

# POIÉSIS DEL CINE LATINOAMERICANO FRENTE A LOS APLAZAMIENTOS DE LA APORÍA DE EMANCIPACIÓN POSTCOLONIAL

Carla Grosman

 ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-0236-5794>

## Introducción

Los análisis sobre Cine Latinoamericano producidos en las últimas décadas se han centrado principalmente en el rol de dichos films en tanto reflejos de la realidad y los procesos sociales de su época. Mi enfoque dentro de este canon de estudio incorpora la preocupación por el rol performativo que juega el cine dentro de las dinámicas sociales en las que se construye la historia. En esta investigación analizo las estrategias ético-estéticas de representación utilizadas por el cine latinoamericano entre 1995 y 2005 para impulsar un desplazamiento epistemológico revelador de la aporía ontológica que, hasta entonces, había signado las búsquedas artístico-intelectuales latinoamericanas de una emancipación política y epistémica. Considero que estas búsquedas fueron empresas aporéticas ya que en ellas se vio postergado un pensamiento y una praxis que verdaderamente rompiera con las dinámicas de reproducción de lo que Aníbal Quijano (2000, p. 345) denomina la

“colonialidad del poder”; esto a nivel de “colonialidad del ser” (Maldonado–Torres, 2007, p 127) y “colonialidad de saber” (Castro–Gómez, 2000, p. 154). De este modo, basándose en fuentes interdisciplinarias y explorando el cruce de registros posestructuralistas con las prácticas de la filosofía poscolonial y decolonial, este capítulo desarrolla un aporte teórico que vengo proponiendo como un posible modelo poiético de lectura crítica sobre el cine latinoamericano de entre milenios, al que he llamado: “la alegoría del viajero inmóvil” (2018b; p.16).

Esta fórmula establece que si los relatos de viaje de la modernidad sirvieron como alegoría–vehículo para reproducir epistemológicamente el discurso de la Modernidad/Colonialidad, una emancipación onto–epistemológica contemporánea posible puede involucrar una deconstrucción de tal alegoría problematizando el relato de viaje. Mi perspectiva es sobre el recorrido de esta narrativa en el campo del cine latinoamericano de la era neoliberal y enfocada en cómo esta ruptura sintagmática revelaría la aporía antes propuesta, como una condición cuerpo–política. Esto porque, saca a la luz aquellas historias de quienes viven cotidianamente la “herida colonial” (Mignolo, 2005, p.34) desde perspectivas más cercanas a la auto–representación que a la construcción del sujeto subalterno (desde el diseño de un sujeto central) como representante de un discurso geopolítico de emancipación continental. Discurso que omitió reconocer que su programa postergaba la inaplazable atención debida a la dimensión organizacional de los cuerpos en la “diferencia colonial” (Walter Mignolo, 2003, p.8).

En este ensayo propongo un modelo de lectura del cine latinoamericano que apunta a develar el poder retóricamente alternativo de este, frente al proyecto neoliberal (este último entendido como la dimensión actual que toma el discurso de la Colonialidad del Poder). Puntualmente planteo que este patrón crítico explica cómo tal cine logra dar cuenta de la crisis utópica del periodo en el que se inserta, al tiempo en que proyecta la reconstrucción simbólico-material de una utopía de solidaridad intercultural. Les propongo entonces explorar este “mapa cognitivo” (Jameson, 1991, p. 21) que llamo “la alegoría del viajero inmóvil” como forma de entender al cine latinoamericano de entre milenios como un “acto simbólico” (Fredric Jameson, 1981, p. 62) que, desde una perspectiva cuerpo-política, participa de/en las dinámicas de decolonialización epistémica de la región, erigiéndose como un agente performativo de la realidad.

Como propuesta enmarcada dentro del campo de los Estudios Culturales Latinoamericanos, mi trabajo de investigación intenta aproximarse a las relaciones discursivas que se establecieron durante la consolidación de la regla neoliberal en Argentina, Cuba y México, por tratarse de tres ejemplos paradigmáticos de respuestas diversas frente a un mismo modelo de hegemonía. De este modo, analizo las vías retóricas que ligan a las contingencias histórico-sociopolíticas de la vida cotidiana de este periodo con la cinematografía de los tres países considerados.

Inicialmente encuentro que la evidente fragmentación social que aqueja a los tres casos observados no es resultado exclusivo de la imposición del sistema neoliberal de

mercado, sino también consecuencia de la crisis de sus propias utopías nacionales. Es decir, de aquel discurso geopolítico presentado como utopía colectiva que, desde cada perspectiva nacionalista burguesa, coincidía en la búsqueda de una “identidad nacional que justifique la emancipación de la hegemonía de poder eurocéntrico. Esta crisis es tal porque dicho proyecto de independencia se propuso como una homogeneización ontológica de la población prefijada desde la epistemología de las elites político-intelectuales de turno, quienes se mantuvieron adscriptos socioculturalmente al paradigma Moderno/colonial. Así, la idea de un Estado Nacional hace una crisis de sentido (en tanto nación independiente) que luego instituye, promulga y reproduce.

