Freud, de Carl Jung, de sus sucesores a favor o en contra.²²

22 En *L'interprétation sociologique des rêves* (2018), Bernard Lahire sostiene que la noción de "problemática existencial", problemas de la existencia y de la coexistencia real de los individuos, reenvía a problemas ordinarios, cotidianos a pesar de sus connotaciones metafísicas o filosóficas. Estos problemas, continúa Lahire, aparecen y se transforman en diferentes fases del ciclo de vida y, sobre todo, cuando hay bifurcaciones, crisis o cambios. Entre otras disposiciones, las principales son: la ansiedad, el temor, la depresión, las disposiciones ligadas a la autculpabilización; los conflictos, las tensiones; la crisis, la frustración, etc. Problemas, en suma, relacionados a los dominios de la actividad humana, dimensiones de la vida social (relaciones entre hombres y mujeres, al otro, a la sexualidad, a la enfermedad, al cuerpo, etc.). Por tal motivo, los problemas existenciales deberían reenviar a los aspectos concretos de la vida cotidiana de los individuos en sociedad, arguye Lahire, pero siempre hacen eco a cuestiones puramente filosóficas, a la relación del ser-en-el-mundo, el sentido de la vida o de la muerte. Por lo tanto, remarca Lahire, las ciencias sociales deben reinvertir estas cuestiones acaparadas por la metafísica, la fenomenología, o el existencialismo. Bernard Lahire, *L'interprétation sociologique des rêves* (París: La Découverte, 2018): 244. En otra instancia, Jacques Derrida, a propósito de Freud, de la escritura psíquica y de la puesta en escena del sueño, destaca que la escritura psíquica trabaja con una masa de elementos codificados en el transcurso de una historia individual o colectiva: «El que sueña inventa su propia gramática»; «Le rêveur invente sa propre grammaire» (310). Jacques Derrida. *L'écriture et la différence* (París: Éditions du Seuil. 1967): 322-323.

Pero preferimos permanecer en el límite cinematográfico, más precisamente en los límites de la película (texto y contexto).²³

Desde nuestro punto de vista, *Post Tenebras Lux* propone una exploración hacia los fenómenos de la memoria, el consciente y el subconsciente. La imagen del iceberg dentro del filme ilustra y delata esa intención a tal punto que podría resultar banal o una argucia. De cualquier manera, en la construcción cinematográfica se recurre a un procedimiento narrativo-estilístico, a la elección de ciertos elementos, imágenes y sonidos, todos en búsqueda de una coherencia en medio de la estrategia narrativa-estilística de la ambigüedad que, en suma, coadyuvan a la elaboración de escenas y secuencias con las cuales se intenta desvelar aquellos complejos fenómenos en esa ficción.

Así, en cuanto al modo de narración, la misma imagen del iceberg en su parte visible sirve para analizar los recursos utilizados y que, de alguna manera, son recurrentes y banales en el cine de arte de festival. Efectivamente, la estética de la ambigüedad como estrategia narrativa y estilística es, en primera instancia, objetiva (parte visible) porque contiene una serie de convenciones: la narración mitigada o desviación del guion clásico, los objetivos y las caracterizaciones de los personajes no son claros, las puestas en escenas y secuencias rechazan la lógica ordinaria, hay un predominio de la subjetividad y una representación de la vida y su complejidad no exenta de ambigüedad (cotidianidad, temas serios o lascivos, finales abiertos, etc.).²⁴ Aquella exploración cinematográfica del subconsciente (parte invisible) tiene una estructura en *Post Tenebras Lux*: en ese relato el protagonista se confronta con su medio familiar y social, esto a través de la yuxtaposición de puestas en escena realistas/objetivas y surrealistas/subjetivas (sueños, recuerdos, visiones). Estas puestas en escena que denotan una cierta complejidad se establecen mediante reglas explícitas como

23 De hecho, habría que hacer un esfuerzo interpretativo o ser condescendiente con el cineasta, es decir, asumir una forma directa de consagración carismática para determinar que efectivamente la escena de autodecapitación en *Post Tenebras Lux* es una alegoría política de las ejecuciones del mundo del narcotráfico, como Reygadas ha afirmado en diferentes entrevistas. O dar por sentado que el planteamiento filosófico del filme reside en la pérdida de la inocencia en la evolución del ser humano (niñez, adolescencia, madurez), como el mismo cineasta ha insinuado. Si bien es cierto que este último asunto es mostrado de manera directa y oblicua en diferentes secuencias de la película, por ejemplo: las diferentes edades de Rut y Eleazar, el partido de Rugby de los adolescentes, los problemas familiares y personales de Juan y Siete.

