

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y  
SOCIALES**

**LA CRISIS DE LA FAMILIA A TRAVÉS DEL CINE  
CONTEMPORÁNEO MEXICANO. ANÁLISIS DEL  
FILM AMORES PERROS**

**TESIS**  
**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA**  
**EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**  
**P R E S E N T A:**

**JOELMA ARMENTA ARANCETA**

**ASESOR:**  
**PROFR. JOSÉ ARMANDO VÁZQUEZ PUGA**

**México, Distrito Federal**

**2006**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Me costó llegar,  
pero aquí está.**

# INDICE

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO I	
EL CONTEXTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL	
1.1 Cine y Estado	1
1.2 La Industria del cine en los inicios de los 90	6
1.3 Breve recuento de acontecimientos de la Industria Fílmica a finales del siglo XX	11
CAPÍTULO II	
EL FENÓMENO SOCIAL DE LA FAMILIA Y SUS MÚLTIPLES REPRESENTACIONES	
2.1 La familia como Institución	17
2.2 Las vertientes de la familia en el siglo XXI	20
2.3 La representación de la familia en el cine mexicano	24
CAPÍTULO III	
PANORAMA DEL FILM <i>AMORES PERROS</i>	
3.1 Anécdota	36
3.2 La percepción de la crítica	39
3.3 Perfil nacional e internacional	47
3.4 Biografías	52

## CAPÍTULO IV

### ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DEL GUIÓN DE *AMORES PERROS*

4.1 Los discursos dramáticos de la historia	55
4.2 Acerca de un relato de la inseguridad	63
4.3 Crisis y ausencia de la figura paterna	66
4.4 El héroe frustrado	69
4.5 El mito de Caín y Abel como referente	71
4.6 Las representaciones femeninas	73

CONCLUSIONES	76
--------------	----

BIBLIOGRAFÍA	79
--------------	----

## ANEXOS

# INTRODUCCIÓN

El significado social del cine lo encontramos en el hecho de que en él pueden llegar a plasmarse tanto historias fantásticas como verídicas, al tratar de representar la realidad y mostrarla como un relato al público. En este último aspecto, México no es una excepción, lo cual se ve reflejado en las primeras cintas donde se intentaba contar la realidad del país en los aspectos político, social y cultural.

Estas historias pueden llegar a tomarse como un reflejo de la realidad y, de cierta manera, mostrar problemas existentes, aunque no se reproduzcan de manera total las circunstancias.

Hay dos aspectos a tomarse en consideración en una cinta: el *contenido* y la *forma*, a través de las historias de los protagonistas que pueden estar representados por prototipos culturales que va a ser cuestionados o alabados, dependiendo del interés del realizador.

Desde su aparición en México en 1896, el cine se convirtió en el entretenimiento favorito, especialmente entre los sectores populares, la gente quería ver ilustradas y dramatizadas sus preocupaciones existenciales por medio de imágenes.

De esta manera los realizadores tuvieron que narrar historias que despertaran el interés y/o gusto de su público; esta característica sirvió para continuar su carrera en la medida en que obtenían el éxito. Pero no hay que olvidar los otros aspectos que contienen ese “éxito” en la taquilla, tales como son: *la publicidad* y *la mercadotecnia*.

Cabe aclarar que aparte de la calidad de los filmes, toda película representa una concepción de la realidad, y el cine mexicano ha filmado las diversas manifestaciones socioculturales de nuestro país en mayor y menor grado.

Desde sus inicios en el cine mudo mexicano se realizaron cintas que abordaron cuestiones sobre la revolución, conflictos románticos, situaciones cómicas, de aventuras, adaptaciones literarias, y el asunto de la familia se convirtió en un tema también recurrente para los realizadores.

Como este último punto, el de la familia, es una de las cuestiones más importantes en la investigación, nos detendremos brevemente en ello para explicar su importancia.

Las relaciones de parentesco fueron la base para la organización social, ésta con el tiempo se institucionalizó a través de la familia.

El término *familia* se aplica indiscriminadamente a dos unidades sociales básicamente diferentes en su composición y en sus posibilidades funcionales. La palabra puede designar ya sea a un grupo íntimo y fuertemente organizado compuesto por los cónyuges y los descendientes, o bien un grupo difuso y poco organizado de parientes consanguíneos o políticos.

La familia ha sido considerada desde siempre como el núcleo primario y fundamental para proveer la satisfacción de las necesidades básicas de sus integrantes. En su formación de familia patriarcal monogámica, vigente hasta nuestros días, la religión católica tuvo una influencia en el desarrollo jurídico político, sobre todo en el imperio romano que fue decisivo para institucionalizar el concepto de familia, la cual se caracterizaba por la figura preponderante del padre.

El tipo conyugal de familia como unidad funcional, fue el primero en la historia humana y así se integró en las estructuras sociales. La relación consanguínea es, desde luego, tan antigua como la relación sexual y la reproducción, pero su reconocimiento, y especialmente su utilización, como criterio para delimitar la pertenencia de grupos organizados, funcionales deben haber exigido un grado considerable de refinamiento de civilización.

Con el desarrollo de este tema en el cine sonoro mexicano mencionaremos algunos ejemplos fílmicos que la abordaron de diferente manera, así la familia estuvo presente desde la primera cinta sonora: *Santa* (Antonio Moreno, 1931). La historia es la de una joven seducida, que al ser arrancada de su medio ambiente y rechazada por su familia busca refugio en un burdel donde se integra a su nueva “familia”.

En el tema de la familia donde existe un padre autoritario, una madre abnegada y dominada y unos hijos supeditados a la autoridad paterna es *La oveja negra* (Ismael Rodríguez, 1949). Otra visión del núcleo familiar fue reconocida en la película *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo 1948).

Otros estilos de familias representadas dentro del cine contemporáneo son las llamadas familias disfuncionales, en las cuales falta uno de los dos progenitores, como por ejemplo: *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1991). Una más de este tipo y ubicada en la época actual es *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 1999), la cual nos da una visión de la familia mexicana al final del siglo XX. En esta cinta el autor nos presenta, por medio de tres historias a los protagonistas con conflictos sentimentales que se ven afectados por sus relaciones familiares que a su vez inquietan a sus respectivas familias, mostrándonos sentimientos tales como la pasión, el odio, la rivalidad, el abandono, por mencionar sólo algunos comportamientos dentro de una sociedad violenta que manifiesta su sobrevivencia como perros de pelea, dándole grandes “mordiscos” morales a la familia. Sí, vemos que son amores, pero amores de caninos rabiosos que no les importa la cultura familiar porque ésta ya no existe para ellos.

Se busca llegar al fondo temático de los diferentes niveles del relato para comprender lo que realmente se quiso decir en la historia, así, la tesis se dividió de la siguiente forma: en el primer capítulo nos avocamos al contexto de la industria cinematográfica en la cual se resalta la relación de ésta con el Estado, sobre todo en los últimos sexenios, debido a que desde el periodo de Luis Echeverría el Estado intenta



tener mas control sobre esta industria. A partir de entonces los vaivenes de dicha industria dependen, en su mayoría de las políticas que el Estado les aplique. Esto nos queda más claro al ver que los directivos de las instituciones rectoras de la industria (ya sea Banco Cinematográfico o IMCINE) son nombramientos oficiales.

En el segundo capítulo nos enfocamos a la familia, tanto su significado social como su crisis actual, asimismo enunciamos un rápido recorrido de la películas que tocan este tema en nuestro cine para mostrar la importancia, a nivel de cantidad principalmente, que ha tenido de la historia para comprender al texto y sus discursos dentro de la representación dramática de la familia actual mexicana, buscando entender las figuras simbólicas manifiestas en esta visión personal del director acerca de los integrantes de los hogares de las clases medias en una situación crítica.

El tercer capítulo se concibió más en el tono informativo, ya que hablamos de la historia de la película, su trayectoria y el recibimiento de ésta por parte de la crítica, todo ello para conocer más sobre el fenómeno fílmico a estudiar.

En el cuarto y último capítulo se hizo el análisis de los discursos de las puestas en escena que contiene la cinta, igualmente los referentes sociales que contienen, su narración para comprender mejor el tratamiento que utilizó con respecto a la familia actual mexicana.

Esta es una aproximación a la comunicación audiovisual, la cual trata de recrear las posibilidades de los tratamientos analíticos que pueden servir para explicar el trasfondo que tiene el cine mexicano.

# CAPITULO I

## EL CONTEXTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL.

En este apartado no se intenta hacer una historia del cine mexicano sino una reflexión que sirva de antecedente para poder comprender mejor los últimos periodos que vamos a analizar: el sexenio de Carlos Salinas y Ernesto Zedillo para poder contextualizar el momento histórico cercano a la película *Amores perros*.

### 1.1 CINE Y ESTADO

Cuando hablamos del cine industrial mexicano, vemos que es el clásico ejemplo de desarrollo y decadencia de una industria.

México se incorporó rápidamente a la producción cinematográfica desde los inicios del cine en 1896, y con el tiempo se convirtió en los pocos países de Latinoamérica que producían cine (Argentina y Brasil serían los otros países). Después de varias décadas logró conformar una industria, a partir de los años 30, que con altibajos siguió funcionando hasta que la coyuntura de los 40 le permitió convertirse en una importante industria logrando su primacía en lengua española.

Cabe recordar que este proceso fue hecho por productores privados cuando el cine mexicano sí era un negocio rentable. Pero así como obtuvieron éxitos comerciales, también fueron los mismos productores quienes provocaron su crisis en los años 50 por varios motivos, como el abandono de los procesos de distribución, falta de visión para actualizar su lenguaje que terminó haciendo películas baratas conocidas como “churros”, mucha corrupción y dependencia en todos los niveles hacia Estados Unidos con su poderosa meca del cine, lo que provocó que nuestra cinematografía se fuera relegando a planos inferiores.

Tampoco hay que olvidar que en 1950 aparece la televisión. La coyuntura histórica del cine mexicano requería modificaciones por lo cual se busca el apoyo del Estado, por ejemplo:

“Mientras tanto, Miguel Alemán era sucedido como presidente de México por Adolfo Ruíz Cortínez (1952 - 1958). Preocupado por la difícil situación del cine nacional, el nuevo gobierno puso al frente del Banco Nacional Cinematográfico al Lic. Eduardo Garduño, quien elaboró en 1953 un plan muy discutido. La idea central del plan Garduño era la de fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras independientes del Banco para restar fuerza al monopolio de la exhibición”<sup>1</sup>

A pesar de tales medidas la situación no provocaron una mejoría substancial que permitiera regresar al nivel que se tuvo en los años 40 (entiéndase como la época de oro):

“En 1952 se produjeron 97 películas contra las 121 de 1950, al problema financiero y rendimiento para la explotación de las películas mexicanas en el país se había agudizado, los productores se encontraron en una situación aún más desventajosa de los exhibidores, teniendo que asociarse en algunas ocasiones, para poder continuar sus labores en contra de lo estipulado por el *reglamento* apenas promulgado. De tal manera la situación desemboca en la reforma de la Ley Cinematográfica, en la cual la intervención del Estado y la

---

<sup>1</sup> Emilio García Riera. *Historia del Cine Mexicano*. Edit. Secretaría de Educación Pública. México, 1985, p.193

contemplación de los intereses económicos y gremiales hicieron de los ordenamientos legales algo favorable a sus propósitos, aunque ello no significó mejoría del aspecto normativo de la actividad cinematográfica.”<sup>2</sup>

Sí, le piden auxilio al Estado, el cual a través de los años fue apropiándose de la industria nacional llevándola por caminos muy arriesgados, que en vez de salvarla en determinados periodos presidenciales la ha perjudicado.

Este asunto ha llevado a muchos investigadores a plantearse la disyuntiva de si el Estado debe dirigir la cinematografía del país, debido a que bien sabemos que este país cambian por sexenios las políticas con respecto a la Industria, reflejando el interés que el gobierno en turno tenga sobre el cine, lo cual puede crear mucha inestabilidad en el mantenimiento de nuestra industria

Durante el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970 – 1976) se estatiza la industria. En ese momento se pensó que era la mejor opción para reactivarla y así superar el momento crítico por el que estaba pasando, pero no fue fácil:

“Uno de los cambios significativos se dio cuando en 1975 Rodolfo Echeverría, gran conocedor del medio cinematográfico y de sus vicios, decide suspender los créditos del Banco Cinematográfico a los productores privados y canalizar ese dinero a nuevas productoras fílmicas estatales: CONACINE, CONACITE I y CONACITE II. Quizá esto haya sido uno de sus máximos logros, sin embargo la producción cinematográfica bajó considerablemente.”<sup>3</sup>

También estaba en juego la concepción del cine: en la búsqueda de mejorar la calidad de los filmes mexicanos, principalmente de las nuevas generaciones de cineastas de ese momento que deseaban entrar a la industria e influidos por los cambios narrativos y

---

<sup>2</sup> Rubén García Fernández *Política Estatal Cinematográfica mexicana del periodo 1970-1976*. UNAM, México, 1992. pp. 27-28

<sup>3</sup> Enrique C .Palma Cruz *El cine mexicano de los 80. Agudización de su crisis* México, UNAM, 1990, p.69

discursivos de la cinematografía mundial, lo cual lo habían demostrado en los concursos del STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana), Primer y Segundo Concurso Experimental de largometrajes (1965-1967), lo que provoca que entren al ámbito de la política cultural que estableció el echeverrismo, así tenemos el caso de la cooperativa DASA (Directores Asociados SA), integrada por Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Raúl Araiza y Juan Manuel Torres, quienes firman un contrato de exclusividad para producir con el Estado, lo cual para algunos lo vieron simplemente como *los hijos predilectos del régimen*, puesto que también no todos los cineastas tuvieron oportunidades de dicha cooperativa.

