



## PERSPECTIVAS GLOBALES DEL CINE LATINOAMERICANO A PARTIR DE MÉXICO CONVERSACIÓN CON JOHN KRANIAUSKAS

POR SONIA BARRIOS  
Y PATRICIA RODRÍGUEZ

**E**n el otoño de 2005 el profesor Julio Ramos organizó en la Universidad de California, Berkeley, un ciclo de conferencias sobre literatura y ley en Latinoamérica. A este evento fue invitado John Kraniauskas, profesor de la Universidad de Londres, Birkbeck, conocido por su intensa labor en el campo de los Estudios Culturales Latinoamericanos. Durante su presentación, que versó sobre la película *Amores perros* (2000) del mexicano Alejandro González Iñárritu, explicó su teoría sobre lo que él llama el “modernismo conservador” del film a partir de paneles en movimiento que, para Kraniauskas, expresan un afán totalizante por parte del director. Con el propósito de conocer su opinión acerca de la relación entre el arte del cine, su historia y desarrollo en los países latinoamericanos y su posición actual a nivel global, le invitamos a un café y a conversar. La reunión empezó con una reflexión de Kraniauskas sobre una declaración hecha por uno de los grandes cineastas latinoamericanos, el brasileño Glauber Rocha.

*Lucero: Decía Rocha, “...Si vamos a hablar de cine tenemos que empezar hablando de cine Americano, si queremos hablar de películas realizadas fuera de Estados Unidos tenemos que empezar hablando de Hollywood”. ¿Cómo ves el diálogo entre el cine mexicano y el cine de Hollywood? ¿Se podría hablar de transculturación?*

**John Kraniauskas:** Bueno, responder a esta pregunta es difícil porque en cierto sentido lo que llamamos 'Hollywood' es una formación cultural imperial semi-autónoma -incluso de los EEUU- y transnacional, y que pasa por otras naciones como la mexicana, constituyéndose en su cine dominante (un poco como decía Gramsci de la literatura francesa en Italia). En este sentido, estoy de acuerdo con Rocha, aunque diría que el cine mexicano no se constituye en oposición a Hollywood -como por ejemplo el *Cinema Novo*, del cual Rocha era el vocero. Hay un cine mexicano que no es hollywoodense -por ejemplo, el estatal, que ha sido el cine independiente en México con una tradición, incluso tercermundista, en la década de los setenta, muy fuerte. Sin embargo, desde mediados de los ochenta, con la emergencia de productoras privadas, este cine a su vez empieza a independizarse del estado. *Amores perros* es parte de esta tradición. Y es famosa por haber sido financiada totalmente con capital privado. Este sería el contexto mínimo para empezar a entender cualquier proceso de transculturación cinematográfica (sugiere, incluso, que toda producción cinematográfica sería transcultural, es decir una conjugación dialéctica de la aculturación, la desculturación y la neoculturación).

**Lucero:** ¿Cuál sería tu posición ante la crítica que ha señalado en *Amores perros* citas visuales de, por ejemplo, el cine de Tarantino?

**J.K.:** Claro, la crítica ha reconocido que en *Amores perros* hay referencias claras al cine de Quentin Tarantino. En particular a *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* y, quizás también a *Jackie Brown*, todas ellas tremendas películas -aunque para muchos tales evocaciones en la obra de Iñárritu tienen un signo más o menos negativo. Yo no estoy de acuerdo, porque el fenómeno Tarantino no es reducible a Hollywood (además, ¡no toda película hollywoodense debe ser mala!). No es posible tampoco decir que hoy en día todo el cine que se produce en Estados Unidos se reduce al imperio que es Hollywood. También podríamos hablar, por ejemplo, de una influencia obvia del cine europeo en la obra de Tarantino, así como también de la gráfica japonesa. El análisis, entonces, tendría que pasar por un conjunto de instancias tanto teóricas como históricas a nivel de formaciones culturales. Pero, lo importante no es la nacionalidad de las imágenes o prácticas, sino su articulación en cuanto práctica artística. Respondiendo

a la pregunta y volviendo a Rocha, me parece que si, por un lado, toda práctica cultural es transcultural -transculturada y transculturadora- el problema, por el otro, es ver los elementos visuales que se manejan y cómo se manejan, incluyendo sus relaciones con la historia de los diferentes géneros filmicos.

**Lucero:** Intentando trazar un arco histórico tomando en cuenta la influencia que unos textos tienen sobre otros, ¿se podría hablar de un eco en *Amores perros* de las propuestas políticas y/o revolucionarias del *Cine Nuevo Latinoamericano*?