24 Véase David Bordwell (1985), András Kovács (2007) y Rosalind Galt & Karl Schonover (2011).

la estética de la ambigüedad y se encaminan hacia la construcción de un bien audiovisual destinado, en principio y de forma tácita, a un público nicho (audiencia intelectual), ubicado en el subcampo de producción restringida del cine de festival.²⁵

Ahora bien, para intentar determinar si la yuxtaposición de secuencias en *Post Tenebras Lux* refiere al presente, al pasado o al futuro o si es un sueño, delirio o recuerdo, basta con observar los elementos o técnicas empleados. Así, el recurso a la lente con contornos biselados es clave para la comprensión e interpretación. En *Post Tenebras Lux*, con el afán de cohesión y coherencia, en una suerte de lógica de la ambigüedad, los planos, las escenas o las secuencias que suceden en interiores (casas, habitaciones) no tienen los contornos biselados; por el contrario, la mayor parte de planos, escenas o secuencias en exteriores se muestran a través de la lente especial. En este sentido, es posible considerar que ciertas imágenes, sin la deformación de la lente en locaciones interiores, corresponderían al presente (la familia en la casa de campo), mientras que las imágenes en exteriores (la lluvia de sangre, la autodecapitación) corresponderían a la puesta en escena de los sueños, delirios, recuerdos.

62

Desde un perspectiva pragmática-cognitiva, las dislocaciones del orden temporal son, entre otros recursos, estrategias o convenciones comunes del cine de arte. Esta dislocación se configura en los saltos al pasado (analepsis/*flashback*) y los saltos al futuro (prolepsis/*flashforward*) no indicados como tales. Sobre el *flashback*, David Bordwell dice que, al revelar de manera gradual un acontecimiento previo, esto atormenta al espectador por su limitado saber; y respecto al *flashforward* anota que es un procedimiento ambiguo porque puede atribuirse a los recuerdos fragmentarios del personaje y no a la supresión de la narración.²⁶ En *Post Tenebras Lux*, la puesta en escena de la subjetividad proviene del protagonista, Juan, pero también a través de un enunciador que Esquenazi denomina el 'espíritu cámara', es decir, una entidad encargada de mostrar el mundo diegético.

La subjetividad se construye en los filmes según la alianza establecida entre un "personaje" (un humano o lo que ocupa su lugar) que aparece

25 Véase Geovanny Narváez (2019).

26 David Bordwell. *Narration in the film fiction* (Madison: University of Wisconsin, 1985): 210.

en la pantalla y lo que nosotros hemos denominado "espíritu cámara" que se manifiesta a través de los ángulos propuestos por la cámara (o sus equivalentes) y nos permite principalmente descubrir ese personaje. Es una subjetividad doble, que se constituye entre figura presente en la pantalla y una presencia ausente, imperceptible (la de la cámara).²⁷

Carlos Reygadas, en sus declaraciones públicas, ha relegado las definiciones de *flashback* y *flashforward*, y ha propuesto otra categorización (original, singular) con lo que sugiere se comprenda *Post Tenebras Lux*. Este cineasta habla de 'presente consciente', 'recuerdos', 'futuro imaginado', 'sueños' e indica que «la motivación [de hacer la película] es una necesidad de compartir, como abrir una ventana en mi mente, en mi interior». ²⁸ Asimismo, en sus intervenciones, Reygadas deja abierta la posibilidad de interpretación y juega constantemente con la ambigüedad;²⁹ sin embargo, alega que el significado de *Post Tenebras Lux* «no es un acertijo concreto, definido, sino algo mucho más profundo». Esa profundidad se entiende como la parte inmersa del iceberg.