Se sigue que cualquier producción cultural que en Latinoamérica intente deslegitimar el sistema económico dominante debe contemplar una retórica que, no solo revele los procesos discursivos de reproducción hegemónica de éste, sino que además enfrente y corrija aquellos anhelos utópicos en conflicto. Para indagar en este proceso discursivo opto mirar hacia la poética del cine, esto es, atender a la relación intrínseca entre forma y contenido de la obra que deviene en su poder performativo de lo real. En este sentido entiendo al cine como un acto simbólico de renarración utópica porque éste no solo es capaz de reflejar, sino también de intervenir modificando una situación dada.

Según Jameson, el acto simbólico se vale de la acción simultánea de dos modos de persuasión. El primero es el nivel de la textualización; la parte racional del discurso

ético-ideológico explicitado como un reflejo crítico del estado de las cosas. El segundo es el de la narrativización; el nivel de lo estético que se conecta con la impulsividad inconsciente volviéndose fuerza performativa de los valores del discurso. Entiendo entonces que a través de esta dinámica de producción-recepción la obra cinematográfica se enlazara fácilmente con otros textos de ficción, históricos o de la realidad contemporánea, conformando a través de estas redes de sentido, nuevas lecturas de lo real y lo posible. Mi exploración se focaliza en esta potencialidad poética del cine, porque en él convergen inextricablemente las dimensiones ética y estética para conectar lo racional con la impulsividad inconsciente-emocional y de este modo contestar a la explicación hegemónica de lo real renarrando los marcos interpretativos de la Historia y la memoria; y en consecuencia, de lo real. Con el fin de explicar en profundidad este estándar de poiésis deberé referirme a tres aspectos: el contexto de producción que atiende, interviene y modifica; las consideraciones teóricas que lo conforman y los casos de práctica cinematográfica en los que lo he identificado.

### **El Contexto de producción que atiende este modelo: “El mito de la exterioridad imposible”**

En la cosmogonía presocrática, la *poiésis* designaba una acción que expresaba una realidad maleable. Esta idea era medular a un sistema simbólico holístico que entendía a lo humano como parte de la naturaleza considerando pensamiento y materialidad en un proceso dinámico recíproco. Como tal, el arte, la vida comunitaria y el trabajo

manual eran igualmente importantes en el sustento de la esfera social. Michel Foucault (1971, p.35) se refiere a este paradigma como “*episteme* analógica”. La modernidad grecolatina fractura esta *poiésis* de equivalencia introduciendo jerarquías de pensamiento que aún estructuran la visión de mundo de la modernidad occidental. De este modo la actividad humana y su relación con el mundo quedan estratificadas de la siguiente manera. En la cumbre, el campo de la razón, el de las decisiones políticas. Este ámbito de la *praxis* le estaba reservado a las elites dirigentes. Luego, el ámbito de la naturaleza que era el terreno de la producción que contenía su propia jerarquía, debajo en la pirámide se aloja la manifestación instrumental de la *poiésis*; el trabajo manual de los esclavos. Apenas más arriba, se encontraba la expresión abstracta de la *poiésis*, este era el trabajo estético del artista cuyo rol era reproducir el *logos* hegemónico. Entiendo que es a este nivel que se puede identificar el comienzo de la construcción de la otredad.

El mundo Moderno/Colonial, que según Enrique Dussel comienza el siglo XVI (2000, p.47), ha sido construido a partir de la imposición global de esta *poiética* escindida. En “Las Américas” esta estructura proveyó de una justificación epistémica para la apropiación y explotación de las riquezas naturales y simbólicas del continente. Un proceso en el cual el colonizado puede solo existir como un absoluto y explotable “Otro”. Confrontado a esta imposición ontológica, y en orden de ser aceptado dentro del altar eurocéntrico –que quita u otorga carácter de humanidad–, el sujeto otrorizado debe renunciar a su esencia ontológica y occidentalizarse. Esta es una empresa irrealizable y por lo tanto solo sirve

para reforzar y perpetuar el lugar de este sujeto como ser periférico; es decir, como un “Otro”.

A la luz de las conmemoraciones del bicentenario de la independencia de la mayoría de los países de América Latina, incluidos Argentina y México, importa destacar la paradoja de que aquello que celebramos como independencia es de hecho la continuación del dominio eurocéntrico bajo un renovado modo de hegemonía; el de la colonialidad del poder. Esto es así pues aún después de clausurada la relación administrativo-política colonial, el proyecto elitista del Estado Nacional criollo-burgués permite que las previas relaciones de poder continúen colonizando ontológica y epistemológicamente a estas sociedades. El proyecto independentista, es por ello, solamente administrativo (a veces político, a veces económico) ya que no se desliga de las dinámicas onto-epistemológicas de la colonialidad del poder que le son funcionales: (respectivamente) la colonialidad del ser y del saber, desde las cuales se reproducen las relaciones centro-periferia no solo en una dinámica internacional sino hacia las poblaciones internas del continente. Frente a este contrasentido, los impulsos sociales revolucionarios del siglo XX emprenden un proceso dialéctico de desenmascaramiento de dichas dinámicas reproductoras de la dominación. En esta forma de guerrilla cognitiva cupo la posibilidad de amalgamar el saber institucional y/o la producción cultural legitimada, con las necesidades revolucionarias de los sujetos subalternizados por los procesos de colonialidad. Surge así lo que llamo ideograma intelectual-artista/pueblo.