“Tenemos entonces que el Estado no dirige el curso de la imaginación de los cineastas (en este caso), sino que se beneficia de los productos para anexarlos a un proyecto político-ideológico (mediante lenguaje nacionalista), en el cual la cultura figura como medio, pero no como fin. Y es por ello justamente que se somete a los realizadores a la crítica y enjuiciamiento que involucran las acciones estatales; entre sus objetivos pudo estar el aprovechamiento de la coyuntura para hacer y decir cosas antes vedadas, pero eso no significa conciencia absoluta del papel que le correspondía dentro de la política orquestada por el gobierno.”<sup>4</sup>

Al acabar el sexenio de Echeverría el país se hundió en una crisis económica que afectaba por ende, a nuestra industria y, como se les olvidó un hecho importante: el de crear una legislación para esta industria que continúe con el proceso de renovación y no sea únicamente políticas sexenales, al siguiente sexenio la cosa sería distinta.

Durante el mandato de López Portillo (1976 - 1982), nombró a su hermana Margarita como directora del nuevo organismo rector de los medios, nos referimos a RTC (Radio, Televisión y Cinematografía), las autoridades vieron con desdén lo producido por el sexenio

---

<sup>4</sup> Op. Cit. García Fernández, p. 60

anterior y su administración se destacó con la casi desaparición de la producción del cine estatal y nuevamente apoyó a los productores privados. El problema fue que estos últimos continuaron con sus habituales “churros” y peor aún: realizando películas vulgares que se les conoce como las “sexy comedias” que a pesar de alcanzar éxitos de taquilla, la calidad prácticamente fue nula y hundía a nuestro cine en un marasmo de imágenes con elementos vulgares.

Durante el periodo de Miguel de la Madrid (1982 - 1988) ni la producción estatal ni la privada lograrían un dinamismo debido a la gran inflación y devaluación que la economía padecía, esto le daban el tiro de gracia al cine en general, más aún al independiente y cerraba oportunidades para los jóvenes talentos del país. A pesar que se crea el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), no se logra salvar la mala situación en la que se encontraba la Industria. Si a esto le agregamos los cambios de sus directores el resultado fue peor, por ejemplo, al renunciar Alberto Isaac (1983 – 1986) subió un político priísta que nada tenía que hacer en la dirigencia de esta industria, nos referimos al licenciado Enrique Soto Izquierdo, su periodo de 1986 a 1988, le da el siguiente perfil:

“Durante su mandato [...] la corrupción, ineficiencia y prepotencia de los funcionarios estaban a la orden del día. A su vez, los costos de producción aumentaban en la medida que el peso se devaluaba con relación al dólar, además la caída del número de espectadores, tanto nacional —por la misma crisis—, como del público del sur de Estados Unidos hace que reduzca la realización de cintas mexicanas.”<sup>5</sup>

La producción subsistía con muchas dificultades provocada por una distorsión del quehacer cinematográfico, tanto de funcionarios del gobierno como de productores privados, así el panorama se veía más oscuro. Habían convertido nuestra industria cinematográfica a

---

<sup>5</sup> Martha P .Cardoso Godines y Lissette A Hernández Luna *El IMCINE y los nuevos directores (1988 – 1991)*, ULA, México, 1992, p.69

una mala película: donde los que la ven prefieren salirse de la sala porque no pueden cambiar la historia.

“A través de los años los nexos entre el cine y el Estado han sido, por un lado, la reglamentación y aplicación de la censura, y por el otro, la promoción de actos oficiales del gobierno y de la cultura nacional; en otras palabras la constitución del cine como medio ideológico. Además, el Estado le ha brindado un apoyo para su desarrollo industrial, actitud que no ha sido exclusiva para el cine sino para gran parte de la burguesía nacional: ésta creció bajo la sombra de un gobierno paternalista que por motivos políticos permitió que los empresarios obtuviesen altas ganancias sin el menor riesgo ni grandes inversiones; por lo tanto, se debe de tener claro que sin la intervención del Estado difícilmente se hubiese dado un cine con búsqueda artística, puesto que en la mentalidad de los productores privados predominaba todavía la idea de poca inversión y pronta recuperación, que provocó la desaparición de la calidad cinematográfica.

Como mencionamos anteriormente el Estado también es responsable de tal criterio absurdo. Todo un círculo vicioso.”<sup>6</sup>

## **1.2 LA INDUSTRIA DEL CINE EN LOS INICIOS DE LOS 90**

Durante el sexenio de Carlos Salinas (1988 – 1994) se continuó con la aplicación del modelo de desarrollo neoliberal que comenzó con el gobierno de Miguel de la Madrid, sólo que en este periodo el presidente le dio un matiz más radical. La característica principal del neoliberalismo es la salida del Estado de la economía, así se comenzaron a privatizar las

---

<sup>6</sup> Luis Enrique Santana Velásquez *El Estado y la industria cinematográfica en México a través de un estudio comparativo de los sexenios de Echeverría y Salinas*. ULA, México, 1996. p. 54

empresas paraestatales y darle puerta abierta al gran capital extranjero que significó, según el gobierno, un proceso de modernización, junto con aperturas del mercado (Tratado de Libre Comercio) y el uso de nuevas tecnologías. Pero también significó que se ampliaran las diferencias entre los diversos sectores sociales.

Con respecto a la industria cinematográfica hubo cambios que intentaron renovar a esta cinematografía decadente, tratando de modernizar, entendiéndose aplicar el proyecto neoliberal, las viejas estructuras que regía el cine industrial. Mencionaremos algunos puntos de la aplicación de esta política:

1. En el aspecto de la producción IMCINE se volvía coproductor únicamente, esto significa que nada más daba el 50% del costo total de las películas, la otra mitad la casa productora o productor que quería realizar. Otro punto a tomar en cuenta se reducía a los estudios Churubusco, de 18 hectáreas a 5, y comenzaron a remodelar y modernizar dichos estudios. A su vez se autorizó la disolución y liquidación de empresas de giro cinematográfico. Éstas fueron:
  - a) De producción:
    - 1.- Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE).
    - 2.- Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I SA de CV (CONACITE I).
    - 3.- Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II SA de CV (CONACITE II).
  - b) De publicidad:
    - 1.- Publicidad Cuauhtémoc SA
  - c) De distribución:
    - 1.- Nueva distribuidora de películas SA
    - 2.- Películas Mexicanas SA de CV



En el ramo de la exhibición se vendió Compañía Operadora de Teatros SA, COTSA, y se liberaban los precios de taquilla.

En el aspecto jurídico IMCINE dejaba de pertenecer a la Dirección de Radio Televisión y Cinematografía para quedar afiliada al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), y se plantea el proyecto de una nueva ley cinematográfica.

En el aspecto de la distribución también se liquidaron empresas como la Compañía Continental de Películas SA, Nueva distribuidora de Películas SA de CV y Películas Mexicanas SA de CV.

Así mismo se deshicieron de Dulcería Oro SA. De esta manera todas las liquidaciones que se llevaron a cabo a partir de 1989 reflejaron la intención de reordenar, modernizar y maximizar su eficiencia. Lo que se manejaba en números rojos se eliminaba.

Mientras tanto IMCINE centralizaba el poder, ya que además de coproductor también cumplió la función de distribuidor y de apoyo a la exhibición de películas extranjeras: compró 42 títulos de 20 naciones, estableció convenios y acuerdos con otros países y logró coproducir 61 largometrajes, 47 cortometrajes y 5 series de televisión.

A continuación mencionaremos algunas películas que sobresalieron ya sea por éxito de taquilla o crítica:

1988:

*Goitia, un dios para sí mismo* de Diego López

1989:

*La leyenda de una máscara* de José Buil

*Lola* de María Novaro

*Pueblo de madera* de Juan Antonio de la Riva

1990:

*Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría

*Ciudad de ciegos* de Alberto Cortés

*La mujer de Benjamín* de Carlos Carrera

*Sólo con tu pareja* de Alfonso Cuarón

1991:

*Angel de fuego* de Dana Rotberg

*Como agua para chocolate* de Alfonso Arau

*Cronos* de Guillermo del Toro

*Danzón* de María Novaro

1992:

*Lolo* de Francisco Athié

*Desiertos mares* de Carlos García Agraz

1993:

*Bienvenido / Welcome* de Gabriel Retes

*Dos crímenes* de Roberto Sneider

*La reina de la noche* de Arturo Ripstein

*Los vuelcos del corazón* de Mitl Valdéz

*Pincipio y fin* de Arturo Ripstein

1994

*Hasta morir* de Fernando Sariñana

*El callejón de los milagros* de Jorge Fons

No olvidemos que este proceso se debió también al entonces director del IMCINE, nos referimos a Ignacio Durán Loera, cuyos logros fueron darle oportunidad a jóvenes cineastas egresados de escuelas de cine del país, apoyar la continuidad de la carrera de directores de prestigio y promover a mujeres cineastas en la dirección. En total, de toda la producción de IMCINE, debutaron 24 realizadores; esto no se había visto desde la época de oro y el periodo de Rodolfo Echeverría.

Otro aspecto que es importante mencionar, es la promoción hacia el extranjero en la cual se exhibió el cine mexicano en 20 países aproximadamente, participó en 552 eventos internacionales donde obtuvo entre premios y reconocimientos 134, esto con la ayuda de una publicidad efectiva, lo cual permitió que se hable de un nuevo cine mexicano y que, sobre todo, las clases medias del país vuelvan a ver películas mexicanas.

Aunque se intentó aparentar que se estaba en una nueva época de oro, la realidad mostraba otra cosa, así lo menciona Gustavo García cuando dice:

“Más allá de la propaganda, la Nueva Época de Oro fue un tiradero de películas al abismo de la indiferencia: ¿quién recuerda ahora cintas como *Serpientes y escaleras*, *El secreto de Romelia*, *Anoche soñé contigo*, *La vida conyugal*, *Los años de Greta*, *Playa azul*, *El costo de la vida* y *Miroslava*?

¿De qué manera reflejaron nuestra sociedad, a nuestra realidad nacional películas como *Danzón*, *La tarea prohibida*, *Desiertos mares*, o *Ambar*? que de plano ni se han estrenado.

No puede hablarse de Época de Oro cuando de hecho casi no hay industria cinematográfica, cuando un director con ambición y talento lo más probable es que no vuelva a filmar en varios años o tenga que hacer la siguiente saga del grupo Garibaldi.

Pero ya empiezan a llorarle, como si alguna vez hubiera nacido.”<sup>7</sup>

Ya no se podría hablar de una gran industria debido a la escasez de trabajo, la salida de los viejos productores, el control de los sindicatos, por mencionar algunos ejemplos, lejos se estaba de poder comparar a la industria de la mítica época de oro a pesar que cierta prensa relacionada a IMCINE intentó que se viese de esta manera.

### **1.3 BREVE RECUENTO DE ACONTECIMIENTOS DE LA INDUSTRIA FÍLMICA A FINALES SIGLO XX**

La precaria situación económica con que arrancó el sexenio del presidente Zedillo afectaba tremendamente la producción de la Industria Cinematográfica que casualmente celebraba los 100 años del cine mexicano en 1996, demostrando que el tiempo no pasa en valde. Después de que la iniciativa privada forjó una industria la llevó a una crisis, lo que hizo que pida ayuda al Estado, contribuyendo éste en el desmantelamiento de esta industria con las diferentes políticas culturales que aplicó en el cine llevándolo a una serie de altibajos, dependiendo del interés de los funcionarios en turno. La ausencia de una continuidad en los planes de desarrollo cinematográfico, la corrupción del gobierno y las crisis económicas afectaron severamente el mantenimiento de la industria, de esta manera, agudizaron su decadencia.

---

<sup>7</sup> Gustavo García, cit. Por Santana Velázquez. Ibidem p. 102

En 1997, a mediados del sexenio, los triunfos electorales de la oposición terminaron con la excluyente prepotencia política del PRI. Eso está muy bien, pero aún es difícil saber si tendrá buenos efectos en la marcha del cine mexicano, que vive un colapso industrial: según cuentas quizá inexactas, sólo se hicieron 17 películas en 1995, 16 en 1996 y 13 en 1997”.<sup>8</sup>

La brutal devaluación del peso ha precipitado todo lo que hacía previsible: el fin de los últimos géneros comerciales del cine nacional. Ese fin no sólo se ha dado en México:

“El poderío económico y tecnológico norteamericano ha robustecido la hegemonía de Hollywood en todo el mundo. En México nuevas y mejores salas de cine, apenas proyectan películas del país, pues no hay ley o disposición oficial que remedie por sí sola la carencia de productos exhibibles. Las carteleras del mundo entero están inundadas de cintas norteamericanas porque sólo Hollywood puede permitirse la filmación continua de obras afiliadas a los géneros violentos de moda, y esos géneros suponen fuertes inversiones en efectos especiales y en toda suerte de alardes verbales (diríase, por ejemplo, que no hay taquilla si no hay explosiones espectaculares).