Desde una perspectiva filosófica, Deleuze, dentro de la imagen-tiempo, propone el concepto de la imagen-cristal que es la coalescencia de una imagen virtual y de una imagen actual. Para Deleuze, en la imagen fílmica, después del clasicismo en el cine, el presente no es el único tiempo ni tampoco se presenta de forma cronológica. En esta exploración del tiempo y de la materia, la imagen virtual y la imagen actual se funden:

Quando la imagen virtual se vuelve real, entonces es visible y clara, como en el espejo o la solidez de un cristal acabado. Pero la imagen actual se

27 Jean-Pierre Esquenazi. *L'analyse de film avec Deleuze* (Paris: CNRS Editions, 2017): 158.

28 Conferencia de prensa, FICM, 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kwOMNEknOXU> (Acceso: 23 de noviembre de 2017).

29 Según las explicaciones de Carlos Reygadas, a la pregunta de si el contorno biselado es el punto de vista del diablo que aparece en la segunda escena, dice de forma lacónica «puede ser el imaginario, no lo sé». Sobre el lugar donde se rodó esa escena, Reygadas señala que fue el departamento donde él vivía junto a sus padres cuando era niño. Con esta declaración el carácter autobiográfico es notorio y asumido. Sin embargo, en otra intervención, Reygadas negará una vinculación íntima o personal con esa película. (Festival de Cannes 2012). Conferencia de prensa, Cannes (24 de mayo de 2012): <http://www.festival-cannes.com/fr/films/post-tenebras-lux>. TV Festival de Cannes, direct: <http://www.festival-cannes.com/fr/films/post-tenebras-lux#vid=11976> (Acceso: 23 de noviembre de 2018).

vuelve virtual por su cuenta, reenviada a otra parte, invisible, opaca y tenebrosa, como un cristal apenas extraído de la tierra.³⁰

En *Post Tenebras Lux*, con la ayuda de los contornos biselados de la lente se diferencian claramente las imágenes virtuales o deformadas (no límpidas) con las otras imágenes actuales o límpidas. En ciertos casos, en una misma secuencia se muestra la fusión de una imagen virtual con una imagen actual. Por ejemplo, durante la reunión familiar, en el jardín, se encuentran Juan y Nathalia junto a sus dos hijos con una edad diferente a la que aparentan en la casa de campo. Rut y Eleazar corretean por el jardín e ingresan a la casa donde se encuentra la abuela repartiendo dinero a otros niños. Cuando la cámara o mejor el 'espíritu-cámara' ingresa junto con Rut y Eleazar deja de utilizar la imagen con la lente especial para, en la locación interior, volverse 'límpida'. Pero no siempre se aplica de forma metódica este recurso, puesto que al hacerlo se enmarcaría en una construcción racional desde un 'enfoque científico', surge así 'la perfección de la imperfección' propio de los criterios distinguidos³¹ dentro del cine de arte de festival y su estética de la ambigüedad. Allí emerge además la idea del cineasta como autor en su taller y estilo artesanal.³²

64

Retomando la interpretación anterior, advertimos que las imágenes actuales o límpidas indicarían un presente, mientras que las imágenes virtuales o no límpidas, a través de los contornos biselados, revelarían otro tiempo (recuerdos, sueños, visiones). Esta lectura toma consistencia si pensamos en las dos escenas del despertar dentro de la casa de campo, la primera de la familia y la segunda la de Juan en su lecho de convalecencia/muerte. En ese orden de ideas, se podría inferir que las imágenes (escenas, secuencias)

30 «Quand l'image virtuelle devient actuelle, elle est alors visible et limpide, comme dans le miroir ou la solidité du cristal achevé. Mais l'image actuelle devient virtuelle pour son compte, renvoyée ailleurs, invisible, opaque et ténébreuse, comme un cristal à peine délogé de la terre». Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps* (París: Minuit, [1985] 2012): 95.

31 Jullier, basándose en Jean-Claude Gardin (1979), propone tres formas o enfoques de películas: un *enfoque científico* o construcción racional, un *enfoque mágico* cuyos resultados se presentan con una gran confusión y un *enfoque alquímico* cuya construcción es lógica, científica en apariencia, pero sin resultados. Según Jullier, el enfoque mágico sería el que tiene los favores de la crítica ortodoxa. Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film?* (París: La Dispute/Snédit, 2012): 226.