Desde mi punto de vista, el Nuevo Cine Latinoamericano de los años '60 a '70 fue una de las manifestaciones simbólicas más destacadas de este ideologema, precisamente porque se propuso develar las estrategias estético-discursivas que servían para la legitimación del poder, adoptando para ello un sistema semiótico de base socialista que respondiera a las necesidades y particularidades de la identidad latinoamericana<sup>1</sup>. Este conjunto de obras fue en esencia una aporía pues para llevar adelante su impulso decolonizador, estos autores –y desde sus más nobles intenciones– asumen la responsabilidad de hablar por el subalterno, ante lo cual no pueden sino enunciarse desde su propia posición centrada<sup>2</sup>. De este modo la discusión del proceso epistemológico que instala dicha diferencia pasa a depender de las mismas relaciones de poder que se procuraban alterar: son los cineastas quienes tienen la posibilidad de contar con los pesados y costosos equipos técnicos y los conocimientos narrativo-retóricos para enunciar un discurso representando al subalterno. Estos cineastas se auto denominan como intelectuales orgánicos pero sin haberse gestado realmente a partir de un movimiento

---

1 Como el paradigma de esta afirmación se puede citar el film argentino *La hora de los hornos* (1968) dirigido por los cineastas del grupo *Cine Liberación* Fernando Solanas y Octavio Getino.

2 Esta es una afirmación que requiere ser considerada más profundamente, pero si es posible decir que en el Nuevo Cine Latinoamericano no hubo una autocrítica llevada hacia dentro de la propia textualidad del film que reflexionara acerca del rol del propio cineasta, / intelectual (y del film *per se*) en tanto reproductores de una colonialidad del saber y del ser. Al caso vienen dos excepciones: el film de Tomás Gutiérrez Aléa (*Memorias del Subdesarrollo*, 1968) y la película de Glaubert Rocha (*Terra em trase*, 1968).



comunicacional sostenido en las bases. De ese modo dichos intelectuales–artistas serán, para los regímenes represivos que se sucedieron, solo unas pocas cabezas que cortar. Por ejemplo en Argentina, y solo revisando el caso del grupo “Cine liberación” entre los varios grupos de cine activista que se asociaban a lo que se entiende como Nuevo Cine Latinoamericano, esto resulta en la desaparición de Raymundo Gleyzer (Buenos Aires, 1941–desaparecido 27–5–1976) y en la persecución seguida de exilio de Fernando Solanas (1936) y Octavio Getino (1935–2012).

En países como Argentina y México, este proceso de irrepresentabilidad popular incitado desde la colonialidad del poder se fortalece, hacia mediados de los años ochenta, en el “sistema institucional perverso” (Valenzuela, 1992, p. 62) de la democracia bajo la regla neoliberal. Esto porque la misma continúa el trabajo de atomización social llevado a cabo por el sistema represivo característico del último gobierno cívico–militar de facto argentino, a partir de ejercer la coerción económica sobre el ciudadano, quien termina –como lo ha indicado Néstor García Canclini, 1995– por conceder sus derechos y responsabilidades políticas en pos de su sobrevivencia en calidad de consumidor privado. La fragmentación social y el individualismo son así, prácticas sociales coherentes con una economía de mercado naturalizada como una fuerza objetiva, totalmente autónoma de la voluntad humana. En mi análisis de estos aspectos de la vida cotidiana bajo el sistema neoliberal, me he centrado en el caso argentino, cubano y mexicano porque...

Después de casi cien años de coerción económica vía modos democráticos o represiones militares, al cruzar el

milenio Argentina llegó al fondo de un largo proceso de desintegración social, del cual logró recuperarse a partir de una redefinición de su propio pretexto utópico. Uno que hasta entonces ponderaba un proyecto de Estado Nacional como organización republicana de saludable integración individual a un sistema de representación parlamentaria. Sistema que estaría a cargo de cuidar por el patrimonio público y el progreso colectivo al momento de establecer intercambios materiales y simbólicos con el resto del Sistema Mundo Moderno. En la era neoliberal, frente al evidente vacío de representación dejado en dicha arena geopolítica por dos siglos de fraudulenta gestión de líderes e intelectuales, los nuevos movimientos sociales de recuperación del poder cívico comienzan a desmitificar la lógica del mercado redefiniendo su subjetividad ciudadana. Esto implica la regeneración de formas horizontales de representación popular en un marco de interacción social solidaria y pluridiversa. Tales discursos intentan contestar no solo a las dinámicas económicas neoliberales, sino también a sus tradicionales medios de legitimación discursiva; los modos hegemónicos de representación intelectual y artística. Y lo hacen mediante el apoderamiento de los tradicionales medios de expresión de estos últimos entre los cuales se encuentra el cine. Este es el nudo problemático que atiende mi modelo focalizándose en los procesos que el cine argentino de entre milenios transita para recuperar este lugar de enunciación develando la aporía encerrada en el mito que establece que nada puede ser exterior a la Modernidad en especial a su epistemología de clasificación social centro-periferia.