Así las cosas, se oyen voces preocupadas: suponen que el fin de la industria mexicana del cine implica una merma de la identidad cultural.”<sup>9</sup>

Este comentario de Emilio García Riera se confirmó cuando al año siguiente la producción siguió bajando hasta que IMCINE produjo únicamente 4 películas en 1998. La crisis de la producción se refleja en el cierre de empresas cinematográficas: de 283 negocios fílmicos se clausuraron 23 y las que sobrevivieron o sea, las 260 restantes, su actividad se ha reducido al mínimo en los últimos 4 años.

Ante esta situación la casa productora más importante del país se vuelve Televisine que junto con su habitual producción intenta hacer películas de mejor calidad, aunque no con

---

<sup>8</sup> Lucila Hinojosa Córdova, *El cine mexicano. De lo global a lo local*. México 2003, Edit. Trillas, p. 46

<sup>9</sup> Emilio García Riera *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. Edit. Mapa, IMCINE, Canal 22, U de G, México 1998, p. 388

los resultados esperados. Después de 3 años de tratar de conciliar la calidad con la taquilla a través de un proyecto personal del francés Jean-Pierre Leleu, que fracasó por políticas internas de la empresa, lo corren y ponen en su lugar a Roberto Gómez Bolaños, Chespirito, quien cancela ese proyecto y continúa haciendo filmes con inferior categoría a los que se pretendían realizar antes de su llegada. Cabe mencionar que la iniciativa privada había descendido su producción a un 83.4%, mientras IIMCINE a un 12.5%.

Otro aspecto importante por mencionar es la repercusión laboral y administrativa de los estudios. Con el pretexto de la propia eficiencia y productividad de los sindicatos que exigían un número elevado de trabajadores, elevaba el costo y mantenimiento de los servicios, por lo se redujo la cantidad de trabajadores.

“Además de la remodelación de sus instalaciones y modernización de sus equipos, en particular de las áreas de sonido y laboratorios, el proyecto de puesta al día de los estudios incluyó necesariamente el saneamiento administrativo y financiero de la empresa, así como la renegociación de un nuevo contrato colectivo de trabajo con sus empleados, afiliados a la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de trabajadores de la Producción Cinematográfica. Esta negociación implicó la liquidación de 315 trabajadores al servicio de los estudios, y la recontratación de menos del 50% de ellos.”<sup>10</sup>

Los cambios administrativos, más que perseguir mejoras de este momento crítico confirmaban la mala situación de la Instituciones Cinematográficas del país. “El 9 de abril de 1996 el senado de la República aprobó las reformas a la Ley Cinematográfica para que la Cineteca Nacional se sacudiera por fin el yugo de gobernación y pasara en 1997 a depender de CONACULTA, o sea, de la Secretaría de Educación Pública. Alejandro Pelayo quedó al frente de Cineteca en lugar de Mario Aguiñeaga, que había sucedido a Mercedes Certucha y Guadalupe Ferrer, sus directoras sucesivas durante el anterior sexenio. En septiembre de

---

<sup>10</sup> Héctor Rivera “A un par de meses de su reapertura, los modernos Estudios Churubusco tienen ya una gran demanda; entre sus clientes Televisión”. *Proceso* No. 998, 18 de diciembre de 1995, p. 53

1996, Diego López sustituyó como director de IMCINE al diplomático Jorge Alberto Lozoya, nombrado al comienzo del sexenio. A su vez Diego López fue sustituido como director de IMCINE por el abogado Eduardo Amerena en diciembre de 1997 al tiempo en que se creaba un Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) con un presupuesto base de 135 millones de pesos. La operación Foprocine quedó a cargo de IMCINE.”<sup>11</sup>. Ninguno de los mencionados directivos terminó su cargo dignamente por su corta estancia en este puesto, solamente sirvió para ser criticados y la situación continuaba igual.

Por otro lado, se dio una fuerte polémica por el proyecto de la nueva ley Cinematográfica, sobre todo en los aspectos de la reducción de espacios de exhibición para el cine mexicano y la cuestión del doblaje, que hasta nuestros días no se ha resuelto. A pesar de este momento coyuntural permitió la aparición de nuevas casas productoras privadas como Palma Films y Argos que comenzaron a suplir a las empresas que estaban en plena retirada.

De esta manera podemos decir que prácticamente se acabó con la industria aunque sigan produciendo películas, ya que no se puede hablar de una Industria si tan sólo se filman 10 ó 15 películas por año.

Sorpresivamente nuestro cine va a lograr éxitos de taquilla como hacía mucho tiempo no se veía, por ejemplo, *Sexo Pudor y Lágrimas*, *Cilantro y Perejil*, *Todo el poder*, *La Ley de Herodes*, *La primera noche*, etc.

El cine nacional de esta época comenzaba a dar rendimientos, así tenemos el caso de:

“Otra empresa que llegó al cine en ese periodo fue *Estudio México Films*, empresa hermana de OCESA, la compañía más importante, sino la única de organización de conciertos en el país, y que forma parte de Corporación Interamericana de Entretenimiento

---

<sup>11</sup> García Riera, op. cit. p. 391

(CIE) que preside Alejandro Soberón Kuri, quien ingresó al negocio filmico tanto en producción a través de Altavista Films, como en distribución por medio de Nuvisión. Las dos primeras cintas producidas por esta empresa fueron: *Todo el poder* de Fernando Sariñana, la cual alcanzó recaudar seis millones de dólares al cierre de 2000 con una inversión de dos millones, y *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, que recaudó 10 millones de dólares, con un costo de producción de 2.5 millones”<sup>12</sup>

Entre las películas rescatables de este sexenio tenemos *Bajo California, el límite del tiempo* de Carlos Bolado, *Crónica de un desayuno* de Benjamín Cann, *La línea paterna* de José Buil y Marisa Sistach, *Profundo Carmesí* de Arturo Ripstein, *Santitos* de Alejandro Springall y *De noche vienes Esmeralda* de Jaime Humberto Hermosillo, por mencionar algunas.

“La nueva relación existente entre directores y productores privados ha dado como resultado que en el año 2000, el número de cintas realizadas por completo con fondos privados llegara a 13, una cifra nada desdeñable para un país en el que hasta hace poco tiempo casi nadie se arriesgaba a producir películas sin la ayuda de IMCINE. Ha emergido una nueva atmósfera financiera para respaldar proyectos privados con inversionistas mexicanos quienes consideran atractivo el sector cinematográfico, lo que podría transformar en un futuro la estructura de esta industria.

El cine mexicano vive un buen momento, por lo menos, las condiciones son mejores que hace cinco años. Una nueva generación incursiona en la producción fílmica: Altavista, Televisa, Titán, Argos, Amaranta, Tequila Gang y Anheló, se perfilan como las principales productoras de cine del país.”<sup>13</sup>

Insistimos en plantear que el cine mexicano no está moribundo ni muerto a pesar de que ya no se puede hablar de una gran industria, tal vez por la tradición cinematográfica que

---

<sup>12</sup> Lucila Hinojosa Córdova *El cine mexicano. De lo global a lo local*. Edit. Trillas. México, 2003, p. 49

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 51



existe en México, y que las nuevas generaciones siguen en su lucha por filmar historias que suceden en nuestro país, que ha sido maltratado más en la vida real que en su representación fílmica.

## **CAPÍTULO II**

# **EL FENÓMENO SOCIAL DE LA FAMILIA Y SUS MÚLTIPLES REPRESENTACIONES**

Dentro de la estructura social, la familia se conforma como la institución básica y elemental, pues es el principal vehículo de socialización, ya que cumple las funciones indispensables para la existencia, mantenimiento y continuidad de cualquier sociedad, por eso es reconocida mundialmente, a pesar de los cambios de la organización social que la humanidad experimenta en los últimos años.

### **2.1 LA FAMILIA COMO INSTITUCIÓN**

Cuando mencionamos que el hombre vive en sociedad, pensamos en una colectividad que varía de tamaño según el número de integrantes que componen dicha comunidad. También se refiere al espacio que ocupa la colectividad y la organización productiva de tal sociedad. Así podemos ver las diferencias entre el campo y la ciudad, que simplemente son distintas formas de producción. En consecuencia su estilo de vida está en función a la actividad productiva a que se dedique cada parte de la sociedad.

Por otra parte la vida social está regida por una serie de instituciones sociales que estructuran la vida diaria de sus participantes, nos referimos, entre otras, a las clases y

grupos sociales reunidos para desempeñar sus actividades económicas, políticas, religiosas y de recreación que conforman el quehacer diario.

Dentro de los procesos de socialización experimentados por los individuos, una de sus instituciones básicas es la familia, ya que conforma nuestro origen y desarrollo como persona social. Por tal motivo es común escuchar que la familia es la base de la sociedad.

“La sociedad es la unión durable y dinámica entre personas, familias y grupos, mediante la comunicación de todos dentro de una misma cultura para lograr los fines de la vida colectiva, mediante la división del trabajo y los papeles, de acuerdo con la regulación de todas las actividades, a través de normas de conducta impuestas bajo el control de una actividad.

En esta definición están contenidos varios elementos importantes que es necesario destacar:

1. La relación durable y dinámica entre personas, familias y grupos.
2. Comunicación entre ellos por medio del lenguaje.
3. Una misma cultura, símbolos, tradiciones, costumbres, etc.
4. Fines comunes que se logran en la vida colectiva.
5. Normas de conducta que rigen la vida en sociedad.
6. Un área geográfica común”.<sup>14</sup>

En un principio el ser humano se organizó socialmente a través de los sistemas de parentesco que fueron las bases de las estructuras socio-políticas, así aparecieron las gens y las fratrías. A medida que fue evolucionando la sociedad y por ende la vida social, las familias fueron modificándose en su estructura, de tal manera, se pasa de la familia consanguínea a la panalúa y sindiásmica, posteriormente a la poligamia y poliandria, luego a la monogámica rural y por último a la monogámica urbana.

---

<sup>14</sup> Rubén Cobos González, et. al. *Introducción a las ciencias sociales*. Edit. Porrúa. México 1999 pp 43-44

Cabe aclarar que esta visión hace referencia a la clasificación que realizan los antropólogos evolucionistas, tales como Lewis Morgan en su libro *La sociedad primitiva* (Ediciones Quinto Sol, México 1984), donde plantea el desarrollo de la humanidad a través de tres etapas: salvajismo, barbarie y civilización. Estos tres estadios evolutivos se caracterizaban por el tipo de familia, su organización social, política y religiosa. Así podemos ver que en el salvajismo se dan las familias *consanguínea* y *punalúa*; en la barbarie la *sindiásmica* y *poligámica* y en la civilización las familias *monogámica*, *urbana* y *rural*.

“La familia, dice Morgan, es el elemento activo; nunca permanece estacionaria sino que pasa de una forma inferior a una forma superior a medida que la sociedad evoluciona de un grado más bajo a un grado más alto. En cambio los sistemas de parentesco son pasivos; sólo después de largos intervalos registran los progresos hechos por la familia en el curso de las edades, y no sufren radical modificación, sino cuando se ha modificado radicalmente la familia”<sup>15</sup>

Para que todo quede más claro, veamos la diferencia entre familia y sistema de parentesco, Chinoy nos dice del tema:

“La familia debe verse como parte de un todo más amplio: el sistema de *parentesco*. Este último consiste de estructura de papeles y relaciones basada en lazos de sangre (consanguinidad) y de matrimonio (afinidad) que liga a los individuos dentro de un todo organizado”<sup>16</sup>

Por otra parte la familia satisface diversas necesidades sociales que se manifiestan por sus funciones:

---

<sup>15</sup> Federico Engels *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* Ediciones de Cultura Popular, México, 1974, pp 31-32

<sup>16</sup> Ely Chinoy *La sociedad. Una introducción a la sociología* Edit. Fondo de Cultura Económica, México 1987, p 140

- función biológica: la regulación del instinto sexual y la procreación de los hijos.
- función económica: producción y consumo de bienes y servicios.
- función social: transmite la cultura, inculca valores y normas religiosas, forma la personalidad, proporciona afecto y ayuda moral a sus miembros y satisface la necesidad humana del descanso y recreo.

La familia es la parte de nuestro grupo primario, ya que se dan relaciones cercanas y afectivas, a su vez se divide en nuclear y extensa. La primera se refiere a los padres e hijos que viven en un mismo lugar y la segunda son los demás parientes —tíos, abuelos, primos, etc. — que se encuentran en la sociedad.

Por todo lo anterior, esta institución social básica es analizada y representada por la ciencia social y el arte, lo cual nos ayuda a comprender su funcionamiento, crisis y sobrevivencia, pues debido a como veamos a la familia podemos entender mejor a la sociedad y viceversa.

