



Imagen: Gabriel Calero

Melorrealismo global: una tendencia estética cinematográfica contemporánea

Global melorealism: a contemporary cinematographic aesthetic tendency

Resumen:

Este estudio propone una extrapolación de la tipología estética denominada realismo melodramático. Este planteamiento, basado en un corpus conformado por *Linha de passe* (2008), *Leonera* (2008), *Biutiful* (2010), *El niño* (2005), *Precious* (2009) y *Cafarnaúm* (2018), procura ilustrar una tendencia estética del melorrealismo global en el cine contemporáneo a través de la identificación de cinco tropos principales: efecto realista en la ficción, cartografía de la adversidad y de la pertenencia, compromiso y/o denuncia social, personificación de la vulnerabilidad y exageración.

Palabras claves:

Realismo melodramático, melorrealismo global, estética cinematográfica, cine contemporáneo.

Abstract:

This study proposes an extrapolation of the aesthetic typology known as melodramatic realism. This approach, based on a corpus that includes *Linha de passe* (2008), *Leonera* (2008), *Biutiful* (2010), *El niño* (2005), *Precious* (2009) and *Cafarnaúm* (2018), seeks to illustrate a trend of global melodramatic realism in contemporary cinema through the identification of five main tropes: realistic effect in fiction, the cartography of adversity and belonging, social commitment and/or protest, personification of vulnerability and exaggeration.

Keywords:

Melodramatic realism, global melorealism, cinematographic aesthetics, contemporary cinema, tropes

Geovanny Narváez

Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador

geonarvaez@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-0181-8501>

Enviado: 2022-03-14

Aceptado: 2022-04-19

Publicado: 15/07/2022

Sumario. 1. Introducción, 2. Marco general del debate. 3. Melorrealismo global, 4. Tropos del melorrealismo, 4.1. Efecto realista en la ficción, 4.2. Cartografía de la adversidad y de la pertenencia, 4.3. Compromiso y/o denuncia social, 4.4. Personificación de la vulnerabilidad, 4.5. Exageración, 5. Conclusiones. Bibliografía

Como citar: Narváez, G. (2022). Melorrealismo global: una tendencia estética cinematográfica contemporánea. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 173-189.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a10



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Este estudio propone una extrapolación de la tipología denominada cine de arte medio y de su particularidad la estética realista melodramática hacia otras películas, especialmente aquellas del campo cinematográfico de festival. Esta extrapolación ilustraría la tendencia del melorrealismo global como una suerte de “aire de familia”. En un análisis previo (Narváez, 2019), enfocado en el cine latinoamericano contemporáneo presente en Cannes entre 2000 y 2015, se ha sostenido que en el espacio de los posibles temáticos y estilísticos del cine de arte medio despunta principalmente una estética realista y, en particular, un realismo melodramático o melorrealismo (Schroeder, 2016), cuyos ejemplos fueron *Linha de passe* (Walter Salles & Daniela Thomas, 2008) y *Leonera* (Pablo Trapero, 2008).

La estética realista melodramática toma procedimientos divulgados con anterioridad, privilegiando la narración clásica de base melodramática con un estilo visual realista que junta la ficción con la práctica documental, herencia proveniente del neorrealismo, del *cinéma verité* y del *direct cinema*. En este tipo de cine se da prioridad a la transparencia en la narración y el realismo se plasma mediante actuaciones naturales y la utilización de escenarios reales. Las películas del realismo melodramático producen grandes emociones colectivas porque hacen hincapié en el mundo emocional de los personajes y convergen en narrativas colmadas de emoción cuyo relato se organiza mediante una claridad narrativa, roles maniqueos, pathos, patetismo, con discursos explícitos o subyacentes de identidad en clave de alegoría nacional, con una marcada denuncia social y/o compromiso político, acompañado de un ritmo visual y auditivo del montaje continuo. Este tipo de cine implica una lección de la moral, es decir, una película realista melodramática es, en general, informativa, conmovedora y edificante (Narváez, 2019).

Un breve vistazo al palmarés de Cannes permite observar un grupo de películas recientes que se inscribiría en la tendencia estética realista melodramática, entre otras, tenemos por ejemplo a: *Rosetta* (1999) y *El niño* (2005) de Jean-Pierre y Luc Dardenne; *4 meses, 3 semanas, 2 días* (2007) de Cristian Mungiu. En la misma edición en la que participó *Linha de passe*, en el 2008, la Palma de Oro fue para *Entre les murs* (2008) de Laurent Cantent; y el premio al mejor guion fue para *El silencio de Lorna* (2008) de los hermanos Dardenne. Luego está *Precious* (2009) de Lee Daniels, en *Un certain regard*, y *I, Daniel Blake* (2016) de Ken Loach, en Competición Oficial. Esta revisión panorámica evidencia una cierta ubicuidad del drama y del realismo transmutado en un realismo melodramático, tendencia que ha atravesado varias cinematografías (trans)nacionales.

A continuación, en el marco general del debate se aborda la relación y tensión entre realismo y melodrama para enseguida delinear la noción de melorrealismo global. En la tercera y última parte, se desarrollan los cinco tropos principales de esta forma cinematográfica: efecto realista en la ficción, cartografía de la adversidad y de la pertenencia, compromiso y/o denuncia social, personificación de la vulnerabilidad y exageración. Este planteamiento se basa en un corpus conformado por: *Linha de passe* (Walter Salles & Daniela Thomas, 2008), *Leonera* (Pablo Trapero, 2008), *Biutiful* (Alejandro González

Iñárritu, 2010), *El niño* (Jean-Pierre & Luc Dardenne, 2005), *Precious* (Lee Daniels, 2009) y *Cafarnaúm* (Nadine Labaki, 2018).

2. Marco general del debate

Si bien la historia del cine ha clasificado al realismo y el melodrama como géneros en apariencia diferenciados, desde sus inicios estos términos han presentado y presentan en la actualidad imprecisiones conceptuales y estructurales en cuanto a sus definiciones y características. Dicho de otra manera, los géneros y las corrientes cinematográficas escapan siempre a cualquier tipo de categorización cerradas y son, por lo tanto, multiformes. En nuestro estudio anterior, se prestó atención al concepto propuesto por Paul Schroeder (2016, 251):

Melorrealista como categoría subraya también el predominio de un estilo visual realista construido a través del recurso de la actuación natural, la edición continua, las tomas directas en el lugar y el uso restringido del sonido extradiagético. Por lo tanto, el cine melorrealista elabora [...] de forma consciente narrativas ininterrumpidas de estilos homogéneos con el fin de explotar la voluntad del público y su deseo de dejarse llevar por narrativas cargadas de emociones en ambientes realistas¹.