Incorporo a Cuba como un caso peculiar, no solo en el contexto latinoamericano, sino mundial. Esto porque al hacer un balance de sus primeros cincuenta años de Revolución antimperialista, se hace evidente que la permanencia de su sistema socialista ha exigido una constante dialéctica de su ideología entre la teoría y la práctica. Esto es, hacer que el estado convierta en praxis los ideales revolucionarios, y ello, en el contexto de una sociedad que se ha visto siempre atravesada por las agresiones del entorno capitalista y por la dependencia que, hasta el año 1990, tuvo con el mercado común de los países socialistas. Propongo que dichas tensiones construyeron una paradoja onto-epistémica en la cual Cuba (y los cubanos) se sitúa/n simultáneamente “dentro y fuera” de las dinámicas del Sistema Mundo Moderno/Colonial. Durante el “Periodo Especial” (1991–2004), en que debe aprender a subsistir sin el apoyo comercial o político del bloque socialista, esta paradoja alcanza su punto crítico. En ese trance, el discurso revolucionario enfrenta un conflicto de coherencia donde se escinde su cohesión entre *logos* (ideología y programática), *ethos* (la construcción de la autoridad representativa de sus líderes) y *patos* (la empatía emocional con las que el pueblo otorga legitimidad a estos dos). Se inicia a partir de aquí un proceso de reprogramación utópica del discurso de la Revolución. La forma en la cual parte de su cine se ocupa de develar y contestar tal paradoja para apoyar un proceso de reformulación utópica, es tarea de análisis para mi modelo.

En México se hace evidente una constante lucha interna por el poder que puede leerse como la pugna entre una actitud patriótica y otra entreguista; entre los movimientos

independentistas–reformistas del siglo XIX o los revolucionarios del siglo XX y las administraciones fraudulentas que concedieron el patrimonio nacional a los poderes imperialistas de turno. Las dinámicas socioeconómicas desatadas en el marco del Tratado de Libre Comercio (NAFTA) desde 1994, se presentan como formas de actualización de esta pugna. En este sentido el poder oligopólico, investido de populismo, negocia con los Estados Unidos poniendo en riesgo las posibilidades de supervivencia material de su población agrícola, formada en su mayoría por pueblos originarios. Frente a tal solapada forma de autoritarismo, estos últimos se organizan para denunciar y combatir el abuso. Esta última crisis es capaz de revelar que México es también manifestación de una escisión histórico–identitaria que tradicionalmente se ha expresado como la traición de las elites políticas hacia el pueblo que supuestamente representa.

### **Consideraciones teóricas que conforman “La alegoría del viajero inmóvil”**

Teóricamente mi patrón poético se construye como una deconstrucción del relato de viaje en tanto móvil alegórico del discurso utópico moderno–crítico. Esto es así en la medida en que este modelo:

Primero: Lee a *Utopía*, de Tomas Moro (1516), como el primer intento de intervención poética. Esto es de mediación del lenguaje simbólico para develar la idea de totalidad Moderna. Entendiendo esta idea como la imposición epistémica de los valores éticos de Europa que

justifican la colonización económica de otros territorios y sus poblaciones eliminando la posibilidad de un espacio de exterioridad. En este sentido propongo que Moro hace uso de la legitimidad político-simbólica de la crónica mundonovista, hasta entonces empleada para justificar el apetito expansionista mercantil europeo, en orden de revertir este argumento al renarrar sus marcos de interpretación. Entiendo que a través de este recurso el autor logra llevar a cabo una discusión sobre la centralidad de Europa al problematizar el lugar del Otro como interlocutor válido y ejemplar. Así, el formato de su discurso estructurado como relato de viaje, se vuelve móvil narrativo de una alegoría que se formula como posibilidad de exterioridad al mito de inclusividad moderna. No obstante, en este estadio del discurso utópico tal desplazamiento centro-periferia –en un sentido centrífugo, si seguimos a Fernando Aínsa (1977, p.139), mantiene la estructura del formato epistémico euro centrado. Esto porque dicha búsqueda de un “lugar mejor” al de las circunstancias ético-vitales del viajero, reproduce las tensiones surgidas a partir de la formación del sistema mundo moderno/colonial en cuanto sigue refiriéndose al espacio/sujeto “descubierto” como un “Otro “. En este sentido *Utopía* es apenas autocrítica de la Modernidad en cuanto mantiene lo que vengo distinguiendo como “mito de la exterioridad imposible” (2018, p. 19) narración desde donde se comprende a la utopía como “el lugar que no existe”<sup>3</sup>.