## **2.2 LAS VERTIENTES DE LA FAMILIA EN EL SIGLO XXI**

En décadas recientes se ha visto una crisis en la institución familiar, mejor dicho: en un tipo tradicional de la familia. Nos referimos a la que se sostiene por el sistema patriarcal: “El patriarcado es una estructura básica de todas las sociedades contemporáneas. Se caracteriza por la autoridad impuesta desde las Instituciones, de los hombres sobre las mujeres y sus hijos en la unidad familiar. Para que se ejerza esta autoridad, el patriarcado debe dominar toda la organización de la sociedad, de la producción y el consumo a la política, el derecho y la cultura. Las relaciones

interpersonales y, por tanto, la personalidad están tan bien marcadas por la dominación y la violencia que se originan en la cultura y las instituciones del patriarcado.”<sup>17</sup>

Las transformaciones que el mundo contemporáneo, principalmente el occidental, ha realizado, permiten que se vayan trastocando los lineamientos de ciertas instituciones, en este caso la familiar, afectando por ende, a sus integrantes y/o los roles y funciones que cada uno de ellos han cumplido tradicionalmente.

“En este fin de milenio, la familia patriarcal, piedra angular del patriarcado, se ve desafiada por los procesos interrelacionados de la transformación del trabajo y de la conciencia de las mujeres. Las fuerzas impulsoras que subyacen en estos procesos son el ascenso de una economía informacional global, los cambios tecnológicos en la reproducción de la especie humana y el empuje vigoroso de las luchas de las mujeres y de un movimiento feminista multifacético, tres tendencias que se han desarrollado desde finales de los años 60.”<sup>18</sup>

Una muestra fehaciente de la crisis familiar se puede ver en el aumento de los divorcios, esto ha permitido que aparezcan familias con un solo progenitor, siendo principalmente las mujeres quienes se encargan en mantener la economía, la educación y formación a todos los niveles de los hijos.

“La disolución de los hogares de las parejas casadas, por divorcio o separación, es un primer indicador de desafección al modelo de familia que se basaba en el compromiso, a largo plazo, de sus miembros.”<sup>19</sup>

Lo anterior lo podemos confirmar en los datos estadísticos del INEGI<sup>20</sup> cuando plantea el aumento del porcentaje de los divorcios por cada 100 matrimonios de nuestro país:

---

<sup>17</sup> Manuel Castells *La era de la información. El poder de la identidad. Vol. 2* Edit. Siglo XXI, México 1999 p. 159

<sup>18</sup> Ibidem p. 160

<sup>19</sup> Ibidem p. 163

<sup>20</sup> [www.inegi.gob.mx](http://www.inegi.gob.mx)

1970	3.2%
1980	4.4%
1990	7.2%
2000	7.4%
2001	8.6%
2002	9.8%

Las cifras anteriores no consideran a las madres solteras y/o hijos fuera del matrimonio.

“La frecuencia creciente de las crisis matrimoniales y la dificultad cada vez mayor para ser compatibles matrimonio, trabajo y vida, parecen asociarse con las otras dos fuertes tendencias: el retraso de la formación de parejas y la vida en común sin matrimonio. De nuevo, la falta de sanación legal debilita la autoridad patriarcal, tanto desde el punto de vista institucional como psicológico.”<sup>21</sup>

Cabe aclarar que el contexto al que nos referimos principalmente es el medio urbano de la gran ciudad donde los valores pueden ser alterados con facilidad por la gran aglomeración de personas que muestran estilos de vida o visiones del mundo tan variables y efímeros que simbolizan las fragmentaciones, tensiones, innovaciones y frustraciones de la vida moderna de los habitantes de la gran ciudad.

“El mundo urbano siempre es plural, atravesado por múltiples diversidades y desigualdades, contemporaneidades y no contemporaneidades. Ahí están presentes el pasado más remoto y reciente, el **había una vez** y el **hagamos de cuenta**, al mismo tiempo que es evidente la trama de las relaciones sociales, el juego de las fuerzas políticas, las condiciones de la enajenación y las posibilidades de la emancipación.”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Manuel Castells, Op. Cit. p. 163

<sup>22</sup> Octavio Ianni *Enigmas de la modernidad-mundo* Edit. Siglo XXI, México 2000, p. 112

En esta urbanización moderna los movimientos sociales y políticos expresan sus inquietudes acerca de la vida particular y cotidiana de los diferentes contingentes sociales que buscan reafirmar su relación con el Estado, receptor político de la sociedad. La capacidad instrumental del Estado y/o nación ha sido delimitada por la globalización en la medida que ha desaparecido el estado de bienestar ante el proyecto económico neoliberal, provocando inestabilidad laboral y extrema desigualdad social. Así la política ha sufrido grandes cambios, predominando el escándalo y el marketing político, así mismo mayor manipulación simbólica, de esta manera sobreviene una gran crisis de la democracia manifestándose en una crisis de legitimidad que ha ido vaciando de significado y función a las instituciones de la era industrial. Tal parece que el nuevo poder reside en los códigos de información por medio de las imágenes de representación en torno a las cuales las sociedades organizan sus instituciones y la gente construye sus vidas y decide su conducta.

“La capacidad o incapacidad del movimiento feminista y los movimientos sociales de identidad sexual para institucionalizar sus valores dependen esencialmente de su relación con el Estado, el aparato que ha constituido el último recurso del patriarcado a lo largo de la historia. Sin embargo, las extraordinarias demandas que plantean al Estado los movimientos sociales, atacando las instituciones de dominación en sus raíces, surgen en el momento preciso en el que Estado parece encontrarse en plena crisis estructural, producida por las contradicciones existentes entre la globalización de su futuro y la identificación de su pasado”<sup>23</sup>

Tal parece que la crisis de las tradiciones y de sus símbolos en el mundo actual tecnificado, globalizado y mediatizado han provocado que se den más opciones en las uniones entre las personas, aunque no logran encontrar las verdaderas alternativas si se permiten ver la diversidad de las posibilidades de la organización social. Asimismo ponen

---

<sup>23</sup> Manuel Castells Op. Cit. p. 269



en tela de juicio la estructura y los valores de la familia patriarcal, cuando todas estas alternativas se juntan y por ende, se refuerzan.

“No es necesariamente el fin de la familia, ya que se están experimentando otras estructuras familiares y se puede acabar reconstruyendo cómo vivimos con el otro, cómo procreamos y cómo educamos, de modos diferentes, quizá mejores. Pero las tendencias que mencione señalan el fin de la familia como la hemos conocido hasta ahora. No sólo de la familia nuclear (un artefacto moderno), sino la basada en la dominación patriarcal que ha sido la regla durante milenios.”<sup>24</sup>

De aquí que el cine, como espejo de la sociedad, muestre estas tendencias a través de su misma evolución.

## **2.3 LA REPRESENTACIÓN DE LA FAMILIA EN EL CINE MEXICANO**

Como vimos en el apartado anterior, la familia es una institución social, cuya importancia es primordial para la sociedad. Este grupo de personas que viven bajo un mismo techo y están relacionados con lazos de parentesco, conforman una serie de roles sociales que incluyen un status según la función que desempeñen en la estructura y organización familiar; así podemos distinguir al padre, la madre y los hijos, quienes son, simplemente, personas que se comportan como tal según el rango que tengan en dicha organización familiar. De aquí que se apliquen las cuestiones de autoridad y obediencia para convertirla en una familia “funcional” según los cánones establecidos por un sistema social, o también a causa de los roles masculinos y femeninos, predeterminados socialmente.

---

<sup>24</sup> Ibidem p. 164

Hablar de la familia es hablar de una serie de valores sociales, pues no sólo los representa cada uno de sus integrantes, sino, también como lo vimos, los transmite de generación en generación a través de la educación familiar. Todo esto resulta ser un material idóneo para ser representado a través de la imagen en movimiento: el cine.

Por tal motivo la cinematografía mundial ha abordado los problemas de la familia pasando por su devenir histórico con buenos y malos resultados. México no ha quedado exento de este fenómeno, incluso gran parte de su producción está enmarcada por el tema familiar, así la imagen-familia que vemos en nuestras pantallas nos permite entender el comportamiento social del mexicano y sus valores culturales, ya que como dice Roland Barthes:

“La imagen sin duda es más imperativa que la escritura, impone la significación en bloque sin analizarla ni dispersarla”<sup>25</sup>.

Lo que significa que una imagen vale más que mil palabras, pues está implícito y explícito toda la significancia de ese momento y pedazo de realidad simbolizado en una puesta en escena en el caso del cine.

No olvidemos la existencia de una carga ideológica en la representación de los medios audiovisuales, ya que es una interpretación, por lo tanto, una visión personal de quienes realizan las películas, lo cual puede ser una visión crítica o institucionalizada de las imágenes que nos muestran.

“... el cine se explica como todo fenómeno social, por una serie de factores que lo sobredeterminan y que explican por qué aún las contradicciones aparentes —entre el cine y su contexto, que hace posible una contra historia—, están sobredeterminadas por aquello que les permite surgir como tales, que explica la posibilidad de su existencia y no hace, sino mostrarlas como lo que realmente son: sobredeterminaciones en su mismo principio. En este sentido, aceptamos que el cine puede observar una clara

---

<sup>25</sup> Roland Barthes *Mitologías* Edit Siglo XXI, México, 1980, p. 201

correspondencia con los discursos institucional, ideológico u oficial dominantes, pero puede también contener elementos que los contraríen”<sup>26</sup>.

El cine representa la nueva cultura de la imagen y el sonido que está dirigida a las masas e intenta expresar el sentir de su contexto histórico, así busca ser un espejo de su realidad aunque a veces este espejo se distorsione.

En nuestra cinematografía el tema de la familia ha servido para resaltar los valores morales y por lo tanto los roles familiares tradicionales de sus integrantes, por ejemplo, las películas de Juan Orol *Madre querida* (1935), o *El calvario de una esposa* (1936), tremendos melodramas donde la abnegación y el sacrificio materno prevalecían en todo el film.

“El melodrama familiar, con sus padres y madres abnegados y sus hijos conflictivos, encontró su ejemplo clave en la cinta de Bustillo Oro *Cuando los hijos se van* (1941), con Fernando Soler, Sara García, Emilio Tuero, Marina Tamayo y Joaquín Pardavé”<sup>27</sup>.

A partir de los cuarenta, el país se ve inmerso en un proceso de cambio social debido a la industrialización, la cual arrancó en el gobierno de Manuel Ávila Camacho y continuó con Miguel Alemán. Esta situación sacudió una buena cantidad de valores tradicionales del viejo México.

“El surgimiento de una nueva clase media mexicana impuso en el país hábitos también nuevos, copiados en gran medida del modo de vida norteamericano. Eso movilizó las aprensiones conservadoras del cine nacional: varias películas herederas de *Cuando los hijos se van*, el éxito de Bustillo Oro, lamentaron la desintegración de la familia y los

---

<sup>26</sup> Francisco Peredo Castro *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano* p. 24

<sup>27</sup> Emilio García Riera Op. Cit. p. 137

peligros de una “vida moderna” que sacaba de sus hogares paternas a las muchachas para convertirlas en estudiantes o empleadas”<sup>28</sup>.

Así aparecen cintas como *El cuarto mandamiento* de Rolando Aguilar (1948), *La familia Pérez* de Gilberto Martínez Solares (1948), *Cuando los padres se quedan solos* de Juan Bustillo Oro (1948) y *El dolor de los hijos* de Miguel Zacarías (1948).

La cinta que más destaca de esta época es *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo (1948), donde se hace un cuestionamiento al sistema patriarcal a través del fenómeno de la modernidad, representando el contexto contradictorio en que se ubicaban las nuevas clases medias urbanas.

En los cincuentas, el cine nacional se manejó entre el pecado y la virtud, así los melodramas continuaron en su contexto urbano y de muchas maneras reafirmando los roles sociales de los mexicanos, así aparece la película *Azahares para tu boda* de Julián Soler en 1950, donde muestra, nuevamente a un Fernando Soler que rige por completo la vida de sus hijos, y que cualquier cosa que ponga en “peligro” a la sagrada familia debe ser expulsado de ésta. Carlos, el novio de su hija Felicia es corrido por don Ernesto (Fernando Soler) por sus ideas de *libre pensador*.

Mientras que el género de las rumberas y del arrabal iban de salida, aparece la cinta *Quinto patio* de Rafael J. Sevilla (1950) que “dio un grande e inesperado éxito en taquilla al estrenarse en un cine de barrio, a su productor e intérprete principal Emilio Tuero. Hacía éste el papel de un buen hijo de familia humilde llevado por la desgracia a ganarse la vida —y a enriquecerse— con sus habilidades en el juego de billar de apuesta. Pero trayectorias como la suya eran ilustradas generalmente por personajes femeninos, las cabareteras que poblaron cerca de un centenar y medio de películas mexicanas.”<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 166

<sup>29</sup> Ibidem, p. 165

Por otro lado, debido a la competencia con la televisión aparece un cine donde se representan los desnudos, como en *Esposas infieles* de José Díaz Morales (1955), con el título es suficiente para saber el tema.

Así mismo y para contrarrestar ese cine para “sólo adultos” aparecieron unas películas sobre la virtud que hicieron referencia a personajes religiosos, entiéndase católicos y algunos melodramas provenientes de la radio como *El Derecho de nacer* de Zacarías Gómez Urquiza (1951). Mientras, el director Tito Davison, también hacía lo suyo en otros melodramas.

“Junto con esa saga de sentimentalismo, sobresalieron con pareja intención moralista y ejemplarizante las cintas interpretadas por Libertad Lamarque... en *Bodas de Oro* (1955), cinta en colores se contaron los 50 años de un matrimonio interpretado por ella y Arturo de Córdova”<sup>30</sup>.