32 Véase *Les théories des cinéastes* (2011) de Jacques Aumont, en particular el capítulo cuarto, acápite tercero "L'atelier du cinéaste".

que siguen una lógica ordinaria corresponderían al primer despertar, mientras que las imágenes inconexas, violentas o surrealistas provendrían del segundo despertar, es decir, de las visiones del moribundo.

Desde una perspectiva sociológica, todo lo que aparece de forma bizarra en *Post Tenebras Lux* se explica en el mundo social (diégesis). Hay causas y efectos que ocurren en las relaciones externas y en el fuero interior de Juan, sobre todo durante su estado de agonía y/o convalecencia. De esta manera, los sueños o las visiones son el resultado de su interacción social con su familia, con el pueblo y con el mundo.³³ Como sucede en una secuencia dentro de la casa de campo: Eleazar y Rut preguntan a Juan si pueden ver los filmes animados de la Pantera Rosa. La alusión a este personaje animado reenvía a la segunda escena de la película donde aparece un diablo luminoso que camina a la manera de dicho personaje. En este sentido, a través de un guiño irónico, es posible enlazar esa secuencia y la del diablo como sueño o pesadilla ya sea del protagonista Juan o de cualquier otro miembro de la familia. También la escena erótica podría indicar ya sea un tiempo pasado (recuerdo) o un deseo reprimido (sueño) por parte del protagonista. Es factible deducir que posiblemente esta puesta en escena con personajes extranjeros, francófonos en este caso, responde a los acuerdos de coproducción. Visto así, esta secuencia sería una bifurcación material-artística prescrita en la cual los productores directos (coproductores, cineasta, equipo técnico y artístico) aprovechan esta situación para hacer un gesto artístico y transgresor en torno al sexo.³⁴ (Respecto de los acuerdos de producción, este será tratado más adelante). Inclusive para esta y otras secuencias se trataría simplemente de una forma de narración o de escritura —artística, psíquica— de los sueños, deseos; es decir, una posibilidad de entre otras de una puesta en escena cinematográfica de la subjetividad. Por lo

33 Bernard Lahire, *L'interprétation sociologique des rêves* (Paris: La Découverte, 2018).

34 Esta secuencia, que se desarrolla en la habitación "Duchamp", es también un gesto artístico: los cuerpos desnudos y las acciones explícitas apuntan hacia una libertad creativa a través de los actos presentados en pantalla (contenido sexual implícito, voyerismo, hedonismo). En efecto, Marcel Duchamp es uno de los creadores de una obra original y del estatus de artista, a la vez representante supremo de las formas y prácticas del arte contemporáneo (Bourdieu 1992, Heinich 2005).

tanto, si bien la yuxtaposición de las secuencias intenta demostrar la producción de las imágenes mentales fuera de una lógica racional (la punta del iceberg), no obstante, dentro de una potencial lógica irracional (la parte inmersa del iceberg) hay una coherencia de esa ambigüedad, la cual demanda una lectura, una interpretación, un análisis interno y externo.

Ahondado un poco más en el punto de vista sociológico y más precisamente en el campo cinematográfico de festival, la creación artística se estructura socialmente (productores directos, entes y agentes) y demanda requerimientos precisos (por ejemplo, formato y calidad de la imagen), pero esos requerimientos son menos estrictos que otro tipo de producción, como por ejemplo la producción científica. Los requerimientos del cine de arte de festival están abiertos en apariencia a la expresión creativa individual pero paradójicamente con restricciones y/o normalizaciones: hay un pasaje de la permisividad del sistema de producción a la normalización material y estética dentro del régimen de la singularidad del cine de arte.³⁵ En otras palabras, la puesta en escena y la puesta en relato de la subjetividad en un bien audiovisual es objetiva, consciente y no irracional, ni mucho menos automática. Es una construcción artística que intenta revelar distintos aspectos del mundo objetivo y subjetivo. Tanto la producción (guion, rodaje) como la posproducción (montaje, exhibición) son procesos sociales de una actividad artística que incluyen las expectativas de un público, así como los acuerdos de coproducción, distribución y circulación.³⁶