---

3 La construcción etimológica del neologismo de More “Utopía” deja un campo de ambigüedad al no determinarse si la palabra reúne el prefijo griego *eu* (bueno) a la palabra *topos*

Segundo: Asume que en el marco de los procesos de decolonización Latinoamericanos el “mito de la exterioridad imposible” es una idea que la elite intelectual latinoamericana del siglo XIX y XX es incapaz de deshacer. Por eso entiende que, primero en la literatura de ficción y la ensayística, y luego también en el cine, el relato de viaje recorre circularmente el continente con el fin de establecer su propio centro en la integración a una única ética geopolítica. Aquí el relato de viaje como alegoría de deconstrucción de la *épistémè* moderna carece de éxito puesto que su pensamiento utópico se auto concibe desde su rol periférico dentro del sistema mundo moderno/colonial. Esto es, desde la imposibilidad de una exterioridad a la totalidad moderna.

Tercero: Propone que, a partir de los procesos de consolidación del sistema neoliberal de finales del siglo XX, el viaje está ligado a la dinámica de desintegración del ideograma intelectual-artista/pueblo: la narración del viaje se aborda, entonces, desde el fracaso del proyecto político latinoamericanista ahora como renarración cuerpo política del trazo de la Historia en el presente. De este modo el modelo plantea que las películas correspondientes a este período develan, no solamente la obvia opresión impuesta desde el sistema hegemónico, sino además los pretextos utópicos en crisis que, como tales, no lograron deshacerse de la retórica de la colonialidad del poder. En este marco ya no hay exploración nostálgica

---

(lugar) formando la idea de “un buen lugar”, o si es que Moro utiliza el prefijo *ou*, que asociado a *topos* nos acerca a la idea de un “no lugar” o “lugar que no existe”.

de los sentidos éticos colectivos pues se vive en la era de la melancolía. Es decir que la atmósfera imperante es la pérdida del sentido utópico que impulsaba la búsqueda de una mejor forma de vivir en sociedad. Sentido que la Modernidad crítica tiñó con su esperanza de recuperar la “edad de oro” de la humanidad y que su versión latinoamericana convirtió en identidad geopolítica. Por eso, en este periodo de parálisis de objetivos colectivos, los autores cinematográficos arremeten retóricamente en contra de la dimensión icónica del ideal moderno-crítico/latinoamericanista: el *telos* del relato del viaje y del viajero. A partir de aquí mi mapa establece que, si un mundo sin utopía (moderno-crítica/latinoamericanista) se manifiesta narrativamente en la desaparición de la posibilidad del viaje y del viajero, la alegoría de un “viajero inmóvil” toma, para el fin de milenio, el lugar de una *poiética* posible, en cuanto es capaz de atender al signo melancólico de su presente. A la hora de reconocer el lugar retórico de esta alegoría benjaminiana como figuración de un paradigma en crisis (Benjamin, W, ([1928] 1977), cada contexto de producción ha revelado su propia crisis utópica desde un programa particular.

### **Casos de práctica cinematográfica en los que he identificado este modelo**

En el caso argentino observando el film de Mario Santos y Nicolas Saad et al (*Mala época*, 1998) y los films de la corriente del Nuevo Cine Argentino que le sucedieron identifiqué al modelo poiético de la “alegoría del

viajero inmóvil” manifestándose en la deconstrucción de la linealidad y propósito del viaje (Grosman, 2018a). Esta alegoría, se presenta como un viaje involuntario y desorientado, un viaje por expulsión que en su aleatoriedad hace residir la posibilidad de vinculación con lo diferente, es decir, con aquellas subjetividades que la discursividad hegemónica y el paternalismo intelectual habían relegado a la periferia de sentido<sup>4</sup>. Así el patrón de la “alegoría del viajero inmóvil” sirve para explicar la crisis utópica que atraviesa el país en cuanto democracia neoliberal y también para acompañar simbólicamente el consecuente proceso de recuperación social del poder cívico. Uno que a nivel discursivo y estético ya comenzaba a conformar un tejido intercultural auto-representativo que destituía la autoridad del intelectual/artista como representante del pueblo. En este sentido observo que el cine de ficción no-comercial, amateur y comunitario, y aquellas experiencias documentales semi-profesionales e independientes constituyeron una poética que estableció los cimientos del Nuevo Cine Argentino. Esto porque será el creador del nuevo cine profesional el que se valga de las colectivas estrategias técnico-retóricas de intervención hegemónica como material estético con el cual problematizar del relato de viaje moderno/crítico

---

4 Como ejemplos de ello en el Nuevo Cine Argentino de entre milenios puede mencionarse: el film de Bruno Stagnaro e Israel Caetano (*Pizza, birra, faso*, 1998), la película de Israel Caetano (*Bolivia*, 2001), los films de Pablo Trapero (*Mundo Grúa*, 1999 y *El bonaerense*, 2002) y los aclamados largometrajes de Carlos Sorin (*Historias mínimas*, 2002 y *Bombón 'Le chient'*, 2004). A la lista puede agregarse el film de Diego Lerman (*Tan de repente*, 2003) y el de Pablo Reyero (*La cruz del sur*, 2004).



y latinoamericanista. Con esto, el Nuevo Cine Argentino funciona como acto simbólico de renarración utópica, es decir, exhibe la condición melancólica de una utopía en crisis mientras que la combate a partir de narrativizar, desde el cuerpo mismo de su lenguaje, los nuevos impulsos sociales de auto representación y solidaridad.