En los cambios sociales que estaba padeciendo el país, las hijas también eran una preocupación, por tal motivo nuestro cine las representa de la siguiente manera:

“Los melodramas más significativos de la época fueron, sin embargo, los referidos a la familia de clase media y al tema de ascenso social. En *padre nuestro* (1953, Gómez Muriel), Carlos López Moctezuma fue un empleado bancario y padre de familia tan abnegado como solían serlo las madres del género. *Mujeres que trabajan* (1952, Julio Bracho), con Rosita Quintana, planteó problemas familiares de clase media, como de clase media eran las jóvenes aleccionadas en *Y mañana serán mujeres!* (1954, Alejandro Galindo), con Rosita Quintana, y *¿Con quién andan nuestras hijas?* (1955), con Silvia Derbez, Martha Mijares, Luz Ma. Aguilar y Yolanda Varela; el director Gómez Muriel aprovechó en esta última la admonición a unas muchachas abiertas a la vida social de

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 201

trabajo y estudio para mostrar en colores parte de la ciudad de México, entre ellas un moderno multifamiliar y el nuevo aeropuerto.”<sup>31</sup>

Aquí es importante señalar el género masculino de los realizadores y seguramente de los guionistas y, también, padres de familia, quienes mostraban toda ideología temerosa de los cambios de moral cuando se enteraban que las integrantes de su familia podrían ser protagonistas de sus propias historias.

De igual manera el género fílmico familiar se iba a avocar en el segundo quinquenio de la década al problema de la rebelión juvenil, puesto que este conflicto generacional incluía, entre otras cosas, al enfrentamiento de la autoridad familiar. A continuación mencionaremos algunos títulos:

1956:

*Juventud desenfrenada* de José Díaz Morales

1957:

*La rebelión de los adolescentes* de José Díaz Morales

*Los hijos del divorcio* de Mauricio de la Serna

*Mis padres se divorcian* de Julián Soler

1958:

*La edad de la tentación* de Alejandro Galindo

*Quinceañera* de Alfredo B. Crevena

Por mencionar algunos, donde la cuestión de la sexualidad era reprimida y los jóvenes eran mostrados en “cintas que contaban casos ejemplares de perdición y

---

<sup>31</sup> Ibidem, p. 202

redención juveniles, atribuibles los primeros, según costumbres, al descuido de los padres”<sup>32</sup>

Así el aborto y el divorcio fueron estigmatizados por la moral burguesa.

En los sesenta el tema de la familia dentro del cine industrial seguía igual, nada nuevo aportaba y los ídolos juveniles cantantes se integran en una serie de comedietas que nada tenían que ver con la rebelión de su época o los unían con actores maduros para seguir funcionando en el melodrama convencional. Así vemos que aparecen *El cielo y la tierra* de Alfonso Corona Blake (1962), donde Libertad Lamarque actúa junto con César Costa y Angélica María, o *Los hijos que yo soñé* de Roberto Gavaldón (1964), con la misma Libertad Lamarque, Enrique Guzmán y Julio Alemán.

En 1970, después de los acontecimientos del movimiento del 68 todos los sucesos contraculturales del mundo que influyeron y afectaron en nuestro país provocaron que el relato cinematográfico se transforme en la medida que nuevos realizadores tienen acceso a la producción industrial. Nos referimos al sexenio de Luis Echeverría, quien junto con su hermano Rodolfo trata de sacar de la crisis al cine industrial mexicano con una serie de reformas que favorecieron al llamado “nuevo cine mexicano”.

A continuación mencionaremos algunas películas cuyos temas se desarrollaron dentro del seno familiar:

1971

*Doña Macabra* de Roberto Gavaldón

*La verdadera vocación de Magdalena* de Jaime Humberto Hermosillo

*Los cachorros* de Jorge Fons

*Mecánica Nacional* de Luis Alcoriza

*Muñeca reina* de Sergio Olhovich

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 225

1972

*El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein

1974

*El cumpleaños del perro* de Jaime Humberto Hermosillo

*La lucha con la pantera* de Alberto Bojórquez

1975

*Chin Chin el teporocho* de Gabriel Retes

*El esperado amor desesperado* de Julián Pastor

*Espejismo de la ciudad* de Julio Bracho

1976

*Balún Canán* de Benito Alazraki

*Fantoche* de Jorge de la Rosa

Estos son algunos filmes que tocaron directa o indirectamente las relaciones familiares bajo la mira de los problemas de los jóvenes en su contexto social y biológico, poniendo en tela de juicio las relaciones familiares, cuestionando la educación y mostrando un mundo conflictivo que permitía la crítica social, política; el análisis psicológico, cultural de nuestro país. En esta gama de problemas se apoyaron desde el melodrama hasta la comedia y/o farsa.

Ya nadie quedaba incólume ante la nueva realidad que se plasmaba en el cine de los setenta. Todos los parientes: padre, madre, hermanos, primos, tíos, esposas, nueras, yernos, etc. se mostraban como “sobrevivientes del *milagro* mexicano” que no encontraban su camino en la nueva encrucijada nacional.



Con la llegada al poder de José López Portillo (1976 - 1982), y por ende, de su hermana Margarita como directora de RTC, la visión de la cinematografía cambia:

“La gestión de Margarita López Portillo fue desastrosa. Rodeada de consejeros culturales con una idea del cine particularmente inculta (valga la paradoja) atrasada y desdeñosa, y de otros movidos por voracidades inconfesables, la directora de RTC dio por segura la incompetencia de los nuevos realizadores mexicanos. Trató por ello en vano, de propiciar un retorno a la llamada *época de oro* del cine mexicano y a un ‘cine familiar’ y de la clase media que no iba con los tiempos”<sup>33</sup>

Todo lo anterior permitió que regresara la iniciativa privada, la cual se había distanciado durante el mandato de los hermanos Echeverría, ya sea en el gobierno o a través del Banco Cinematográfico; así los productores privados fueron realizando películas que eran de lo más vulgar, esta etapa es conocida como la sexy-comedia donde el albur, los desnudos, la misoginia y el machismo estaban a la orden del día.

“Por otra parte, en obsequio de un público humilde, familiar y sensiblero, se acudió al recurso —viejo en otros cines, como el español— de convertir en estrella a un niño cantante. Fue éste Pedrito Fernández, que hizo pareja con la también niña María Rebeca en *La Mochila Azul* (1979, Rubén Galindo). El éxito taquillero de esa película estimuló la realización de otras cintas con niños cantantes”<sup>34</sup>

De las que se rescatan de este sexenio petrolero y de quema de la cineteca son:

1977

*El lugar sin límites* de Arturo Ripstein

*La mujer perfecta* de Juan Manuel Torres

*Las apariencias engañan* de Jaime Humberto Hermosillo

---

<sup>33</sup> Ibidem, pp. 323-324

<sup>34</sup> Ibidem, p. 328

*Los indolentes* de José Estrada

*Nafragio* de Jaime Humberto Hermosillo

1978

*En la trampa* de Raúl Araiza

1979

*Fuego en el mar* de Raúl Araiza

*La tía Alejandra* de Arturo Ripstein

*Para usted jefa* de Guillermo Murray

*Retrato de una mujer casada* de Alberto Bojórquez

1980

*Lagunilla mi barrio* de Raúl Araiza

1982

*El hombre de la mandolina* de Gonzalo Martínez

En esta lista el contexto familiar era otra vez cuestionado de una manera muy similar al del sexenio anterior.

Ante el nuevo fracaso económico del gobierno de José López Portillo y la grave crisis financiera internacional, los problemas económicos se agudizan y afectan severamente a la producción cinematográfica. A pesar de la creación de IMCINE, éste pudo realizar únicamente 14 películas, y sólo destacan tres con el tema familiar:

1985

*Los Motivos de Luz* de Felipe Cazals

*Crónica de familia* de Diego López

1988

*El secreto de Romelia* de Busy Cortés

La primera y la tercera bajo una perspectiva del cine feminista, y la segunda una lucha generacional con tintes políticos.

Con el gobierno de Carlos Salinas de Gortari entramos a la modernidad neoliberal:

“...el modelo de desarrollo neoliberal plantea la creación de una economía abierta y vinculada a los mercados libres, invita a impulsar a la inversión privada y la tecnología avanzada, a terminar con la inversión del Estado en la economía y a ingresar en la globalización de los procesos económicos en el marco de un nuevo orden mundial.”<sup>35</sup>

Los cambios que México padecía afectaron las visiones de los cineastas jóvenes del país y buscaron representar la relación de esta nueva realidad nacional con la institución familiar; otra mentalidad para el tratamiento se pretendió con escasos resultados. Entre las cintas que hicieron referencia a la familia están:

1990:

*La Mujer de Benjamín* de Carlos Carrera

1991

*Angel de fuego* de Dana Rotberg

*Como agua para chocolate* de Alfonso Arau

---

<sup>35</sup> Luis Enrique Santana Velásquez Op. Cit. p. 66

*Danzón* de María Novaro

*El Bulto* de Gabriel Retes

*Serpientes y escaleras* de Busy Cortés

1993

*Dos crímenes* de Roberto Sneider

*La reina de la noche* de Arturo Ripstein

*Novia que te vea* de Guita Shyfter

*Principio y fin* de Arturo Ripstein

1994

*El callejón de los milagros* de Jorge Fons

Toda una gama de tratamientos familiares que iban desde el aspecto más crítico hasta el más tolerante; los roles familiares se batían en la crisis de índole modernista que ya no permitían pensar en las lecciones moralistas de la época de oro.

Con este recorrido podemos darnos cuenta que la temática familiar de nuestro cine ha sido abundante y contradictoria, incluso nos arriesgamos a decir que ha sido la institución social más tratada dentro de la cinematografía mexicana.

## CAPÍTULO III

### PANORAMA DEL FILM AMORES PERROS

Para entender mejor el film que se está analizando, es oportuno dar los datos y acontecimientos que conformaron el suceso de *Amores perros*, es por eso que este capítulo se avoca a describir la historia, su recorrido internacional y las observaciones de la crítica. Así el fenómeno fílmico que se está analizando se podrá comprender en todo su alcance.

*Amores perros* es la ópera prima del director mexicano Alejandro González Iñárritu, basado en un guión de Guillermo Arriaga Jordán. La trayectoria que recorrió la cinta y que estuvo a punto de alcanzar el Oscar no es para dejarla de lado, por tal motivo se expone en este capítulo la apreciación que tuvieron algunos críticos cinematográficos, así como su paso por los diferentes festivales y concursos a los que fue seleccionada, no sin antes exponer la historia de dicho filme.

#### 3.1 ANÉCDOTA

Un accidente automovilístico es el punto de enlace de tres historias sujetas simple y llanamente por su encuentro fortuito. Después del accidente la película se divide en tres episodios que se mencionan a continuación:

**OCTAVIO Y SUSANA.** Tras descubrir las dotes que como perro de pelea tiene el *Cofi*, perro de la familia, Octavio se dedica al negocio clandestino de la lucha de perros, ayudando con las ganancias que obtiene a su cuñada, por la cual siente una atracción. Susana resiente el abandono de su familia y las infidelidades de su esposo, quien le deja la carga de cuidar a su pequeño hijo, por lo que, al sentirse protegida por Octavio, inicia una relación con él. Ramiro, el hermano de Octavio trabaja en una tienda de autoservicio y para completar sus necesidades económicas se dedica al asalto de negocios establecidos, esto sin contar sus múltiples amoríos con sus compañeras de trabajo. Octavio guarda parte de las ganancias que obtiene en las peleas de perros para huir con Susana lejos de la familia, pero tras tener un problema con su hermano y mandarlo golpear, ésta y Ramiro escapan con su dinero. Después de una pelea en la cual el *Cofi* vuelve a vencer a los perros de su eterno rival, “El Jarocho”, éste dispara al perro dejándolo gravemente herido, pero es apuñalado por Octavio quien huye en su auto y al pasarse un alto sufre un accidente automovilístico. Su hermano es asesinado al intentar asaltar un banco por lo que Octavio y Susana vuelven a encontrarse en el funeral, él le pide a ella irse juntos a Tijuana, pero Susana no acude a la cita y él se marcha solo.

**DANIEL Y VALERIA.** Un exitoso editor publicista, padre de familia decide abandonar a su esposa y sus dos hijas para irse a vivir con Valeria, una modelo hermosa y frívola que sus preocupaciones primordiales son su belleza y su perro *Ritchie*. Después de ocupar junto con Daniel su nuevo departamento, Valeria decide ir a comprar algunas cosas para la cena, en el camino Octavio y su amigo chocan con ella al tratar de huir del “Jarocho”. La bella modelo es llevada de emergencia al hospital, y tras insertarle una férula en su pierna, se avoca más al cuidado de su perro, pero después de una desastrosa caída de su silla de ruedas, la herida se agrava ocasionándole una posterior gangrena, por lo que es llevada nuevamente al hospital, esta vez para ser amputada y no

dejarle ninguna posibilidad de regresar a su empleo en el futuro. Daniel se siente impotente ante la situación e intenta buscar refugio nuevamente en su familia, pero no se decide a abandonar a su amante, pasa de largo el incidente queriéndose hacer responsable de la vida que el accidente cambió y que le llegó a pertenecer.