**J.K.:** Sí, hay un eco, pero el interés es muy diferente al de las propuestas del cine político de los años sesenta y setenta. Hay gran interés por lo criminal, lo marginalizado, por el dinero, pero las soluciones evocadas son ético-legales más que ético-políticas. Esto lo podríamos pensar desde la definición que hace García Canclini de la modernidad latinoamericana: la película habla de lo que *hacen* las élites, de los proyectos formulados a partir de la heterogeneidad temporal que las caracteriza. Es una definición política de la experiencia de la modernidad en la región. Y esto define también a mucha producción cultural. En *Antonio das Mortes* (1969) de Glauber Rocha, por ejemplo, igualmente se retrata a un 'matador', pero de *cangaceiros*, como El Chivo en *Amores perros* -se parecen, incluso, aunque El Chivo es un poco más viejo. Como éste, Antonio también se vuelve en contra de sus 'amos'. Pero El Chivo no busca justicia, ni una solución revolucionaria, su giro ético se define más bien por ser anti-político, por ser mercantilista: El Chivo invierte en su reconstrucción paterna. En *Amores perros* la pregunta ya no es política, ni estatal ni revolucionaria; parece ser una cuestión de dinero y su legalización. El cambio histórico se da, desde esta perspectiva, en una transición desde una lógica política del arte hacia otra que es mercantil -*Amores perros* es, desde esta perspectiva, una alegoría de la mercantilización del arte y la cultura en América Latina- en primer lugar -de su dependencia del dinero y del mercado... y el dolor que esta transición ha producido. Por eso hay también otra dimensión de la película, que es la resistencia artística a tal dependencia, su deseo de ser 'autónomo'.

**Lucero:** ¿Qué te llevó a hacer el análisis de esta película?

**J.K.:** Fue más o menos un accidente. Estaba escribiendo sobre *El complot mongel* de Rafael Bernal, en que también se dramatiza una suerte de giro ético anti-político por parte del héroe –un asesino ‘en serie’ que trabajaba para instancias corruptas del estado priista mexicano. Es una importante novela de 1969. Pero fui como atrapado por *Amores perros* y decidí tratar de escribir algo sobre el cine, que he hecho antes (*Cronos* de Guillermo del Toro), pero esta vez pensé que trataría de producir una lectura más o menos inmanente del texto fílmico, derivando mis reflexiones socio-culturales desde un intento de investigación de su propia lógica de producción cinematográfica. Es parte de un proyecto sobre el por qué de la aparente hegemonía global del “noir”, del ‘crime fiction’, tanto en el cine como en la literatura, pero que se concretiza en México, y que estoy haciendo con Alberto Moreiras. No es que solamente haya “noir”, sino que parece haber un poco de “noir” en mucha producción cultural hoy. Quizás, incluso, se podría hablar de la existencia de un “deseo noir” que podría también tener algo que ver con una crisis de lo político, como, por ejemplo, con el giro ético en la filosofía. Me interesa reflexionar sobre estas cuestiones, como también, claro, ver y leer las obras.

**Lucero:** *En Amores perros apenas hay referencias al pasado. ¿Se puede hablar de un México que sufre amnesia histórica?*

**J.K.:** Creo que sí, en cierto sentido, pero especialmente, amnesia política. Los personajes de Valeria y El Chivo son los únicos en el film que, a través de las fotografías familiares, mantienen lazos con el pasado. Pero muy poco se sabe del resto de los personajes. No hay intención en el film por recuperar el pasado político, sino más bien por borrarlo. Esto se visualiza en la película en el drama transformativo de El Chivo, su intento de recrearse en cuanto padre, cuyo resultado final no conocemos. Pero también habría que destacar que en la película no hay amnesia cinematográfica o visual –en este nivel parece querer hacerlo todo.

**Lucero:** *Al igual que parece que se quisiera borrar el pasado, el paisaje urbano que se presenta no permite identificar claramente la ciudad de México. ¿Cómo se puede interpretar el gesto de Iñárritu de utilizar imágenes del Distrito Federal que rehuyen el lugar común?*

**J.K.:** Creo que hay un proceso de abstracción. Pero eso hace que por un lado la película sea consumible en toda ciudad, porque es una experiencia urbana. Pero también obviamente se retira de la zona turística que, por ejemplo, es tan común en algunas producciones de Hollywood en donde se usan imágenes convencionales que identifican a la ciudad de México. Se podría hablar aquí de una crítica al turismo semicolonial, pero también es cierto que al distanciarse de tales lugares comunes la hace más consumible, especialmente para un público más joven que puede identificarse con los problemas que se presentan y los modos en que los representan. En este sentido habría que mencionar el interés neo-naturalista de la película en otros lugares comunes, lugares de pobreza, marginalidad y crimen, y su tendencia de reproducirse de generación en generación (un topo naturalista por excelencia). Es aquí en donde el deseo de la ley del padre aparece como tema en *Amores perros*.

**Lucero:** *Al establecer relaciones entre las últimas producciones cinematográficas latinoamericanas que gozan actualmente de éxito a nivel internacional, nos preguntamos si se puede ver en ellas un nuevo elemento de exportación en Latinoamérica, es decir, si antes se exotizaba Latinoamérica a través del Realismo Mágico, pareciera que en los últimos años hay una tendencia a exotizar Latinoamérica a través de la violencia. Esto se puede ver por ejemplo en películas como la brasileña de Fernando Meirelles Cidade de Deus (2002). ¿Crees que esto se da en Amores perros?*

**J.K.:** Bueno, quizás hay algo de esto, pero mi respuesta más inmediata es que no, que esta idea es demasiado simplista y regionalista.