En cuanto a “alegoría del viajero inmóvil” frente al programa del cine cubano propongo que el relato de de viaje en el cine del “Periodo Especial” funciona como acto simbólico de renarración utópica que expresa la necesidad de una reformulación utópica de la Revolución. Por ello parte de modificar la perspectiva sobre la escisión de coherencia discursiva entre *pathos*, *ethos* y *logos* revolucionario presentando una mirada cuerpo-política. En este sentido observo que *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998), como muchas películas de este periodo, manifiesta la “alegoría del viajero inmóvil” al estacionar la acción dramática en el momento del dilema personal de emigrar o de quedarse<sup>5</sup>. Esto porque a través de los conflictos emocionales y morales que enfrentan al potencial viajero con su entorno inmediato, el film logra exhibir los apremios sociales creados por el choque de los dos proyectos de

---

5 Referidas técnico-retóricamente y en directa conversación con la forma en que Tomás Gutiérrez Aléa representara dicha conflictividad en su magistral *Memorias del Subdesarrollo* (1968), las películas del Periodo Especial que enfatizan este disyuntiva (al punto de generar intertextualmente con ello un signo epocal) son, desde mi perspectiva las siguientes: De Juan Carlos Tabío (*Lista de espera*, 2000); de Humberto Padrón (*Video de familia*, 2001); de Fernando Pérez (*Suite Habana*, 2003); de Benito Zambrano (*Habana Blues*, 2005); de Juan Carlos Cremata (*Viva Cuba*, 2005) y de Alejandro Brugués (*Personal Belongings*, 2008).

mundo –el capitalista y el socialista–. En este contexto reconozco que el efecto de ruptura de la cuarta pared (o distanciamiento), que este *film* y los *films* de este signo epocal toman del teatro épico–dialéctico de Bertolt Brecht ([1948] 1964, pp. 121–129), juega un papel fundamental desde una lectura de “la alegoría del viajero inmóvil”. Esto pues, es a través de su técnica de constante quiebre de la fe poética que la estructura brechtiana de “caja china” logra revelar la construcción ficticia de lo narrado. Considero que la importancia paradigmática del uso de la meta–teatralidad brechtiana en la producción cinematográfica cubana de la Revolución reside en que este formato sirve de expresión gestual de una vivencia cotidiana del espacio signada por la paradoja “dentro–fuera”. Por eso es posible entender el uso estético de este formato de historia dentro–de–la–historia como manifestación de la ética de una sociedad insular y amurallada que, mediante la ruptura de la pared poética devela la crisis de coherencia discursiva de la Revolución con todo y sus límites geopolíticos.

Mirando a la producción mexicana propongo que el individualismo que caracteriza la era neoliberal en este país está ligado íntimamente a su perspectiva moral judeocristiana del mundo, la cual ha naturalizado históricamente la tradición de la traición. En *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) la reescritura del mito de Abel y Caín sirve para identificar la constante lucha interna de México por el poder, presentando a este último como el orden “Supremo” que hace irrealizable el ideal utópico de autodeterminación del pueblo que la Revolución Mexicana

(1915) enarboló junto a su lema de “tierra y libertad”<sup>6</sup>. La idea del poder como orden metafísico *a priori* que dictamina el porvenir destruye la fórmula que asociaba el relato de viaje con la búsqueda de un objetivo utópico más allá de las circunstancias vitales del viajero. En este marco, la incapacidad de los personajes para evadirse de sus circunstancias condicionantes por medio del viaje de escape revela a “la alegoría del viajero inmóvil” como figuración de una utopía moderno-crítica y latinoamericanista en crisis. La coherencia de esta irrepresentabilidad utópica con la estructura narrativa del film se justifica en la deconstrucción que, desde el cuerpo del relato, se hace de la dimensión espaciotemporal. Porque este quiebre deja entrever las “costuras” de un reordenamiento discursivo de lo real que es invisible cuando la realidad se representa a través de una tradicional ilusión de continuidad espaciotemporal. Digo que se trata de un ‘acto simbólico de narración utópica’ porque esta deconstrucción –al estilo de la lectura *différance* (Derrida, J. ([1967] 1978))– de las certezas del espectador lo obliga a realizar un trabajo de reconstrucción del relato que involucra su propia valoración moral. Esta tarea se convierte en una revisión ética que lo independiza de la idea/imagen de lo verdadero prefabricada desde los medios reproductores del poder hegemónico.