**EL CHIVO Y MARU.** Veinte años atrás un hombre con sueños e ideales busca en la guerrilla el cambio que probablemente nunca llegará y abandona a su esposa y a su hija Maru. Con el tiempo y los cambios constantes del país, “El Chivo” pasa de ser un guerrillero a ser un matón a sueldo interesado en recuperar su afecto de padre por su hija, misma a la que intenta buscar tras enterarse repentinamente de la muerte de su ex mujer, pero su cuñada le impide acercársele a la muchacha revelándole que ella jamás ha escuchado hablar de él. Desesperado en su soledad, “El Chivo” acepta un trabajo encargado por Gustavo, un joven empresario que quiere mandar matar a Luis, su hermanastro. Días antes del asesinato, “El Chivo” es testigo de un aparatoso accidente automovilístico y entre la confusión roba a un perro rotweiler (*Cofi*) para cuidarlo. Un día que el *Cofi* se recuperó acaba con la vida de los otros perros del “Chivo”, quien al enterarse intenta matarlo pero no puede, tal situación lo mete en crisis emocional, lo que lo lleva a tomar la decisión de no cumplir el trato que tenía con Gustavo, les cambia la jugada y logra llevarlos, de diferente manera a la casa abandonada donde él vivía para que ambos solucionen el conflicto que traían entre ellos. Después va a dejarle dinero a su hija y huye con el *Cofi* enfrentándose a la soledad que él escogió tener.

## 3.2 LA PERCEPCIÓN DE LA CRÍTICA

A continuación mostraremos los comentarios de la crítica nacional, esta percepción de la prensa especializada nos permite darnos una idea de los logros y errores que contiene el film de *Amores perros*. Es importante debido a que nos va a dar otra apreciación de dicha cinta ya que la preferencia del público se demostró por su éxito como lo menciona la nota periodística del Novedades: “*Amores perros* logró vender 3.3 millones de boletos cuando fue exhibida en México el otoño pasado”.

Se seleccionó a los críticos más destacados del país como son: Nelson Carro, Leonardo García Tsao, Tomás Pérez Turrent, Jorge Ayala Blanco, Carlos Bonfil, por mencionar algunos.

### *EL FENÓMENO AMORES PERROS*

(Nelson Carro. Tiempo Libre. 10/nov/2000)

Más que el éxito de taquilla, considerable pero apoyado en la mayor campaña publicitaria realizada hasta ahora para lanzar una película nacional, lo sorprendente es la repercusión que *Amores perros* ha tenido en el extranjero. A tal grado, que quizás no sea nada exagerado considerarla como la película del año. De Cannes a Tokio, de Chicago a Bogotá, de Edimburgo a Valdivia, *la ópera* prima de Alejandro González Iñárritu ha competido y ganado premios en muchos festivales internacionales. Y ahora, acaba de ser seleccionada para competir por México en la 73 entrega de los Oscars. Quizás no gane, pero sin duda era la mejor elección: ha llamado la atención lo suficiente como para no ser una desconocida y, además, tiene detrás una poderosa empresa que puede sufragar sin problemas los gastos que significa una posible nominación al Oscar.

Con su primera película y en unos cuantos meses, González Iñárritu ha conseguido más de lo que muchos logran a lo largo de toda una carrera. Eso lo pone en una situación difícil. El éxito llegó de una forma totalmente inesperada y ahora, enfrentarse a su segundo



largo se vuelve un reto decisivo que implica no dejarse encandilar por la fama y sopesar virtudes y limitaciones de esta ópera prima cuya estructura se nutre fundamentalmente de Tarantino y Kieslowski (más del primero, por supuesto), dos influencias bastante bien asimiladas, sobre todo el en primer episodio, Octavio y Susana, el más logrado de los tres, el que de hecho sustenta toda la obra y el que propone el título y tiene a los perros como figuras principales.

Las *óperas primas* suelen ser excesivas, y *Amores perros* también lo es. Demasiado larga, sin necesidad (lo dicho del segundo episodio), es también excesivamente artificiosa, sin querer reconocerse como tal; entonces, el artificio se vuelve trampa y manipulación. La inclusión de varias canciones innecesarias provoca baches en la narración y no agrega nada más que la posibilidad de editar el *soundtrack*. Por momentos es exageradamente tremendista, como cuando presenta a la madre alcohólica de Susana en una escena totalmente superflua o cuando muestra las heridas de cada uno de los perros de El Chivo. Y finalmente, es moralista en exceso, algo que incluso deja mal sabor de boca; todos los personajes son castigados por adúlteros: Octavio por querer escapar con la esposa de su hermano, Ramiro por engañar a Susana con una cajera de supermercado, Valeria por haber destruido la familia de Daniel, etcétera. Es El Chivo quien parece tomar conciencia de las culpas de todos y, gracias al perro, consigue ajustar cuentas con el pasado y cambiar de vida.

#### *EL AMOR EN TIEMPOS DE RABIA*

(Leonardo García Tsao. La Jornada. 23/junio/2000)

De vez en cuando, dentro de la escasa producción nacional aparece una *ópera prima* que revela de golpe a un talento de ligas mayores. *Amores perros* es uno de esos casos. Proveniente de la radio y la publicidad, Alejandro González Iñárritu ha hecho una primera película de una rara fuerza narrativa, que logra pintar un cuadro muy preciso del actual Zeitgeist mexicano.

La primera impresión en Cannes fue contundente. Sin embargo, una segunda visión revela que sus virtudes no dependen del factor sorpresa, sino un trabajo esmerado en cada uno de sus rubros. Para empezar, el guión de Guillermo Arriaga establece personajes y situaciones de enorme riqueza a lo largo de un relato dividido en tres episodios. Estos no son autónomos sino que se van entrelazando sobre una estructura ingeniosa, que usa como común punto de arranque un violento choque automovilístico.

Ese resumen a grandes rasgos no da cuenta de la compleja construcción de *Amores Perros*. González Iñárritu aprovecha la diversidad de matices de su historia para jugar con un tiempo narrativo que no obedece la cronología sino a una imaginativa exposición de los vericuetos del azar. Aunque este tipo de relato caprichoso, forjado en las casualidades del destino.

Los tres episodios conjugan a chilangos de edades y clases sociales distintas, para comparar rasgos compartido de conflictos familiares, querencias malogradas y un apego por los canes (el título es, por ello, un hallazgo).

*Amores perros* es, además, la primera gran película chilanga del nuevo milenio. La fotografía de Rodrigo Prieto, como filtrada por *smog* y cochambre, las dimensiones creadas por el diseño del sonido, y un reparto que inyecta vitalidad, aun a los personajes incidentales, colaboran con esa descripción definitiva de la ciudad de México como un campo de batalla físico y espiritual. Quienes vivimos en ella podemos reconocer que, por una vez, ha sido representada con esa atmósfera de desaliento existencial, violencia aleatoria y sordidez que respiramos todos los días.

*AMORES PERROS, DE ALEJANDRO GONZALEZ IÑÁRRITU*

(Omar Hebertt. Unomásuno 15/junio/2000)

Con una estética organizada por premisas de cámara en mano, *blow-up* (ampliación de un formato de película, a otra de mayor tamaño; sea 16mm ó 35mm ó 70mm, respectivamente), edición vertiginosa y escasa corrección de color —características de un material apenas elaborado, cual registro inmediato e insustituible de una realidad captada—

los perros amores que agotan el boletaje de taquillas, dan de sí mordiditas de un probable Dogma 2000 mexicano.

A fuerza de la nueva representatividad, la cinta se antoja propia de un encadenamiento de ejercicios de cine, aislados en cuanto a función narrativa inmediata, mismos cuya efectividad se debe al apropiado uso de elipsis, así como relatos enfocados en su extremo visceral. Ahora bien, contra el espejismo de la cinta, si no queda la convicción plena para ella, se le agradece sobremanera el mantener interés del público hacia cintas mexicanas, sin importar el pretexto de nosotros prensa.

*PROPICIA BUENA CRÍTICA “AMORES PERROS” EN NY*

*(El Universal 7/octubre/2000)*

La cinta mexicana “Amores perros” recibió una crítica entusiasta en el diario New York Times.

Dice el crítico del diario neoyorquino Elvis Mitchell:

Tras resumir la complicada trama de la película, Mitchell afirma que “Amores perros” da la impresión de ser “el primer filme clásico de la nueva década, con consecuencias que probablemente pasarán a la historia”.

“Es insólito que un director pueda debutar en cine con tanta inspiración y comprensión emocional”, agrega el crítico.

“En su primera película, el señor González Iñárritu logra llegar a niveles que algunos directores no alcanzan, o no pueden alcanzar, en toda su carrera”, concluye Mitchell.

*LOS FANTASMAS DEL ROXY*

*AMORES PERROS*

*(Perla Ciuk. Unomásuno. 21/junio/2000)*

Amores perros y perros amores, sugestivo título siempre inmerso en la trama, atrapando a medias todas las posibilidades de conjugación: amores verdaderamente perros, amores que matan, amores que sufren, amores no correspondidos, amores traicioneros,

perros amorosos, perros asesinos y perros amados, todos los amores perros y todos los perros amores, se hacen presentes en la opera prima de Alejandro González Iñárritu.

La tremenda promoción publicitaria, desplegada por Altavista Films, al pie del negocio, como debe ser, y los premios recibidos en el 53 Festival de Cannes Francia, dentro de la Sección de la Semana de la Crítica Internacional como el Gran Premio, la Cámara de Oro, al Mejor Largometraje de esa sección, el Premio Mercedes, y el diploma Le Rail D'Or que otorga el Premio el gremio ferrocarrilero francés, y el Premio de la Crítica Joven de Cannes, nos llevan a la sala de cine en espera de la octava maravilla aún distante. Nos encontramos ante una película de cuidadoso trabajo, bien realizado y ambicioso, a través de cuyo guión —aunque estructurado con ingenio, bastante disparejo— el director experimenta por primera vez en el largometraje, plasmando gustos, ideas, influencias y estilos.

*“AMORES PERROS”*

(Tomas Perez Turrent. El Universal. 23/junio/2000)

Amores perros es una película que tiene fuerza, la cual se sostiene no obstante su larga duración (poco más de dos horas y media), una obra muy rica en matices y en estilos que remite a lo que ha sido el cine urbano en México y aun cosas que este cine urbano había dejado inéditas. Escribe el delegado general de la Semana de la Crítica, el vasco José María Riba en el texto de presentación de la película, que en cada uno de los protagonistas —digamos “episodios”— impone no sólo su historia, sino su estilo de narración, su **timing**, su tono propios.

Hay que mencionar el gran peso que tiene el guión escrito por Guillermo Arriaga, la riqueza y al mismo tiempo la coherencia de sus elementos. Es decir, su trabajo es una base muy importante del logro fílmico. Otro colaborador fundamental es el cinefotógrafo Rodrigo Prieto que consigue una fotografía muy cruda que endurece en lugar de suavizar y que es capaz de iluminar con matices distintos cada uno de los tres relatos, sosteniendo además, prácticamente la idea básica del director: el círculo, “El círculo nunca se cierra, el dolor es también un camino hacia la esperanza”, sostiene González Iñárritu.

## GONZALEZ IÑARRITU Y EL NEOTREMENDISMO CHAFA

(Jorge Ayala Blanco. El Financiero.19/junio/2000)

*Amores perros* o la moralina estereotipada. Estrato lumpen o clase dominante, sin nada en medio. Estereotipos lúmpenes reducidos a raterillos o hampones profesionales, madres ojetas que nomás por joder se niegan a seguir cuidando el bebé de la nuera estudiante (Adriana Barraza) o se refunden en su ebriedad autonulificadora (Dunia Saldívar), algún comisario ostentosamente podrido (José Sefami) que se equivocó de impotente *Todo el poder*, y todos los *ultimate* Chukys. Moralinosa feria de estereotipos ciudadanos que dicta el desprecio. Una exasperada e hipotética urbe gigantesca antihumana se reduce a espacios sin lugar y lugares sin espacio: el DF. Y el vagabundo blanqueado vende su ínclita camioneta al chatarrero y se hunde con su perro el caliginoso horizonte verdinegro de la ciudad antropófaga por deficiencia zoológica y zoológica.

## AMORES PERROS ES "DESOLADORA"

(Bob Strauss. Los Angeles Daily News. 17/abril/2001)

La forma en que uno responde ante "Amores perros" y seguramente reaccionará probablemente emocionado con la maestría sorprendente de Iñárritu en el manejo de la técnica cinematográfica y humanismo complejo subyacente, o con repulsión ante la crueldad de los encuentros ficticios pero viscerales entre humanos como bestias, muy seguramente está relacionado de manera profunda con su procedencia. Ciertamente, el filme fue moldeado por la propia relación complicada en medio de su ambiente cargado de contradicciones en el que están inmersos Iñárritu y el guionista Guillermo Arriaga.

"Amores perros" pasó por 33 bocetos de guión durante un periodo de tres años antes de que Iñárritu y Arriaga estuvieran satisfechos de que sus historias intercaladas hubieran sido purgadas de clichés, atajos dramáticos y comportamientos falsos.

Evidentemente existía evidencia limitada para indicar que el director tenía lo necesario para sacar adelante una producción de esa naturaleza que, en prácticamente

cada secuencia presentaba los retos más extremos desde los puntos de vista logísticos, narrativos e incluso sociológicos.