Pero este concepto aparece en *Les genres du cinéma* (2008)² de Raphaëlle Moine sobre el comentario de Ginette Vincendeau (1993): “el realismo de Gabin es a menudo un *realismo melodramático*, lo que la etiqueta de “realismo poético” en los años 1930 y 1940 ha ocultado” (Vincendeau citado en Moine, 2008, 172). Moine observa este problema de ocultamiento en los críticos y académicos, particularmente en el ámbito francés, y sugiere que ciertas películas pueden ser analizadas como facetas de un mismo género: “Sea cual sea el anclaje realista de estas películas, éstas presentan en un registro melodramático conflictos emocionales [...]” (172). Por lo tanto, si se admite la aseveración de Moine (2008) respecto de que el realismo poético sería más bien un realismo melodramático, se advierte también, como observa Pinel en *Genres et mouvements au cinéma* (2009), la extraña unión conceptual, puesto que el sentido común tiende a oponerlos: el prosaísmo del realismo, concluye Pinel (184), contradice el lirismo poético.³ Se colige entonces que la inverosimilitud y el patetismo, entre otras valoraciones generalmente negativas del melodrama –que se verán más adelante– se opondrían a la veracidad que pretende el realismo.

De forma general, el realismo cinematográfico “revindica una construcción de un mundo

1 Todas las traducciones son nuestras, a menos que se indique lo contrario.

2 Otro antecedente relativamente reciente respecto de este mismo concepto es: *Pasión y conocimiento: el nuevo realismo melodramático* (2009) de Josep M. Catalá.

3 Pinel (2009) rastrea esa extraña unión en el cine silente; en concreto, en *Histoire d'un crime* (1901) y *Les victimes de l'alcoolisme* (1902) de Ferdinand Zecca, puesto que, según sostiene este autor, estos filmes se acercaban a la convención del melodrama, incluso del “melodrama naturalista”; de modo que ese realismo tiene más de la convención del melodrama que del naturalismo de Émile Zola (180). Para Pinel, el realismo toma diversas formas y estilos, tales como en el realismo poético, o dogmas como en el realismo socialista, o enfoques como en el neorrealismo; y se relaciona de manera cercana con el drama, el cine social, el cine militante y el documental, a veces con la comedia, y con la “mecánica del melodrama” en el caso del naturalismo. Pinel ubica como realismo social los filmes de Jean-Pierre y Luc Dardenne.

imaginario el cual produce un efecto de lo real, pero busca contradictoriamente una cierta idealización para decir algo sobre “lo real” y no sólo de una realidad momentánea” (Aumont & Marie, 2012, 207). A nivel histórico, enfatizan estos mismos autores, el principal fenómeno es la banalización del proyecto realista y su filiación a las tendencias dominantes de las artes narrativas y del espectáculo; y desde un punto de vista estético, el realismo depende de la distancia que toma el cineasta para manejar los temas y estereotipos narrativos al que se enfrenta. En cambio, las principales características del melodrama cinematográfico son, siempre según Aumont y Marie (2012): acentuar los efectos patéticos y privilegiar la acción intensa y/o violenta; la estructura narrativa es simple cuya intriga contiene varios giros; es de estilo empático y se basa en la oposición de roles maniqueos, personajes tipos de los cuales la figura femenina es siempre la víctima. De ahí que la “imaginación melodramática”, de acuerdo con Peter Brooks (1976), configura una forma de expresión propia, un “modo de exceso”; esto es, “la postulación de un significado en exceso de posibilidades del significante, que a su vez produce un significante excesivo, haciendo grandes pero insustanciales pretensiones de significado” (199). En este mismo plano, Martín-Barbero (2002) se refiere a un “retórica del exceso” en la estructura melodramática porque “todo tiende al derroche desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros, hasta una trama dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos, exigiendo constantemente del público una respuesta en llantos, risas, estremecimientos” (citado en Herlinghaus, 2002, 71). Por su parte, Vincent Pinel (2009) indica que el melodrama en su acepción moderna (siglo XIX) designa la “tragedia del pueblo” y pone en escena a personajes-tipo quienes se debaten en el centro de una intriga violenta acentuada con eventos inverosímiles colmados de azares y donde lo patético es el motor que anima este género (138).

En el contexto latinoamericano, para Carlos Monsiváis el melodrama “gira en torno al desencuentro entre felicidad y tragedia, esa de los individuos, de las parejas, o, de preferencia, de la familia” (1994, 99); y, en relación con el realismo, “depende de la mimetización tecnológica y del diálogo vivísimo con su público, que se da a través de *lo nacional*: afinidades, identificación instantánea con situaciones y personajes (la simbiosis pantalla y realidad), forja del canon popular” (2000, 62). Y sobre la estructura, este mismo autor destaca que el esquema es sencillo pues “el melodrama se inicia con las turbonadas de mala suerte, deja que a sus personajes les compensen las efusiones compensatorias de risa y afecto, y antes de precipitarse en el final feliz de la desdicha (con vista al cielo) deposita el sentido de la trama en los nobles sentimientos del espectador” (2000, 99). A este mismo respecto, “los emblemas del melodrama latinoamericano”, como sostiene Galo Torres (2017), serían: la infancia, la madre, el barrio, los amigos, la infidelidad, la adversidad y la pobreza. Y los elementos extremos son el maniqueísmo básico del bien contra el mal y el “kitsch sentimental”, formas que se alejan de las reglas compositivas del drama serio y de la tragedia.⁴ Así se determina la diferencia entre *pathos* (tragedia, drama serio)

4 De manera esquemática y sin orden jerárquico, los componentes claves del melodrama latinoamericano destacados por Torres (2017) serían: a) sacrificio femenino, la madre; b) la adversidad y la pobreza; c) drama familiar,

y patetismo o “tragedia popular”. Lo anterior permitió advertir una ramificación o variedad en cuanto a los discursos potenciales del realismo melodramático latinoamericano. Específicamente, el realismo melodramático acentúa o se inclina desde una postura estética, ética y política, ya sea hacia una tragedia seria o hacia una tragedia popular, en ambos casos con un modo de exceso en la exhibición de los sentimientos y apelando a las emociones del público: la estética miserabilista vincularía un patetismo (tragedia popular) ejemplarizado en el caso de *Linha de passe*; y la estética de la marginalidad se adosaría a la tragedia (drama serio), como es el caso de *Leonera* (Narváez, 2019).