---

6 La idea del fratricidio bíblico es, a mi juicio, un signo epocal del cine mejicano reciente que refiere epistemológicamente a la obra de Luis Buñuel (*Los olvidados*, 1952). Así, en la producción de entre milenios que ubico bajo este signo, podemos citar también de Arturo Ripstein (*Principio y Fin*, 1994) y de Ignacio Ortiz Cruz (*Cuentos de hadas para dormir cocodrilos*, 2003).

## Conclusiones

Siguiendo el mapa cognitivo de la “alegoría del viajero inmóvil” mi perspectiva ha propuesto que las películas: *Mala época* (Santos y Saad et al, 1998) en Argentina, *La vida es Silbar* (Pérez, 1998) en Cuba y *Amores Perros* (Gonzales Iñárritu, 2000) en México, funcionaron como renarraciones utópicas capaces de develar, discutir y reescribir, para cada ámbito de producción, sus respectivos pretextos utópicos en crisis, esto es, los conflictos ocasionados por la postergación de una verdadera praxis emancipatoria del ámbito cultural y patrimonial de cada nación emergente y del posterior proyecto de identidad latinoamericanista.

Propongo que las estrategias poética que estos *films* desarrollan para tal fin forman parte de un proceso de reubicación epistémica trasmoderna acontecido durante el cambio de milenio cuando la perspectiva latinoamericana comenzaba a enunciarse (al menos políticamente) como pensamiento situado fuera del relato totalizador moderno (pensemos en las alianzas de las nuevas izquierdas en los gobiernos multiculturales de Hugo Chávez, Mario Correa, Néstor Kirchner, Evo Morales, Ignacio Lula da Silva etc.).

Acompañando estas transformaciones de las direcciones políticas de lo colectivo (de un orden homogéneo a una condición pluridiversa), la contribución poética de la producción cinematográfica reunida bajo el signo de “la alegoría del viajero inmóvil” será el desplazamiento enunciativo que lleva a cabo para acompañar tal propuesta epistémica. En este sentido los *films* trasladan el *locus* del discurso desde la tradicional posición ética geopolítica

de la elite intelectual-artística latinoamericanista, hacia múltiples expresiones cuerpo-políticas donde la crisis de tal proyecto había quedado inscrita en la vida concreta de sus sobrevivientes y descendientes. Así, sostengo que tal intención de emancipación epistémica ha debido confiar en renarraciones como vehículos de des totalización. Esto involucra buscar formas de reorganizar las representaciones de lo real para trascender las interpretaciones hegemónicas que presentan su discurso como cosmogonía única y final. De allí la construcción de sus relatos individuales siempre entrelazados con otras muchas y posibles historias privadas, que no aspiran a dar una impresión de totalidad adoptando (como fuera el estilo del Nuevo Cine Latinoamericano) un estatus de sinécdoque. Este es el motivo de “la alegoría del viajero inmóvil” para utilizar estrategias que recurran al quiebre de la fe poética, las rupturas espaciotemporales y la alioriedad narrativa como se percibe en *La Vida es Silbar*, *Amores Perros* y *Mala época*, respectivamente.

“La alegoría del viajero inmóvil” es así, además de modelo poético trasmoderno, uno posmoderno pues abarca una recombinación de las cadenas sintagmáticas de la problemática utópica de la Modernidad crítica y latinoamericanista para de este modo formular una constante retórica que luego deconstruye. Y esto con el fin de acompañar la idea trasmoderna que se enuncia desde una experiencia de exterioridad y no ya desde el lugar de periferia del sistema mundo moderno/colonial. A la altura de este nivel retórico, la destrucción del *telos* del viaje (sin centros y periferias) nos habla de una desmitificación de la idea moderna de “la exterioridad imposible”.

Huelga remarcar entonces que a través de estas obras observo que “la alegoría del viajero inmóvil”, cumple la misión político–performativa de deslizar el horizonte de verdad aunándose a un proyecto cultural que se divorcia de las lógicas reproductoras de la “colonialidad del poder” para proponer desde la exterioridad, una nueva forma de relación hasta ahora postergada por los discursos poscoloniales. Se trata de una forma de vínculo intracontinental autosustentado que ya no aspira a la homogeneidad ontológica de la identidad latinoamericana sino que celebra la interculturalidad como utopía colectiva.

## Referencias Bibliográficas

- Aínsa, F. (1977). *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila.
- Benjamin, W. (1977). *The Origin of German Tragic Drama*, J. Osborne (trad.). London: New Left Books.
- Brecht, B. (1964). The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre. En J. Willett (ed. y trad), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (pp. 121–129). London: Methuen.
- Castro–Gómez, S. (2000). “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro”. En E. Lander (comp.). *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 145–161). Caracas: CLACSO.
- Derrida, J. (1978). *Writing and difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dussel, E. (2000). “Europa, modernidad y eurocentrismo”. En E. Lander, (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 41–53). Caracas: CLACSO.