66

35 Véase Nathalie Heinich (2005), Romain Lecler (2015), Julie Amiot (2018), Geovanny Narváez (2019).

36 Evidentemente, todos los momentos en la cadena de producción son determinantes: la preproducción (escritura del proyecto o guion, búsqueda de financiamiento), la producción (rodaje), y la etapa final, la posproducción de la película, muchas de las veces aplicada o terminada en Europa, que integra la exhibición, la circulación y la distribución enfocada principalmente en el ámbito europeo (festivales, salas de cine, televisión, plataformas digitales): *Post Tenebras Lux* se transmitió por el canal de televisión franco-alemán ARTE, en el 2013; está disponible en DVD y en VOD (Video On Demand) en la plataforma digital de productores y distribuidores franceses y europeos *universcine.com*. *Post Tenebras Lux* se presentó también en los siguientes festivales: Festival Cinemanila; Festival de Lima donde obtuvo los premios a la mejor película y al mejor director; Festival Mar del Plata, con mención especial; Oslo Films from the South Festival, etc.; también se exhibió en museos: Museo Reina Sofía (España), Museo Nacional del Arte (México) y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina).

Post Tenebras Lux fue producida por quince entidades públicas y privadas de las cuales cinco son mexicanas y diez europeas.³⁷ Esta preponderancia europea devela la existencia de un nuevo sistema de producción y adquiere la forma de una política de cine de arte de festival. Este tipo de cine presente en Cannes mantiene mayor dependencia de las ayudas y reglamentos de instancias estatales de cada país, y de entes estatales y de los fondos de festivales europeos. Desde esta perspectiva, *Post Tenebras Lux* permite vislumbrar los aspectos materiales y simbólicos de producción a través de una exploración en el nuevo sistema de producción cinematográfica de festival que ha instaurado Europa desde Cannes.³⁸

Una suerte de conclusión en torno de esta exploración cinematográfica y del debate entre constructivismo y revelacionismo, entre razón y emoción, entre producción material y simbólica, emerge en el mismo filme. Al final, el partido de rugby muestra un juego con reglas explícitas donde los jugadores deben unirse y luchar para ganar, pero el trabajo es en equipo y no individual. Se juega solo (en un castillo de marfil, por ejemplo) para entrenarse, para divertirse, no para competir en un campo. Es decir, en un plano metafórico, lo que parece indiscutible es que una película o un cineasta dentro del cine de arte de festival no son islas, sino que se hallan sostenidos por plataformas erigidas por el cuerpo social (racional y afectivo), sin las cuales no existirían. El mundo de imágenes o las imágenes del mundo objetivo o subjetivo es producido de manera colectiva y, de la misma manera, puede ser rechazado o aceptado de manera colectiva.

67

A modo de conclusión

Este ensayo esboza una actitud estética en el análisis fílmico tomando como referencia la imagen del iceberg cuya perspectiva y equilibrio

37 De México: No Dream, Mantarraya, FOPROCINE (Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad) (coproducción), Ticoman (coproducción); de Francia: Le Pacte (coproducción), Arte France Cinéma (coproducción), Arte France (soporte), Fonds Sud Cinéma (soporte), Centre National de la Cinématographie (soporte), Ministère des Affaires étrangères et du Développement International (soporte); de Holanda: Tokapi films (coproducción), Netherland Filmfund (soporte), Cineco (posproducción), y; de Alemania: The Match Factory (coproducción) y Film und Medienstiftung NRW (soporte).

38 Véase Narváez (2019).

entre distancia y aproximación sería una postura apropiada tanto por parte del espectador como del analista. Esta propuesta, si bien ciñe un análisis estético dentro de los estudios cinematográficos, comprende explícitamente no solo un análisis interno sino también un análisis externo, de ahí la perspectiva de la sociología de las artes aplicada. Por ello, nuestra propuesta en general, a través del estudio de caso puntual *Post Tenebras Lux*, puede entenderse como la exploración de la parte visible e invisible del fenómeno cine, de la producción material y de la producción simbólica del campo cinematográfico. En este contexto, estas premisas aquí delineadas pueden aplicarse a otras películas, pero hacen especial eco con películas similares, aquellas que denotan un 'aire de familia', las cuales se encuentran generalmente en el cine de arte de festival.