**Lucero:** *Amores perros tiene un fondo bastante conservador que nos recuerda al modo melodramático, en el sentido de que los roles están muy definidos: los malos son castigados al final de la película, las mujeres aparecen como víctimas de un sistema patriarcal opresor, entre otras características propias del género. ¿Se podría interpretar esto como un guiño irónico a las telenovelas latinoamericanas?*

**J.K.:** Sí, de hecho, en la película se produce una demanda de autoridad, un anhelo por una ley paterna que nunca llega. Esto es lo que yo defino en el film como su dimensión conservadora, o su *modernismo conservador*. Si lo queremos enmarcar en el contexto histórico mexicano, podemos relacionarlo con el estado de

inseguridad política causado por el fin del gobierno del PRI y la emergencia de nuevos factores a nivel político y a nivel de gobierno. Sin embargo, tampoco debemos interpretarlo como una traducción directa de la realidad política mexicana.

Guillermo Arriaga, el guionista del film, comenta en su introducción a la versión inglesa del guión que con la pérdida del padre, de la figura paterna, se desata el conflicto entre los hermanos (es una interpretación freudiana). La autoridad, dice, es reemplazada por el poder. La película es una especie de reflexión sobre esto en diferentes modalidades. En la primera y última de las historias de la película, que yo llamo *paneles*, se observa esta lucha de poder por tener y dominar a la mujer. Este conflicto surge entre Octavio y su hermano Ramiro. Octavio quiere conquistar el espacio del padre para proteger a la mujer de su hermano. Porque ser padre significa tener el poder. Para Susana, este deseo le provee la posibilidad de escaparse de su entorno.

Lo mismo sucede con el drama de *El Chivo*: en *Amores perros* hay ese movimiento hacia la paternidad que es la historia de su reconstitución, pero a la cual no llega. Deja un mensaje final en el contestador para su hija en el que dice: “voy llegando”. Asimismo, cuando entra a escondidas en la casa de su hija toma un retrato familiar y sustituye la cara del padre adoptivo por su propio rostro para imponerse en el núcleo familiar, y le deja dinero debajo de la almohada como un ‘*tooth fairy*’ –porque, en cierto sentido, el dinero es mágico. Entonces ya están algunos de los elementos que en este contexto constituyen lo que es ser padre. Hay, aparte de los bienes materiales que le deja, una voz y un mensaje –es decir, un legado familiar. Pero no es seguro que va a llegar, y desaparece –con el perro más o menos maldito que es “Cofi” (el perro de Octavio, ahora renombrado “Negro”), vestido de traje negro –en un paisaje pintado de negro, como en una pintura abstracta neo expresionista hecha con betún, que ha borrado todo índice de camino o de referencia. La película entonces termina con lo no evidente, y por eso con una demanda de interpretación de su forma.

*Lucero: Antes de despedirnos, ¿podrías explicar al público lector tus teorías sobre los paneles?*

*J.K.:* Bueno, parto de la evidente ambición visual y cinematográfica del film, de su aparente deseo de hacerlo todo. Exhibe, me parece, una verdadera voluntad

de representatividad que es totalizante. La película está dividida en tres partes más o menos autónomas. Esto podría llevarla a la dispersión, pero su estructura narrativa funciona no solamente a nivel del relato, dotándola de trama, sino también a nivel de las relaciones establecidas entre sus personajes, dándole consistencia. Esto me recordaba a ciertos murales –especialmente de Rivera– pintados en edificios públicos que se leen uno tras otro al pasar frente a ellos proporcionándoles cierto movimiento como si fueran imágenes cinematográficas. Algunos están compuestos precisamente de tres paneles. Por eso decidí leer cada historia de la película una por una. También decidí que el panel (en movimiento) central era el más importante de la película, es decir la segunda, que cuenta la historia de la modelo Valeria, y que narra el proceso de metabolización del trauma (la experiencia de choque) que reúne a los personajes principales del film.

Sugiero que en su autonomía, cada ‘panel’ totaliza lo social desde diferentes instancias para producir una historia sobredeterminada (en el sentido de Althusser). La primera, que se llama “Octavio y Susana”, nos presenta una fenomenología del presente definido por el capitalismo ‘salvaje’ e ilegal, en que lo social se totaliza económicamente, como en Marx, con la circulación del dinero que gana Octavio en la lucha de perros. El segundo panel, “Daniel y Valeria”, dramatiza la internalización existencial de la finitud (la muerte posible) producido por el impacto en una modelo que se retira del ‘flujo electrónico’ de la circulación mercantil. Esta parte ofrece una totalización cultural –centrada en el ‘*celebrity culture*’ de las industrias culturales– de lo social. Este segmento interrumpe existencialmente el presente fenomenológico de la primera parte. La última parte, “El Chivo y Maru”, produce una totalización política y corrupta de lo social, pero que es negada con la historia de El Chivo, ex guerrillero, ahora asesino, que después del choque se reforma, reinventándose como posible padre. Es el relato de este personaje el que le da unidad a la obra de Iñárritu.

*Después de un par de horas de conversación, finaliza así nuestro encuentro. Agradecemos al profesor Kraniauskas por compartir con nosotros y por su gentil colaboración con esta revista.*