Ahora bien, como se ha constatado, varias particularidades del realismo y del melodrama se afirman y se contraponen: de un lado, patetismo, exceso, inverosimilitud, “tragedia popular” y, de otro lado, drama serio o tragedia, veracidad. Retomando las ideas anteriores, si el realismo poético se define como el tratamiento poético de un tema realista, el realismo melodramático sería el tratamiento melodramático de un tema realista o también el tratamiento realista de un tema melodramático. Aquella dosificación, tratamiento o modo melorrealista, acercamiento, alejamiento y toma de posición, depende evidentemente de la película, del tema, pero también del contexto de producción y exhibición (director, productor, horizonte de expectativas o públicos).

Tras esta breve discusión, es plausible inferir que de entre las diferentes formas narrativas y estéticas del realismo y del melodrama, y por la impureza misma de los géneros cinematográficos, el realismo melodramático aglutina y representa una amplia esfera estética contemporánea, una suerte de “aire de familia”. A este mismo respecto, Carlos Monsiváis, en el último decenio del siglo pasado, vislumbró una transnacionalización del melodrama que se sumerge a corriente o contracorriente con los géneros dentro de la “industrialización de la culpa”: “Y la masificación del melodrama se deberá al género más frecuentado internacionalmente: el *thriller*, el cine negro, la mezcla de tema policiaco y decadencia existencial, de sexo y violencia, de corrupción policiaca y ciudades que son, en esencia, redes del crimen” (1994, 224). Es decir, las bases narrativas y estilísticas del realismo y del melodrama han instituido fenómenos proteiformes que han atravesado todas las épocas y cinematografías nacionales (Aumont & Marie, 2012). A este mismo respecto, una aseveración importante es que, como subraya Pinel (2009), el melodrama en su forma original no existe en el cine contemporáneo –al igual que el realismo, agregamos nosotros–, pero persiste en cambio en diferentes formas narrativas y géneros. Efectivamente, estas valoraciones contrapuestas entran en diálogo y tensión con la noción de estética melorrealista que no sería propiedad de una cinematografía o región, sino que se avizora como una tendencia global.

3. Melorrealismo global

Proponemos, entonces, observar una suerte de masificación o globalización de realismo

el barrio y los amigos; d) maldad y bondad absoluta de héroes y antagonistas; e) enfrentamiento entre clases sociales; f) infidelidad; g) kitsch sentimental; h) maniqueísmo (evangelizador); i) la infancia, un objeto relacionado con la niñez; j) la canción popular.

melodramático, como consecuencia de la primera aproximación a la estética realista melodramática en el cine latinoamericano contemporáneo en el festival de Cannes. Más concretamente, encontramos correspondencias directas con los postulados de Rosalind Galt y Karl Schonover (2010) quienes aseveran que ciertas películas de arte global [global art cinema], que retoman procedimientos del neorealismo, priorizan el retrato de los oprimidos, de los desamparados, de los seres excluidos y abyectos de la sociedad con el propósito de visibilizar o representar la injusticia, lo prohibido, lo relegado. Asimismo, resaltamos la categoría “melodrama global” [global melodrama] de Carla Marcantonio (2015). Esta autora sostiene que las convenciones y los tropos melodramáticos permanecen en el cine contemporáneo, a veces, con nuevas formas:

Global Melodrama revisita los tropos que han ayudado a sustentar la investigación del melodrama en nuestras estructuras sociales y explora cómo se revisan al servicio de narrar y visualizar este nuevo umbral. Tales convenciones melodramáticas incluyen el tropo del reconocimiento (ligado a la yuxtaposición maniquea entre virtud y villanía), el rescate de último minuto, las expresiones de mutismo y del exceso, la presencia signifiante del cuerpo (a menudo y en cierta manera marcado como en peligro), el hogar y la nación como lugares de pertenencia, y cómo estos temas, a su vez, ayudan a organizar la comunidad imaginada (Marcantonio, 2015, 11).

Destacamos también la relación entre el melodrama y el realismo que se encuentra en el capítulo “Melodrama and Global Neorealism”. Según Marcantonio, el objetivo primordial en la relación entre melodrama y realismo es la búsqueda y captación de la realidad con la intención de revelar la injusticia social. Entre los distintos recursos, resalta la incorporación de la estética documental en la ficción, y a través de esta técnica la autora halla una correlación con la tradición del neorealismo italiano a la vez que localiza un modo melodramático, no sin antes remarcar que el neorealismo sería un estilo melodramático contra-ideológico (23). El argumento principal de esta autora es que dentro de la representación de la realidad resaltan los tropos del melodrama, especialmente el de la identificación y la aceptación del sufrimiento:

La relación del melodrama con el realismo se basa en su insistencia en presionar la superficie de la realidad en su búsqueda de significado, a menudo buscando revelar la injusticia social. La estética de tipo documental en el cine de ficción, como las que propugnó por primera vez el neorealismo italiano, comparten el mismo interés. [...] El papel del sufrimiento, pero particularmente el reconocimiento del sufrimiento se vuelve central para el proyecto de imaginar un mundo (global) justo y moral (Marcantonio, 2015, 22-23).

Ahora bien, no hay duda de que en una película contemporánea de estructura narrativo-dramática convencional sea bastante probable encontrarse con elementos de otros géneros y con escenas melodramáticas de intensidad variable, pero un grupo de películas presentadas en el Festival de Cannes ejemplifican una tendencia melorrealista de forma patente, como es el caso de: *Linha de passe* (2008), *Leonera* (2008) y *Biutiful* (2010), *El niño* (2005), *Precious* (2009) y *Cafarnaúm* (2018).

4. Tropos del melorrealismo

A continuación, tomando como referencia nuestro corpus de estudio, proponemos observar la recurrencia de cinco tropos que ilustrarían el melorrealismo global: 1) Efecto realista en la ficción, 2)

Cartografía de la adversidad y de la pertenencia, 3) Compromiso y/o denuncia social, 4) Personificación de la vulnerabilidad y 5) Exageración.