“Amores perros” logró vender 3.3 millones de boletos cuando fue exhibida en México el otoño pasado, una cifra impresionante para un largometraje de arte hecho en la casa.

También fue nominado por la Academia como candidato a la mejor película extranjera y los Premios del “Globo de Oro”, asimismo ganó tres galardones en el Festival de Cannes el año pasado, entre muchas otras distinciones internacionales.

Eso es lo que invita a la gente a ser violenta. La violencia de ‘Amores Perros’ refleja la crueldad de nuestra naturaleza, el dolor de cuánto hemos perdido nuestra naturaleza divina y nos hemos acercado a nuestra naturaleza animal

#### AMORES PERROS

(Carlos Bonfil. La Jornada. 25/junio/2000)

Relatos entrelazados, con saltos temporales en cada uno que anticipan o recuerdan situaciones de las otras dos historias. Este procedimiento narrativo, que pudiera parecer un artificio de modernidad, en realidad relaciona con mayor fuerza a los tres protagonistas masculinos y sus experiencias de desencanto. Vidas cruzadas en la ciudad de México que marcan un recorrido que va de lo lumpen a rabiar, con su metáfora muy obvia de los perros entrenados en y para el salvajismo, pero que conservan la pureza en la mirada (el perro Cofi), al mundo *yuppie* de la segunda historia, donde un departamento de lujo se vuelve nido de ratas, al tiempo que una bella modelo española Valeria (Goya Toledo) se transforma en minusválida con una pierna amputada (una referencia a *Crash*, otra a *Tristana*). Esta historia, la más sosegada y morosa de las tres, resulta, sin embargo la más enigmática, con su absurda anécdota del perro faldero Ricci atrapado bajo las duelas del piso y su clima de descomposición progresiva, como una enfermedad incurable o la irrefrenable degradación de la apariencia física, el valor más apreciado en el mundo de la publicidad al que se alude continuamente –ese mismo mundo en el que anteriormente ha trabajado el director de la cinta. El episodio final muestra las dotes humorísticas de Guillermo Arriaga, guionista de *Un*

*dulce olor a muerte* también, con la escena del celular expulsado por la ventanilla de un auto y los comentarios mordaces de El Chivo (Echevarría) frente a los dos personajes fraticidas (Rodrigo Murray, Jorge Salinas).

Lo que finalmente distingue a *Amores perros* de los productos de mercadotecnia audiovisual como los que hoy se identifica el cine mexicano joven es su capacidad de extraer de estereotipos muy gastados emotividad y registros dramáticos fuertes. La referencia en la cinta de Iñárritu a directores extranjeros, de Kieslowski a Tarantino a Tsai Ming Liang, no es sólo un recurso fácil, sino la manera de volver interesante, entendible y atractivo para espectadores de distintos niveles sociales, y de exigencias crecientes, un cine nacional durante décadas encerrado en el autoconsumo satisfecho. Siempre será más estimulante un director joven que busque su expresión propia a través de modelos brillantes, que aquel que considere haberla encontrado en la emulación de algún cineasta nacional rutinario.

*Amores perros* es una película ágil, sensible, capaz de transformar su supuesto gusto por la violencia (peleas caninas, espectáculos *gore*, abuso machista), en una afinada observación de las emociones humanas. No hay aquí visiones optimistas del amor conyugal, en cambio sí un elogio de la lealtad afectiva (El Chivo) y de la solidaridad de Daniel con su amante discapacitada. El cine de Iñárritu tiene semejanzas notables con el de Arturo Ripstein, con *Principio y fin*, con *Mentiras piadosas*, pero a diferencia de aquel cineasta, hay aquí un buen contacto con el público, atribuible en parte a la calidez que exhiben los personajes, a la generosidad y vitalidad artística del director, y a un punto de vista sólido. Estas cualidades matizan el tremendismo de algunas escenas y le confieren a la cinta su mejor sentido, mucho más abierto, de modo alguno acabado: el de un auténtico *work in progress* que es, al mismo tiempo, el arranque prometedor de un buen cineasta.

La mayoría de los críticos y las notas periodísticas sobre la película destacan el hecho de ser una ópera prima que aunque tiene un ritmo disparejo y muestra su influencia de directores como Tarantino y Kieslowski, ha logrado más que otros realizadores con más experiencia y augura el inicio de una carrera promisoriosa. Los únicos que no están de

acuerdo con todo esto, son los críticos Jorge Ayala Blanco quien plantea que es otra cinta nacional con una moralina estereotipada, y Nelson Carro, quien la califica de exageradamente tremendista, artificiosa y moralista.

### **3.3 PERFIL NACIONAL E INTERNACIONAL**

#### **FESTIVALES, PREMIOS, Y RECONOCIMIENTOS**

##### **2000**

Festival Internacional de Cine de Cannes (Francia)

- Gran Premio de la Semana de la Crítica
- Riel de Oro. Premio del Público por mejor Película
- Prix de la Jeune Critique Mercedes Benz (Premio de la Crítica Joven)

Festival Internacional de Cine de Edimburgo (Escocia)

- Mejor Nuevo Director

Festival Internacional de Cine de Flanders (Bélgica)

- Mejor Película

Festival Internacional de Cine de Chicago (Estados Unidos)

- Hugo de Oro por Mejor Película
- Hugo de Plata al Mejor Actor a Emilio Echevarría y Gael García Bernal
- Premio GAP Audience Choice. Premio del Público por Mejor Director



Festival Internacional de Cine de LA (Estados Unidos)

- Premio del Público por Mejor Película

Festival Internacional del Nuevo Cine y Medios de Montreal (Canadá)

- Premio al Mejor Guión para Guillermo Arriaga

Festival Internacional de Cine de Bogotá (Colombia)

- Círculo Precolombino de Oro por Mejor Película
- Círculo Precolombino de Oro por Mejor Director
- Premio Dorado del Público por mejor Película

Festival Internacional de Cine de Valdivia (Chile)

- Premio del Público por Mejor Película

Festival Internacional de Cine de Sao Paulo (Brasil)

- Premio de la Crítica por mejor película
- El jurado también otorgó una mención especial a Alejandro González Iñárritu por su lenguaje cinematográfico

Festival Internacional de Cine de Tokio (Japón)

- Mejor Película
- Mejor Director
- Premio del Gobernador de Tokio a la Mejor Película y al Mejor Director

Festival Internacional de Cine del Sur de Oslo (Noruega)

- Gran Premio a la Mejor Película

Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (España)

- Premio Rábida a Alejandro González Iñárritu
- Carabela de Plata a la Mejor Película

Festival de Cine de Camerimage, Lodz (Polonia)

- Premio Golden Frog a la Mejor Película, otorgado al fotógrafo Rodrigo Prieto

Festival Internacional de Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba)

- Premio Coral a la Mejor Opera Prima
- Premio Glauber Rocha a la Mejor Película, otorgado por la crítica extranjera.
- Mejor Película otorgado por la Asociación de Críticos Cubanos

**2001**

Festival Internacional de Cine Liky Liubui de Moscú (Rusia)

- Flecha Dorada a la Mejor película

Festival Internacional de Cine de Fantasporto, Oporto (Portugal)

- Premio Internacional de Cine Fantástico a la Mejor Película
- Premio Internacional de Cine Fantástico al Mejor Director
- Premio Internacional de Cine Fantástico al Mejor Guión

III Muestra Internacional de Cine de Santo Domingo (República Dominicana)

- Cigupa de Oro a la mejor Película
- Premio del Público a la Mejor Película

VII Muestra Internacional de Cine Latinoamericano de Lleida, Cataluña (España)

- Mejor Opera Prima
- Mejor Guión

Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina

- Cóndor de Plata a la Mejor Película Extranjera

MTV Movie Awards Latinoamérica

- Premio del Público a la Mejor Película

**2002**

Festival Internacional del American Film Institute de Los Angeles (Estados Unidos)

- Premio ALMA a la Mejor Película Extranjera

Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión (Gran Bretaña)

- Premio BAFTA a la Mejor Película Extranjera

Festival Internacional Palm Spring (Estados Unidos)

- Premio de la Federación Internacional de Críticos a la Mejor Película de las candidatas consideradas para nominación en los Premios Oscar.

## PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS EN MÉXICO

### 2000

- Taquillómetro de oro por ser la película más taquillera otorgado por la Cámara de la Industria Cinematográfica

### 2001

Premio Ariel por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en las siguientes categorías:

- Mejor Película
- Mejor Director
- Mejor Actor a Gael García Bernal
- Mejor Actor de Cuadro a Gustavo Sánchez Parra
- Mejor Opera prima
- Mejores Efectos Especiales
- Mejor Sonido
- Mejor Ambientación
- Mejor Maquillaje
- Mejor Edición
- Mejor Fotografía

36 Entrega de los premios Heraldo

- Mejor Película

### 3.4 BIOGRAFIAS

#### ALEJANDRO GONZALEZ IÑARRITU (DIRECTOR)

Estudia Comunicación en la Universidad Iberoamericana, posteriormente se convierte en director, productor y *disc-jockey* de WFM, estación capitalina de radio dedicada al rock. En 1987 dirige el programa de televisión “Magia Digital”, y entre ese año y 1989 es productor y promotor de los conciertos en México de *Nacha Pop*, *Radio Futura*, *Soda Stereo* y Rod Stewart en Querétaro. Entre 1988 y 1990 es productor musical de seis largometrajes. En 1989 es director creativo de la Vicepresidencia de Imagen Corporativa de Televisa, puesto en el que se desempeña durante cinco años. En 1991 crea la compañía *Zeta Films*, enfocada a la producción de comerciales, cortometrajes y programas de televisión, empresa en la que continúa como director general. Estudia dirección teatral durante dos años con Ludwik Margules en el D.F., y con Judith Weston durante dos meses en Los Ángeles, California. En 1995 dirige el medimetraje para televisión *Detrás del dinero*, protagonizado por Miguel Bosé. Dos años después obtiene el Grand Prix de Fiap por la campaña WFM. Autodidacta cinematográfico, en 1999 dirige, produce y edita su primer largometraje, con guión de Guillermo Arriaga, *Amores perros*, coproducida con Altavista Films, la película se estrena el 13 de mayo del 2000, en la emisión 53 del Festival de Cannes, Francia, en la Sección de la Semana de la Crítica Internacional, ocasión en la que el cineasta italiano Bernardo Bertolucci es presidente del Jurado de la Crítica. En dicho certamen, la película obtiene el Premio al Mejor Largometraje de esa Sección; y el de la Crítica Joven de Cannes, integrado por estudiantes universitarios, que también la reconocen como la mejor de la Sección y le otorgan el Premio Mercedes, que consiste en 100 mil francos (20 mil dólares) para gastos de publicidad de la compañía que distribuya la película en Francia; y el diploma Le Rail D’or que otorga el gremio ferrocarrilero francés. A partir de ese momento *Amores perros*

comienza una larga trayectoria de premios y distinciones en todo el mundo. En México obtiene 11 de los 13 Arieles a los que es nominada, además de estar también en la competencia de los Premios Oscar y en los Globos de Oro como Mejor Película Extranjera. En 2002 participa en la cinta *11'09"01* un trabajo de once directores relacionados a los atentados del 11 de septiembre de NY, en esta película González Iñárritu retoma su experiencia radial para hacer un corto más auditivo que visual, en el cual retrata la desesperación de aquellos que se suicidaron aventándose de las ventanas de las torres gemelas y obtiene en el Festival de Cine de Venecia el premio de la UNESCO como mejor Película, además de ser nominado a los Premios César en Francia como Mejor Película Extranjera. En 2003 dirige *21 gramos*, donde el guionista es nuevamente Guillermo Arriaga. El largometraje es considerado la 2ª parte de las cintas de grandes ciudades, en la cual un accidente automovilístico une la vida de diversos personajes. Obtiene, una distinción especial en 2004 en los Premios *Independent Spirit*, además de haber sido nominado, entre otros, al Premio César, al *Silver Ribbon* y al *León de Oro* en Italia, y a Benicio Del Toro y Naomi Watts les vale una nominación al Oscar como Mejor Actor de Reparto y Mejor Actriz. En 2006 filma *Babel*, última parte de su trilogía, con la que obtiene los premios al Mejor Director, en el Festival de Cannes, el Premio especial del jurado y la nominación a la Palma de Oro a la Mejor Película. Actualmente prepara su retorno a la radio con una serie de 13 programas temáticos los cuales se esperan sean transmitidos a finales del 2006 o en el primer semestre del 2007 por W Radio

### **GUILLERMO ARRIAGA JORDAN (GUIONISTA)**

Estudia la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación y la Maestría en Historia en la Universidad Iberoamericana, institución en donde se desarrolla como profesor de tiempo completo y coordinador académico del Departamento de Comunicación. En 1987

obtiene una beca de Bellas Artes en el área narrativa y realiza guiones para canal 11 de los programas *Interciencias*, *Magos y mimos*, y *ABC Discapacidad*. En la década de 1990 es productor y director de programas radiofónicos como *De amiga a amiga* y *Qué hay de nuevo*. Publica *Relato de los esplendores y miserias del Escuadrón Guillotina y de cómo participó en la leyenda de Francisco Villa* en 1991 y *Un dulce olor a muerte* en 1993, misma que es llevada al cine en 1998 por el cineasta Gabriel Retes. En 1999 escribe la novela *El búfalo de la noche*, y dirige el cortometraje *El campeón*, primer proyecto en México donde participan actores con síndrome de Dawn. Un año después escribe y realiza su segundo cortometraje, *Rogelio*, que se estrena en la XXXVI Muestra Internacional de Cine de Guadalajara y participa en los Festivales de Cine de La Habana, Sao Paulo, Róterdam y Huelva. Comienza a escribir el guión de *Amores perros* en 1996 y no es sino hasta 1999, después de 36 tratamientos en que es llevada al cine por el director Alejandro González Iñárritu. En 2003 escribe el guión de *21 gramos*, una producción norteamericana en donde nuevamente Iñárritu es el encargado de dirigir dicho film. Al año siguiente escribe y produce para el director venezolano Lorenzo Vigas el cortometraje *Los elefantes nunca olvidan*, que se presenta con gran éxito en Cannes. En 2005 escribe el guión de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* a petición del actor Tommy Lee Jones para su debut como director, un drama que plantea la situación de los migrantes indocumentados mexicanos, y obtiene el Premio al Mejor Guión en el Festival de Cannes, y Mejor Actor para Tommy Lee Jones, además de estar nominada como Mejor Película en dicho Festival. Ese mismo año vuelve a hacer mancuerna con González Iñárritu para la cinta *Babel*, la cual es premiada, como ya mencionamos, a la realización de Iñárritu en el Festival De Cannes, Francia. En 2006 escribe el largometraje *El búfalo de la noche*, dirigida por el argentino Jorge Hernández y producida por el mismo Arriaga. Actualmente prepara un guión nuevamente para Lorenzo Vigas, cuyo título tentativo *Desde allá* se planea empezar a filmar a principios de 2007.