- Foucault, M. (2002 [1971]). *The order of things: An archaeology of the human sciences*. London: Psychology Press.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Grosman, C. (2018a). "Yira Yira: Nuevo Cine Argentino, veinte años de viaje". *Alter|Nativas Latin American Cultural Studies Journal*, (8), (Center for Latin American Studies, Ohio State University).
- Grosman, C. (2018b). *La alegoría del viajero inmóvil. Utopía y neoliberalismo en el cine latinoamericano*. Madrid: Ápeiron.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Maldonado-Torres, N. (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En A. Escobar (ed.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). Bogotá: Siglo del Hombre.
- Moro, T. (1941 [1516]). *Utopía*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mignolo, W. (2005). *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales|diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social, *Journal of World-System Research* VI, (2), Summer|Fall: 342-386.
- Valenzuela, J. S. (1992). Democratic Consolidation and Post-Transitional Settings: Notions, Process and Facilitating Conditions in Scott Mainwaring (ed.) *Issues in Democratic Consolidation: The New South American Democracies in Comparative Perspective* (pp. 62-65). Indiana: University of Notre Dame Press.

## Referencias Filmográficas

- Bardi, B. (Productor) y Sorin, C. (Director). (2002). *Historias mínimas* [CINE.AR.TV: Cinta Cinematográfica]. Argentina: Guacamole Films.
- Brugués, A. (Productor y Director) (2006). *Personal Belongings* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Cuba: Producciones de la Quinta Avenida
- Dancigers, O. (Productor) y Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Mexico: Ultramar Films.
- Duval-Adassovsky, N. (Productor) y Cremata, J.C. (Director). (2005). *Viva Cuba* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Cuba: ICAIC.
- Ferro, R.; Stantic, L. (Productores) y Caetano, I.A. (Director). (2001). *Bolivia* [CINE.AR.TV: Cinta Cinematográfica]. Argentina/Holanda: Cinema Tropical.
- González Iñárritu, A. (Productor y Director). (2000). *Amores Perros* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Mexico: Zeta Entertainment.
- Gutiérrez Alea, T. (Productor y Director). (1968). *Memorias del subdesarrollo* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Cuba: ICAIC.
- Herrero, G. (Productor) y Tabío, J. C. (Director). (2000). *Lista de espera* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Cuba/España: ICAIC.
- Kramer, O (Productor) y Sorin, C. (Director). (2004). *Bombón 'Le chien'* [CINE.AR.TV: Cinta Cinematográfica]. Argentina/ España: Wanda Visión.
- Lerman, D.; Stantic (Productores) y Lerman, D. (Director). (2003). *Tan de repente* [CINE.AR.TV: Cinta Cinematográfica]. Argentina: Alfa Films.
- Pérez, F. (Productor y Director). (1998). *La vida es silbar* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Cuba: ICAIC.
- Pérez, P. A. (Productor) y Zambrano, B. (Director). (2005). *Habana Blues* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Cuba/ España/ USA: ICAIC (CU), Canal + España, Warner Bros Pictures (USA).
- Prieto, J. C. (Productor) y Ortíz Cruz, I. (Director). (2002). *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* [DVD: Cinta Cinematográfica]. México: Malayerba Producciones.



- Rey, M. (Productora) y Padrón, H. (Director). (2001). *Video de familia* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Cuba: ICAIC.
- Reyero, P.; Seguy, M. (Productores) y Reyero, P. (Director). (2004). *La cruz del sur* [CINE.AR.TV: Cinta Cinematográfica]. Argentina: INCAA.
- Ripstein, A. Jr (Productor) y Ripstein, A. (Director). (1994). *Principio y Fin* [DVD]. México: CONACULTA.
- Santos, M. (Productor) y Saad, N, et al (Directores). (1998). *Mala época* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Argentina: Universidad del Cine.
- Solanas, F; Pallero, E. (Productores) y Solanas, F; Getino, O. (Directores). (1968). *La hora de los hornos* [CINE.AR.TV: Documental]. Argentina: Grupo Cine Liberación
- Stagnaro, B. (Productor) y Caetano, A. I.; Stagnaro, B. (Directores). (1998). *Pizza, birra, faso* [CINE.AR.TV: Cinta Cinematográfica]. Argentina: Transeuropa Video Entertainment.
- Trapero, P.; Stantic, L. (Productores) y Trapero, P. (Director). (1999). *Mundo grúa* [CINE.AR.TV: Cinta Cinematográfica]. Argentina: Facets Video.
- Trapero, P. (Productor y Director). (2002). *El bonaerense* [CINE.AR.TV: Cinta Cinematográfica]. Argentina: Pol-Ka Producciones.
- Viana, Z (Productor) y Rocha, G. (Director). (1968). *Terra em transe* [DVD: Cinta Cinematográfica]. Brazil: Mapa Filmes.
- Vives, C (Productor) y Pérez, F. (Director). (2003). *Suite Habana* [DVD: Cinta Cinematográfica] Cuba: ICAIC.