4.1. Efecto realista en la ficción

Después del periodo conocido como cine clásico, y tras la Segunda Guerra Mundial, la producción cinematográfica se volcó hacia otras prácticas y formas de expresión, aglutinadas cómodamente como cine moderno. Un resumen tosco sería el abandono de los estudios y de la ficción “pura” en favor de un cine integrado al mundo “real” desde donde se extraen imágenes e historias. El neorrealismo italiano fue de hecho una de esas formas. Pero un poco después, inclusive paralelamente, emergió otra forma cinematográfica: el cine de arte y ensayo o segunda vanguardia caracterizada, *grosso modo*, por la ruptura, la experimentación y la ampliación de las formas y géneros florecidos en el cine clásico. Tanto el neorrealismo como ciertas películas del cine de arte y ensayo que enfocan problemas sociales aplicaron un efecto realista en sus ficciones mediante, y sobre todo gracias a, las cámaras ligeras y al registro de sonido directo. De ese diálogo nacieron nuevas formas cinematográficas, tales como el *direct cinema* y el *cinéma vérité* cuyas prácticas conllevan actitudes estéticas y morales (participar en la investigación-encuesta y rodaje) y aportan nuevas formas narrativas (diálogos, montaje, improvisación) (Aumont & Marie, 2012). Pero un resultado contraproducente de esta inmersión sería la excesiva pretensión de un verismo trágico, un exceso que lo lleva a bascular hacia lo inverosímil, a la falsedad. Precisamente, dentro del tropo del efecto realista hallamos los siguientes marcadores: locaciones naturales, actores semiprofesionales o no profesionales, no-actores, historias basadas en hechos reales, la captación directa de lugares y eventos.

En general, las películas melorrealistas toman hechos reales o de una realidad próxima para construir sus historias: zonas urbanas olvidadas, empobrecidas o difíciles como las de São Paulo (*Linha de passe*), Barcelona (*Biutiful*), Nueva York (*Precious*) y Beirut (*Cafarnaúm*), o también microcosmos en constante peligro como el carcelario en Argentina (*Leonera*). Asimismo, los equipos técnicos y artísticos incorporan actores no profesionales seleccionados mediante un casting realizado en las mismas zonas donde posteriormente se rodarían los filmes (en la urbe y sus periferias, en la cárcel). Para impulsar el efecto realista estas películas incorporan personajes reales, es decir, recurren a la participación de actores no profesionales o no actores que ejecutan sus propios roles. De esta manera, se constata la búsqueda de un efecto de veracidad, el apego hacia una estética realista, en el que se aplica una especie de inmersión etnográfica o trabajo en el terreno, procedimientos que remiten tanto al cine documental como al *cinéma vérité* y el *direct cinema*. Este diálogo entre ficción y documental, explorado y explotado en el cine moderno, se ha convertido en la actualidad en una de las características del cine de festival.

Linha de passe se ubica en una extensión urbana menos favorecida de São Paulo cuyo núcleo es una casa pobre y pequeña donde vive Cleuza y sus cuatro hijos. Justamente, a través de la historia polifónica, cada miembro y su punto de vista permite explorar una realidad cotidiana, una comunidad que los

circunda: lugares trabajo (empleada doméstica, frentista de una estación de servicio, repartidor de encomiendas) y lugares de disfrute u ocio (estadio de fútbol, iglesia). *Leonera* a través de Julia retrata la vida carcelaria, un complejo microcosmos, donde cohabitan presas, niños y guardias. El estilo visual realista se basa en planos-escenas y planos-secuencias que sigue a la protagonista por las distintas locaciones interiores de la prisión (celda, pasillos, oficina, tránsito de seguridad, duchas, etc.). En la búsqueda de un realismo veraz, cercano al documental, está la utilización de un escenario natural: la cárcel real. En *El niño*, la ciudad de Lieja se muestra en sus distintos espacios (calles, departamentos, bares, oficinas públicas, cárcel) por donde Bruno deambula y comete sus no tan inocentes fechorías. Una forma precisa de exclusión es mostrada en el escondite-refugio de Bruno ubicado debajo de un puente. *Biutiful*, a través del departamento lúgubre donde vive Uxbal y sus hijos, así como algunos espacios de la ciudad de Barcelona, en especial barrios populares y subsuelos oscuros donde trabajan extranjeros e indocumentados, se aproxima a una dura visión realista. De igual manera procede *Precious* con la mostración de barrios aledaños a la ciudad de New York, el departamento sombrío de la madre y, en contraposición, la escuela como un ambiente seguro y convivial. *Cafarnaúm* pone en escena las peripecias de Zain, un niño pobre que habita en la periferia de la ciudad de Beirut. En esta película, a través de las varias vicisitudes y trajinar del preadolescente, se observan las condiciones deplorables e infrahumanas en las que él y la sociedad de bajos recursos sobreviven. De la casa humilde, pasa por el barrio laberíntico y caótico hacia el arrabal donde convive con Rahila y el pequeño Yonas cuyo epitome del efecto realista lo representaría el gran mercado informal donde se codean humildes trabajadores y malhechores.

En estos cinco filmes los actores profesionales, semiprofesionales y no actores se frecuentan y conforman ficciones con altos efectos realistas. Es que la cámara al salir del estudio y trasladarse a las ciudades y sus distintos espacios se topan con lugares reales, con sus habitantes y sus acciones cotidianas (naturalismo/realismo). En este sentido, las películas melorrealistas optan por esa fina línea entre ficción y realidad; muestran espacios, personajes y acciones reales/naturales/cotidianas, al tiempo que ponen en escena y, a veces, exageran aquel efecto realista.

Pero más allá del efecto realista, hay una interesante coincidencia en *Precious* y *Biutiful* y se trata de las imágenes surrealistas (visiones, sueños) que se intercalan en el relato; en el primer caso, la ilusión de ser una *star* como escapatoria de su realidad, y en el segundo caso, el encuentro con los muertos como forma de extrañeza y enaltecimiento del trágico personaje. En cierto sentido, aquel recurso estilístico remite, con todas las diferencias del caso, a la escena onírica de *Los olvidados* (1961, Luis Buñuel) cuando la madre de Pedro le ofrece entrañas y descienden plumas. Dicho de otra manera, esos injertos en el relato realista surgieron cuando se produjo el diálogo entre prácticas y estilos cinematográficos (Schroeder, 2016); entre el neorrealismo y el cine de arte para el caso de *Los olvidados*.