68 Pero el iceberg, en tanto imagen compleja, no se visibiliza en su totalidad. Por ello, estas aserciones, en guisa de reflexión e interpretación, deben ser tomadas con cierta prudencia y distancia. Sin embargo, si la perspectiva analítica y la perspectiva continental representan dos visiones contrapuestas, el equilibrio estético emerge como una tercera vía opcional que vincula las otras perspectivas. De cualquier modo, no se trata de decretar argumentos irrefutables, que, como se ha evidenciado, se erigen y entran en disputa en el campo artístico, en el mundo social, en los microcosmos. Se ha observado entonces que la discusión en torno a la recepción y actitud estética se configura entre razón y emoción, entre constructivismo y revelacionismo que integra incluso un debate sobre la producción material y simbólica del cine. Por ello, muy probablemente el equilibrio, una visión dialéctica y en espiral, entre distancia y aproximación, ofrecería otra actitud estética en el análisis fílmico.

Referencias bibliográficas

- Amiel, Vincent. *Esthétique du montage*. París: Armand Colin. 2014.
- Amiot, Julie. "Le Fonds Sud Cinéma et le Nouveau Cinéma Argentín: étude de cas et problématiques générales de la coproduction Europe/Amérique Latine". *Cinémas d'Amérique latine*, 26 (2018): 80-91.
- Aumont, Jacques. *Les théories des cinéastes*. París: Armand Colin. 2011.

- . *Fictions filmiques. Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*. París: Vrin. 2018.
- Badiou, Alain. *Cinéma*. París: Nova Editions. 2010.
- Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot & Roger Pouivet. *Esthétique contemporaine: Art, représentation et fiction*. París: Vrin. 2005.
- Barnier, Martin & Jullier Laurent. *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*. París: Fayard/Pluriel. 2017.
- Bordwell, David. *Narration in the film fiction*. Madison: University of Wisconsin. 1985.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Le Seuil. [1992] 2015.
- Château, Dominique. *Esthétique du cinéma*. París: Armand Colin. 2006.
- D'Agostini, Franca. *Analíticos y continentales. Guía de la filosofía de los últimos treinta años*. Madrid: Cátedra. [1997] 2018.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2: L'image-temps*. París: Minuit. [1985] 2012.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil. 1967.
- De Valck, Marijke. “Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste: Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization”, en *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Marijke de Valck, Brendan Kredell & Skadi Loist (eds.), 100-116. Londres, Nueva York: Routledge. 2016.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *L'analyse de film avec Deleuze*. París: CNRS Editions. 2017.
- Galt, Rosalind & Karl Schoonover (eds). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Nueva York: Oxford University Press. 2010.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Heinich, Nathalie. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard. 2005.
- Jimenez, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* París: Gallimard. [1997] 2017.
- Jeong Seung-hoon & Jeremi Szaniawski (eds.). *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*. Nueva York/Londres: Bloomsbury Academic. 2016.
- Jullier, Laurent. *Qu'est-ce qu'un bon film?* París: La Dispute/Snédit. 2012.
- Kovács, András Bálint. *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press. 2007.
- Lahire, Bernard. *L'interprétation sociologique des rêves*. París: La Découverte. 2018.
- Lecler, Romain. “Nouvelles vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206 (2015): 14-33.

Merleau-Ponty, Maurice. *Œuvres*. Claude Lefort (éd.). París: Quarto Gallimard. 2010.

Moulin, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion. 1992.

Narváez, Geovanny. "El cine latinoamericano contemporáneo y la estética de festival. El caso de Cannes (2000-2015)". En *Archivos de la filmoteca*, 77 (2019): 21-46.

Oubiña, David, 2008: "David Bordwell. El imperio cognitivo y el emporio académico". *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, No 7, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. 2008.

Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. París: Seuil. 2001.

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