4.2. Denuncia y/o compromiso social

El melorrealismo engloba, directa e indirectamente, varios discursos los cuales apuntan en su

mayoría a la denuncia y/o al compromiso social, una égida hacia las personas vulnerables y un anhelo de un mundo mejor: visibilizar o (re)presentar la injusticia, lo prohibido, lo relegado (Galt & Schoonover, 2010; Marcantonio, 2015). En retrospectiva, no cabe duda de que, en un ambiente de posguerra, un estado de shock, de desconcierto, el cine y los cineastas no podían permanecer indiferentes sobre el pasado reciente y la realidad inmediata por la que atravesaban. De tal modo, el neorrealismo configuró un cine humanista, populista y pacifista (Ostrowska, 2016) que buscó la reflexión y en cierto sentido una función moralizadora; un cine edificante que pretende revelar y poner en discusión problemas reales para una posible toma de consciencia por parte de los espectadores.

Se trataría, entonces, de un cine comprometido o más bien de una “postura de autor comprometido” (Narváez, 2021), y ya no de un cine abiertamente político o cine militante como otrora; esto debido, entre otros argumentos, a las fórmulas estético-narrativas que sin buscar ser un cine de masas o un cine de circuito restringido buscan públicos más extensos o de cultura media. Pero en esta toma de posición ética y estética emanan cuestionamientos respecto del tratamiento de esos problemas. Es allí donde la dosificación del melodrama con el realismo interviene/interfiere, entra en diálogo y en disputa: veracidad, falsedad, maniqueísmo, exageración. En esta discusión se vuelven claves los intereses de la producción material y simbólica en este tipo de cine. ¿Qué motiva a los directores y productores a introducir una visión sociológica, etnográfica de tragedias populares desde la ficción? La estrategia estética adoptada en este tipo de películas –construir una ficción sobre una base o una parte de realidad– desvelaría una ambición artística y comercial, como puede ser la participación en el festival más importante del mundo con el soporte financiero de instituciones privadas y estatales que ponen en juego varios capitales (simbólicos y/o económicos) en busca de conversiones (Bourdieu, 1995; Narváez, 2019). Pero también intervendrían el *habitus* y el *ethos* de los cineastas, es decir, la actividad creativa que ve en el cine una forma de expresión personal y, a la vez, una forma de compromiso social de denuncia contra un sistema fallido y que no aspira un cambio inmediato por medio de una película, sino que pretende al menos un cuestionamiento por parte de los espectadores. En este contexto emerge una disyuntiva y se erigen dos vertientes del melorrealismo: una estética miserabilista que se inclina hacia la conmisericordia (patetismo), y una estética de la marginalidad que presenta una tragedia sin paternalismo.

Linha de passe construye una ficción bajo un aparente procedimiento etnográfico puesto que retrata víctimas del infortunio a través de historias basadas en hechos reales. En efecto, en *Linha de passe* los personajes son víctimas, pero en esa victimización no se vislumbra una posibilidad de solución: Cleuza y sus hijos se encuentran en un círculo vicioso, en un laberinto sin salida, reproduciendo esquemas de victimización e incluso de corrupción. Todo esto dibuja un sistema corroído de una estructura social desde las escalas más bajas. En este sentido, la postura política es débil y aplica más bien una mirada miserabilista porque muestra los desatinos del sistema estatal y del sistema mundo sin cuestionarlos abiertamente. *Leonera*, en cambio, se sirve del aparato cinematográfico no sólo para construir una ficción con una técnica documental, sino que, en esa captación y mezcla entre realidad

y ficción, plantea reflexiones sobre la situación de los marginados, así como la relación afectiva que se crea en prisión, en un microcosmos, centrándose en los vínculos tanto entre madre e hijo como entre los habitantes de ese no-lugar. La posición ética y estética en *Leonera* es la defensa afectiva, en el sentido más extenso del término, en detrimento de las convenciones sociales. Julia debe actuar en los márgenes sociales y humanos, cercano al mundo animal; de ahí el título cobra mayor sentido cuya metáfora del animal enjaulado se defiende a sí mismo y a su cría. *Leonera* al (re)presentar mundos que existen pero que se ocultan, como la vida carcelaria y la condición de las madres e hijos, busca una función social y se quiere didáctica.⁵

Uno de los discursos principales en *El niño* es el estado de inmadurez que en forma de sinécdoque retrata una parte de la sociedad contemporánea desfavorecida en Europa. Aparte de Bruno, Sonia y su pequeño hijo, varios niños y adolescentes forman parte de una red criminal, son ladronzuelos que se codean con criminales de gran envergadura, como la adopción ilegal o la trata de personas. *El niño* contiene un discurso velado y a la vez notorio respecto de la infancia, un descuido y abandono de los niños y adolescentes no solo de los inmaduros padres y de la sociedad sino del Estado-nación, por tal razón emerge así una forma de alegoría nacional, alegoría siempre presente tácita o explícitamente en el cine melorrealista. *Precious* aborda varios puntos neurálgicos: empieza por la familia disfuncional y la violencia intrafamiliar (incesto, maltrato), se extiende por ámbitos urbanos, administrativos y educativos. *Biutiful*, al igual que *Cafarnaúm*, habla principalmente de los indocumentados, una red ilegal de trabajo y de una corrupción policiaca. *Cafarnaúm* en la primera parte presenta una abierta denuncia de Zian frente a un juez en contra de sus padres por haberle traído al mundo. Esa denuncia es una prueba de un acercamiento y posicionamiento ético y estético respecto de estas problemáticas que afectarían no solo a Beirut, sino que se extienden a nivel global, como en Lieja, en *El niño*, y en los barrios aledaños de Nueva York, en *Precious*.

4.3. Cartografías de la adversidad y de la pertenencia

Este tropo está estrechamente ligado con la cuestión del efecto realista en la ficción y esencialmente con la cuestión de las locaciones naturales que encuadran lugares, habitantes e historias en situaciones adversas. Lugares donde la adversidad se ha incrustado por distintas razones (guerras, políticas públicas, injusticia social, redes criminales, capitalismo). Si bien el cine melorrealista ambienta sus historias y personajes en sitios invadidos por el infortunio; no obstante, aquellos espacios se convierten en lugares de pertenencia, es decir, a pesar de la desgracia son parte de la vida emotiva y afectiva, del pasado, presente y futuro de los personajes; en suma, son lugares de pertenencia de los individuos en medio de la desdicha. De este modo, aquellas zonas urbanas desprotegidas, periferias olvidadas y violentas, barrios y hogares típicos y atípicos conforman, a pesar de todo, una comunidad imaginada y afectiva.

⁵ Según las aseveraciones de los productores, Pablo Trapero y Martina Gusmán, en el making-of incluido en el DVD.

Los países, en especial ciertos sectores no favorecidos, capturados por la cámara y convertidos en espacios filmicos, conforman una cartografía audiovisual. Efectivamente, los espectadores de estas cinco películas viajan desde sus asientos por zonas complejas de Sao Paolo, Buenos Aires, Barcelona, Lieja, New York y Beirut. Y esa cartografía es laberíntica, como bien lo destaca Gonzalo Aguilar (2015) cuando habla de un “cine global de la miseria”. Para Aguilar las “villas”, aquellas zonas desprotegidas, se presentan como un “espacio atiborrado, caótico y entreverado: un laberinto en el que el espectador se pierde” (200) y del que pocos personajes encuentran salida. Así, el espectador, perdido y asombrado, asiste y observa sobre todo y en principio la miseria (voyeurismo), asevera Aguilar, pero notamos también que es testigo de los avatares y sacrificios que los personajes atraviesan para subsistir y ser felices así sea por breves momentos. *Cafarnaúm* muestra plenamente un gran laberinto mediante tomas aéreas. *Leonera* expone el encierro y la fuga de la cárcel de manera literal. En *Linha de passe*, los objetivos y obstáculos que desarrolla el relato polifónico son distintos, pero se unifican en el hogar que funciona como médula de la condición precaria y afectiva de esta familia pobre, lugar de encuentros y desencuentros maternos y fraternales, el centro del laberinto. En *Precious*, del encierro de la protagonista en el departamento de la madre al vínculo con la sociedad, representado por la escuela y la profesora, Clarieece busca una escapatoria. En *El niño*, el deambular de Bruno por las calles de Lieja, sus desatinos y delitos lo conducen a prisión, al encierro.

Ahora bien, los espacios filmicos se ven atravesado por lo afectivo que incluye el gozo, característica melodramática por excelencia. En *Linha de passe* festejan en familia y con los amigos del barrio el cumpleaños de Darío; Cleuza asiste entusiasta a los partidos de fútbol y con el mismo entusiasmo Dinho canta en la iglesia; en *Leonera* se instauran momentos de felicidad, Julia encuentra a Marta y conforman una familia atípica; Zian abandona su hogar en la ciudad atiborrada y laberíntica y se integra en los arrabales, en el atípico hogar de Rahil donde cuida con esmero a Yonas y comparten momentos de gozo, como la fiesta de cumpleaños con restos de pastel. *Precious* encuentra momentos de felicidad en la escuela con sus compañeras. Uxbal se permite una oportunidad momentánea de gozo familiar, con su mujer e hijos, pero esta felicidad es fugaz. Es que, en efecto, todos esos episodios de gozo y felicidad se terminan con la vuelta a la miserable o marginal vida, a la dura realidad que la ficción melorrealista confina.

4.4. Personificación de la vulnerabilidad

Si el cine melorrealista cartografía lugares atravesados por la adversidad, esa adversidad la experimentan corporal y emocionalmente sus habitantes. Entonces, se asiste generalmente a una personificación de la vulnerabilidad mediante un retrato audiovisual de los oprimidos, desamparados, excluidos y abyectos de la sociedad. Uno de los personaje-tipo más vulnerables en esos lugares infortunados, como se lo ha identificado en el melodrama, son: la figura femenina, en especial la madre, y los niños o la infancia. Pero estos personajes no son las únicas víctimas, puesto que una cartografía audiovisual enfoca varios fragmentos de una sociedad y configura un microcosmos donde diferentes seres cohabitan, entre ellos seres frágiles y seres malvados (maniqueísmo), o dicho de otra

manera víctimas y victimarios. De cualquier modo, el cine melorrealista se interesa, por lo general, en enfocar o retratar el punto de vista de las víctimas.

En *Linha de passe* y *Leonera*, Cleuza y Julia, encarnan la víctima femenina. En *Cafarnaúm* encontramos a la hermana de Zian y a la mujer etíope en condiciones de víctimas femeninas. En *El niño*, Sonia es víctima de su pareja, Bruno, cuando éste último vende a su hijo. *Biutiful* muestra una inversión de roles al convertir al padre en la figura paterna y maternal. Y junto a Uxbal con su desgracia laboral y de salud están sus dos pequeños hijos que encarnan la infancia. En *Precious*, Clarieece es víctima de su propia familia y junto a ella se encuentran sus dos inocentes hijos.⁶

El tropo de la infancia es quizás el punto de comparación cardinal en estas cinco películas: están los preadolescentes Reginaldo (*Linha de passe*) y Zian (*Cafarnaúm*), el pequeño Matías (*Leonera*), los hijos de Uxbal y de Clarieece. Niños que viven con familias disfuncionales, con la ausencia de la figura paterna o materna, en hogares pobres, vulnerables y atípicos, en casas humildes o departamentos lúgubres, en la calle o en la cárcel. Se podría considerar entonces como un aire de familia a estos marcadores estilísticos, sobre todo porque se relacionan con la producción de la imagen transnacional, puesto que revisa y trasciende la idea de nación. De este modo, el cine melorrealista contendría un “paquete estético” transnacional propio:

No es de extrañar, sin embargo, que la búsqueda actual de “autenticidad” se descubra en la vida de los *favelados*, pobreza, violencia y toda suerte de desgracias, un lugar privilegiado de exotismo, misterio y peligro. Su innovación clave radica en enfocarse en los jóvenes nativos excluidos como sujetos auténticos, y a los cuales se los asocia a esta afamada cultura transnacional. [...] sus locaciones auténticas en las favelas, el uso de un elenco joven en gran parte inexperto a quien se le pide que improvisen diálogos, una acción uniforme, una banda sonora atrayente que crea un paisaje musical a la vez local y global, y su estilo de edición frenético son parte de un paquete estético (Vieira, 2010, 241-242).

Queda claro, por lo tanto, que la motivación y el interés por captar y mostrar temáticas en torno a la injusticia social de una realidad local/nacional se relacionan casi siempre con el infortunio, la pobreza, la miseria y lo marginal. Así, han emergido algunas críticas negativas en contra del cine de festival y de forma general en contra de algunas películas provenientes de países emergentes, denominado “Sur

6 En este contexto, si de una arqueología del cine melorrealista se hablara, y como ya lo mencionamos antes, esta provendría de las varias formas cinematográficas: desde el cine silente, el realismo poético, el neorealismo, el *direct cinema* y el *cinéma vérité*. Precisamente, el neorealismo ha abordado historias desde la mirada de un niño cuyo ejemplo canónico sería el *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948).

7 Sobre este tópico, João Luiz Vieira traza una genealogía en “The Transnational Other: Street Kids in Contemporary Brazilian Cinema” (2010), con *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1951), *Pixote* (Hector Babenco, 1981) y *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Esta última película explora y explota formas expresivas particulares que, de manera centrípeta y centrífuga, ha generado la denominada “transnacional *favela* culture”, una estética transnacional explícita en *Slumdog Millionaire* (2009) de Danny Boyle. Esta observación coincide con el estudio sobre las industrias transnacionales en Brasil de Courtney Brannon (2011): “Un sentido de realismo, un aura de autenticidad en primera persona, fantasía y bandas sonoras comercializables ofrecen a la favela como un espectáculo a través de una cámara y edición ostentosa, mientras que las películas funcionan como una mercancía o lo que muchos etiquetan como “pornomiseria” para ser consumido tanto por brasileños como por una audiencia global” (62).

Global” (Global South), que cultivan la tendencia estética melorrealista. Pero nuestro corpus evidencia que ya no se trataría solamente de historias del “Sur Global” que aparentemente los productores, distribuidores y audiencias euroamericanos demandan ver en la pantalla, pues esas situaciones están claramente a la vuelta de la esquina, como bien lo sugirió Randall Halle (2010); estamos entonces frente a la otra cara de una realidad urbana mundial, es decir, estos fenómenos y discursos cinematográficos no son exclusivos de ciertas naciones o regiones, sino que se presentan a nivel global.

En otra instancia, cuando los personajes del cine melorrealista dejan de ser víctimas o de victimizarse se convierten en personajes fuertes que intentan salir de la extrema y laberíntica situación en la que se encuentran: es el caso de Julia (*Leonera*) que huye de la cárcel y del país; *Precious* a pesar de ser una adolescente se vuelve una mujer-madre fuerte, encara a su progenitora y acepta su trágico e incierto futuro al enterarse de ser cero positivo. Es allí donde la ramificación cobra sentido, puesto que la estética marginal enfrenta los problemas sin paternalismos mientras que la estética miserabilista se contenta en retratar la miseria: *Linha de passe* atrapa en un círculo vicioso a sus personajes; en *Cafarnaúm*, Zian al intentar huir se hunde en situaciones deplorables, patéticas.

4.5. Exageración

Este último tropo, *last but not least*, es probablemente la particularidad más importante del melorrealismo cinematográfico. En efecto, la característica emblemática del melodrama es el exceso, la exageración en el plano formal y sobre todo en el plano de significación. Tanto el “modo de exceso” (Brooks, 1976) como la “retórica del exceso” (Martín-Barbero, 2002) pretenden significados desbordantes en la puesta en escena, en la composición del plano, en la trama y la actuación, así como en sus oposiciones que van desde la desgracia extrema al gozo, a lo inverosímil, al patetismo. De hecho, una excesiva pretensión de veracidad se vuelca en falsedad e inverosimilitud. La ficción, la diégesis, con un efecto realista encierra y tensa un mundo con conflictos emocionales, trágicos y patéticos, en varios niveles (historias, lugares, personajes). Se trata de una “tragedia del pueblo” que va del drama serio y veraz, de la intriga violenta a la risa, a la sensiblería; en definitiva, un exceso de acontecimientos trágicos y conmovedores con fuertes dosis de casualidad. Lo emotivo en el mundo melorrealista reclama siempre un efecto aleccionador y conmisericordioso por parte del público.

El cine melorrealista se compone, en gran medida, por giros radicales –cambios bruscos y repentinos– articulados desde la exageración: Cleuza no solo es pobre y debe ocuparse de sus hijos en la etapa inicial y final de la adolescencia, sino que espera otro hijo sin padre. Julia no solo va a prisión por un posible homicidio del cual no recuerda nada, sino que deviene madre a quien le quieren arrebatar a su hijo. Uxbal no solo está enfermo de cáncer, sino que su mujer, alcohólica y bipolar, la engaña con su hermano; él debe hacerse cargo de sus hijos, mantener el trabajo donde los problemas y accidentes mortales no escasean. En *Precious*, la protagonista no solo es pobre y maltratada por su madre, sino que es abusada por su padre, tiene un hijo discapacitado, espera otro bebé y, como si la tragedia no fuera suficiente, tiene sida. Zian, aparte de ser un niño de la calle, pues sus padres no

se hacen cargo de él, debe trabajar duramente, traficar drogas y luego huir; cuida un bebé (Yonas), se envuelve nuevamente en redes criminales de tráfico de estupefacientes y de personas (entrega a Yonas a cambio del sueño de salir del país), también carece de documentos y además, al convertirse en agresor por cobrar venganza por su hermana muerta, va preso.

Cada filme envuelve una serie de aristas en torno a la desgracia social, como un abanico de cuestionamientos y denuncias con abundantes significantes y significados. Pero aquel conjunto en lugar de solidificarse se desborda: *Linha de passe* a través de sus múltiples personajes e historias intenta abrazar varios conflictos ubicados en la expansión urbana: infortunio, familia disfuncional, fanatismo (fútbol y religión), carencia de la figura paternal, etc. De igual manera ocurre en *Biutiful* que aborda la enfermedad, la familia disfuncional, los problemas de la inmigración y trabajo precario hasta el encuentro y visión con los muertos. *Cafarnaúm* gira en torno a la denuncia del abandono familiar hacia los niños, pero incluye el matrimonio forzado (costumbres, religión, pedofilia), el microtráfico de estupefacientes, la inmigración y la trata de personas. La película melorrealista intenta entonces cartografiar y denunciar con cierta profusión varios problemas que existen en la sociedad contemporánea, generalmente en zonas urbanas desfavorecidas, pero al caer en el exceso y en el patetismo consiguen, más que una concientización o reacción política real por parte del público, frívolas emociones vinculadas con lo conmisericordioso y lo espectacular. Esta aparente paradoja, en palabras de Jacques Rancière (2010) respecto de la imagen intolerable y la emancipación del espectador, "tiene su razón de ser: si no mirara imágenes, el espectador no sería culpable. Por otra parte, al acusador tal vez le importe más la demostración de su culpabilidad que su conversión a la acción" (89).

Maniqueísmo y estereotipos absolutos forman parte tanto de la cartografía de la adversidad y la pertenencia con un efecto realista, como de la personificación de la vulnerabilidad. La figura femenina y la infancia son las víctimas por excelencia y de forma casi siempre exagerada. La bondad y la maldad flotan a corriente y contracorriente en ambientes marginales y miserables. Bruno se divierte y juega con Sonia (*El niño*), y a sus espaldas se deshace de su hijo; ella le cierra la puerta de su departamento, al final juntos lloran desconsoladamente. Julia y Ramiro (*Leonera*) se acusan y se desean a la vez en sus encuentros altamente melodramáticos. Los padres de Zian (*Cafarnaúm*) son extremadamente malvados con él y sus hermanos, fuerzan el matrimonio de su adolescente hija con el pretexto de mejores días (casa, comida y marido). Los personajes del cine melorrealista están en constante peligro, por esa razón siempre quieren huir, pero en lugar de una salvación ciertos personajes caen otra vez en exageradas situaciones calamitosas e inciertas.

5. Conclusión

Este estudio ha identificado cinco tropos que podrían definir de manera más o menos precisa el cine melorrealista global: efecto realista en la ficción, cartografía de la adversidad y de la pertenencia,

compromiso y/o denuncia social, personificación de la vulnerabilidad y exageración. Cada tropo se interrelaciona entre sí y sólo desde esa perspectiva es posible entender esta tendencia estética del cine contemporáneo, tendencia que aquí se ha evidenciado especialmente en el cine contemporáneo de festival, en específico, en Cannes.

El melorrealismo global es un cine con un alto efecto realista, erigido por la utilización de lugares, historias y personas reales. Este cine cartografía principalmente el infortunio, la desgracia en la que algunos personajes se hallan atrapados y con pocas posibilidades de salida, de ahí la idea de laberinto. Todas las historias buscan siempre una postura de compromiso y/o denuncia social cuyo objetivo parece ser el de mostrar los problemas y proponer una posible reflexión por parte del público. A este respecto, esta intención contiene una ambivalencia que se configura a veces en una visión miserabilista (patetismo) o en una mostración directa de la marginalidad (*pathos*). Al enfocarse en la pobreza, en el infortunio, en la miseria, en lo marginal, los personajes son generalmente individuos vulnerables, de modo que la victimización del personaje-tipo reincide, como en el melodrama, en la figura femenina y en la infancia; hay sin duda otros personajes, otro tipo de personificación, pero el cine melorrealista siempre apunta hacia una victimización basado en el estereotipo y en el maniqueísmo. Finalmente, el cine melorrealista se ve atravesado por la exageración de significantes y significados hacia el exceso cuyo resultado es la falsedad y la inverosimilitud, de ahí se torna comprensible el resurgimiento pleno del tropo melodramático pero fundido con el realismo. Estamos entonces frente al cine melorrealista que ya no es propiedad de una cinematografía definida (periferias) o perteneciente a una región determinada (Sur Global), sino que es una tendencia cinematográfica global: de Brasil a Líbano, de Argentina a Bélgica, de España a Estados Unidos.

Examinar una parcela del cine contemporáneo e intentar definir características o tropos puntuales representa siempre un desafío, puesto que intervienen otros fenómenos, interesantes y complejos a la vez, tales como la historia del cine, los géneros cinematográficos, las cinematografías (trans) nacionales, etc. En este sentido, los tropos del melorrealismo aquí identificados no serían los únicos ni definitivos, pero, al aglutinarlos y observarlos a través de argumentos y ejemplos concretos, permiten, en cambio, una primera y amplia comprensión sobre esta tendencia estética global.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J. & Michel M. (2012). *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*. París: Armand Collin.
- Bourdieu, P. ([1992] 1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brannon, C. (2011). Globo Filmes, Sony, and Franchise Film-making: Transnational Industry in the Brazilian Pós-Retomada. En C. Rêgo y C. Rocha (eds.), *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema* (pp. 51-63). Bristol: Intellect.
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London: Yale University Press.
- Galt, R. & Schoonover, K. (eds.). (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Nueva York: Oxford University Press.
- Halle, R. (2010). Offering tales they want to hear: Transnational European film funding as neo-orientalism. En Galt, R. & Schoonover, K. (eds.). *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (pp. 303-319). New York: Oxford University Press.
- Herlinghaus, H. (ed.). (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio.
- Marcantonio, C. (2015). *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Martín-Barbero, J. (2002). La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía. En H. Herlinghaus. *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 61-77). Santiago: Cuarto Propio.
- Moine, R. (2008). *Les Genres du Cinéma*. París: Armand Colin.
- Monsiváis, C. (1994). Se sufre, pero se aprende: el melodrama y las reglas de la falta de límites. En C. Monsiváis & Bonfil, C. (eds.). *A través del espejo: el cine mexicano y su público* (pp. 99-224). Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Narváez, G. (2019). El cine latinoamericano contemporáneo y la estética de festival: El caso de Cannes (2000-2015). *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 77, 21-46.
- Narváez, G. (2021). Configuraciones estéticas y posturas de autor en el cine de festival contemporáneo a través de una revisión historiográfica del caso latinoamericano en Cannes (1946-2015). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 23, 9-43.
- Pinel, V. (2009). *Genres et mouvements au cinéma*. París: Larousse.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Schroeder, P. (2016). *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland, California: University of California Press.
- Torres, G. (2017). La faz melodramática del cine ecuatoriano (1965-2016). *Fuera de Campo*, 1 (5), 40-59.
- Vieira, J. L. (2010). The Transnational Other: Street Kids in Contemporary Brazilian Cinema. En Āurovičová, N. & Newman, C. (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 226-243). New York: Routledge.

Reseña Curricular

Geovanny Narváez es PhD por la KU Leuven (Bélgica), con la tesis *El cine latinoamericano y la estética de festival*. Es licenciado en Literatura y Lenguajes Audiovisuales (Ecuador); magister en Arts, Lettres, Langues (Francia). Ha publicado artículos sobre cine en libros y revistas especializados, y ha coordinado los libros: *Transnacionalidad, cine y audiovisual en América Latina* (2020) y *El ojo avizor. Diálogos sobre el cine ecuatoriano* (2021). Es docente de la Carrera de Cine de la Universidad de Cuenca. Actualmente realiza un posdoctorado en la Universidad de Buenos Aires. Es responsable y miembro fundador de CINEXAA (Centro de Investigación y Experimentación en Artes Audiovisuales).



Imagen: Gabriel Calero