# CAPÍTULO IV

## ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DEL GUIÓN DE

### *AMORES PERROS*

Con respecto al guión es conveniente mostrar la estructura dramática en que se apoyó, ya que nosotros vemos acciones que están encuadradas en una serie de planos y ángulos de la cámara relacionando el tiempo y el espacio donde se van a contextualizar esas acciones. Sin embargo dichas puestas en escena están representando concepciones de tratamientos dramáticos, que son representaciones de los tratamientos en que se aborda la realidad, discursos que están implícitos en la estructura del guión.

#### 4.1 LOS DISCURSOS DRAMÁTICOS DE LA HISTORIA

Para un acercamiento mejor de la película, es importante mencionar que el cine es un relato puesto que dice y muestra, ya que es una historia contada con imágenes y sonido, las cuales, y a través de su configuración, contienen una narración, enunciados y por ende discursos.

"a) El *telling* es *showing*. La narrativa audiovisual es escénica y representacional, es decir, el proceso narrativo se caracteriza por un "hacer dramático". El cine, la radio, la televisión, el video, cuentan historias representándolas. Con independencia de sus vínculos genealógicos con el teatro, la razón última estriba en que las imágenes que asume la función



discursiva, se han cristalizado en soportes materiales que permiten su articulación, pero remiten en su última instancia a los códigos de reconocimiento, que rigen el lenguaje audiovisual.

"b) El *showing* es *telling*. Las imágenes visuales y acústicas, asociadas al resto de los elementos portadores de significación (escalas de planos, iluminación, color, etc.) y las articulaciones (montaje) que configuran los mensajes audiovisuales, permiten la presencia intencionada, controladora y manipuladora del narrador en el discurso audiovisual dando origen a estilemas individuales en la representación y creando diversos alternativos y distanciados del mundo natural."<sup>36</sup>

De esta manera *Amores perros* nos cuenta tres tipos de relatos unidos por medio de un tema, lo cual emite que su conjunto se convierta en un megarrelato cuya estructura narrativa es de contrapunto, entendiendo a ésta cuando varias historias se aproximan en un mismo hilo narrativo.

La historia de Octavio, Valeria y "El Chivo" resultan ser contextos diferentes al igual que sus situaciones dramáticas, cuyo accidente automovilístico los relaciona en una casualidad pero no provoca que ninguna de las tres historias se vinculen entre sí. Entonces el accidente no pasa de ser más que el pretexto o punto de convergencia para cambiar de una anécdota a otra.

El hecho de que sea una película en episodios permite en que cada uno de ellos pueda reflejarse un tratamiento diferente de género dramático:

- En el episodio de Octavio y Susana su concepción es el melodrama.
- En el episodio de Daniel y Valeria su concepción lleva elementos fársicos al avocarse a una pieza absurda.

---

<sup>36</sup> Jesús García Jiménez *Narrativa Audiovisual* Edit. Cátedra, España, 1996, p. 27

- En el episodio del Chivo y Maru su concepción melodramática es más ligera, incluso en ciertos momentos roza con la comedia de tono amargo.

Como dice Guillermo Arriaga:

“-Quería que la primera historia de *Amores perros* fuera muy vertiginosa, aireada, con muchos personajes y realizada a la manera de un melodrama realista.

-En la segunda historia utilicé otro género: la pieza (que debe de ser un retrato de la realidad). Y se me ocurrió hacer una pieza absurda, que cambiara el ritmo.

-La intención con la tercera historia de *Amores perros* es que fuera la más cinematográfica, con un ritmo intermedio, entre encerrado y abierto, y con las dos clases sociales presentadas en las historias anteriores.”<sup>37</sup>

Tales concepciones hacen parecer que el tono argumental predominante sea el melodrama, sin embargo, como vimos, en el segundo y tercero tiene sus variantes.

Comencemos a hablar del melodrama, podemos detectar una confrontación de valores sociales en *Amores Perros*, expresados en la posición o contraposición en que los personajes se manejan.

“Las posibilidades de la contraposición son infinitas, todas las combinaciones posibles de valores opuestos podrán ser representados, cualquier peripecia es factible; pero, uno solo el objetivo: “conmover” al espectador para convencerlo.”<sup>38</sup>

La idea del melodrama es convencer al espectador por medio de una toma de partido hacia un valor, así juega con nuestros sentimientos. Por tal motivo, tiene mucha aceptación ya que nos emociona.

“Los sentimientos no son sólo afectos de origen indeterminado, sino que representan formas, aceptadas socialmente, de alcanzar nuestros intereses; son formas

---

<sup>37</sup> [http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=416](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=416)

<sup>38</sup> Claudia Cecilia Alatorre *Análisis del drama*, Edit. Gaceta México, col. Escenología. México. 1986, p. 93

creadas por cada cultura para facilitar la convivencia humana, por eso es natural que en el melodrama se manejen los sentimientos del espectador, pues éstos son formas conductuales.”<sup>39</sup>

Estas acciones están representando valores socioculturales de la sociedad, por ejemplo el bien y el mal simbolizados en las actitudes de los personajes que a su vez representan su carácter. Además no olvidemos que en el cine el espectador ejerce un proceso de identificación y reconocimiento a través de su percepción durante la proyección de la película.

“El melodrama incide directamente sobre valores de importancia social que llegan a ser aceptados por la vía de la lógica sentimental y no la racional.”<sup>40</sup>

Como ya lo mencionamos anteriormente, se trata de un juego de sentimientos.

En el primer episodio vemos a Octavio enfrentarse a dos conflictos, el de su amor por su cuñada, la cual junto con su esposo viven en la misma casa, así como la madre de ellos. El segundo conflicto de Octavio es la rivalidad con “el Jarocho”, que se demuestra a través de la pelea de perros, siendo *Cofi* el triunfador de muchos pleitos de estos caninos. Aquí Octavio simboliza al buen muchacho de clase media que se enfrenta a un ambiente violento, donde él se opone a todo lo que va contra sus valores morales, pero a su vez cede ante la pasión hacia su cuñada Susana quien muestra una doble moralidad, esta actitud nos indica una forma de sobrevivencia de la mujer ante lo absurdo de la situación. Así reconocemos el papel de víctima de Octavio, quien corresponde al tradicional rol victimario del melodrama. Entonces, tanto Octavio como su perro *Cofi* son personajes que reaccionan ante su naturaleza para la ya mencionada sobrevivencia del contexto.

En el siguiente episodio la historia da un giro en su concepción dramática, ya que nos encontramos ante una pieza absurda, próxima a la farsa, esta forma de estructurar la

---

<sup>39</sup> Ibidem, p. 91

<sup>40</sup> Ibidem, p. 93

historia no toma en cuenta la distinción entre la realidad y la fantasía: “aquellos que pueden distinguir entre la fantasía y la realidad gozan de ciertas gratificaciones en el campo de la de fantasía que no les serían concedidos en la *vida real*. Y lo que es más importante: pueden entregarse a una irreflexiva violencia”,<sup>41</sup> el exceso, lo absurdo, lo grotesco se pueden conjuntar para mostrar una realidad que trata de simbolizar de una manera conceptual los problemas de la vida cotidiana, bastaría con recordar las acciones y situaciones de Chaplin en sus películas que si fuesen narrados como hechos verídicos serían de un gran sufrimiento humano, sin embargo ese tono irreal que maneja nos puede provocar la risa. “La farsa puede asimismo parecer simple por su aceptación de las apariencias cotidianas y de las interpretaciones también cotidianas de esas apariencias. La farsa no nos presenta las imágenes purpúreas y aumentadas del melodrama. No, sólo puede hacer uso del marco ordinario y limitado de la vida diaria y de los hombres ordinarios y desaliñados de la calle.

El problema consiste en que la farsa es simple de estas dos maneras a la vez, por lo cual deja en absoluto de ser simple.

La farsa nos muestra a la vez las fantasías más libres y extravagantes y las realidades más anodinas de la vida cotidiana. La contraposición de unas y otras constituye la esencia misma de este arte, es decir la dialéctica de la farsa.”<sup>42</sup>

Es necesario aclarar la situación fársica del segundo episodio, pues resulta que la farsa como género dramático maneja lo imposible, este desprendimiento de lo real factible permite ser el único género que se apoya en otros géneros, así tenemos que existe una farsa trágica, una farsa cómica, una farsa didáctica, una farsa melodramática, o como en este caso, una farsa de pieza. “El personaje empezará con una meta fija, que constituye su propósito, al perseguir su ideal, encontrará o enfrentará conflictos que le provocarán un

---

<sup>41</sup> Eric Russell Bentley *La vida del drama*, Edit. Paidós, Buenos Aires, Argentina. 1964, p. 208

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 224

sentimiento creciente de duda y frustración. Paulatinamente, sufrirá hasta explotar. Este momento de agudo sufrimiento es la pasión, y como resultado de ésta, se produce algo semejante a una purificación durante la cual el personaje se contempla a sí mismo y a su vida. La consecuencia de esta percepción es el reajuste de sus valores y metas... se llama Toma de Conciencia, ya que parece sugerir mejor tanto el pasado, como al presente y al futuro. La trayectoria de un personaje de pieza son las huellas que seguimos de cerca para apreciar su cambio interno en el transcurso de la obra. La trayectoria (...), es además el vehículo por medio del cual sentimos la estructura de la pieza ya que cada una de estas etapas suelen corresponder a los actos: normalmente, el propósito aparece en el primero, la pasión en el segundo y la percepción en el tercero".<sup>43</sup>

El tono en que se apoya el género fársico es llevado al exceso para incrementar su visión crítica. La farsa se basa en la sustitución, ¿pero qué es lo que sustituye?: el carácter, la situación y el lenguaje, recurriendo al humor negro que acelera la catarsis del espectador y su agresividad la transforma en cómica, no olvidemos que muchas veces la alegría nace por lo general de la amargura.

El cuestionamiento de este segundo episodio está implícito en que Daniel deja a su familia por seguir a una bella modelo (Valeria), la cual tiene un perro como mascota. Un día, accidentalmente Valeria rompe la duela del piso que ya estaba floja y se hace un hoyo. Horas después, Valeria sufre el accidente automovilístico donde Octavio huyendo de sus agresores la choca teniendo como resultado una severa herida en la pierna. Después de regresar del hospital, ella tiene que usar silla de ruedas por el mal estado de su pierna, pero su perro por estar jugando se va al hoyo de la duela y Valeria trata de sacarlo, aunque el animal no responde a sus llamados; pasan los días y el perro no aparece por más que intentan sacarlo y así transcurre el tiempo. Debido a su

---

<sup>43</sup> John Kenneth Knowles. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. Edit. UNAM, México 1980, pp. 21-22

desesperación intenta ponerse de pie para rescatar al animal, provocándose una caída, la cual empeora la herida de la pierna a tal grado que se gangrena y los médicos tienen que amputarle la pierna. La situación absurda del perro nos da indicio del tono absurdo, ya que ningún animal puede vivir tanto tiempo bajo el piso porque después de la amputación el perro logra salir como si nada. Tal situación, nada más anuncia el inicio del fin de esa relación. Lo que sustituye aquí es la situación más que el carácter de los personajes o el lenguaje.

Erick Bentley no aclara este aspecto cuando menciona lo siguiente, citando a Howard Whitman, director del Departamento de medicina social de un hospital norteamericano:

“La familia cumple una función fundamental en el desarrollo de la humanidad no sólo por su papel en la perpetuación de la especie, sino también porque el adecuado desarrollo psicológico de un individuo sólo puede tener lugar dentro del cálido ciclo del núcleo familiar. Los estudios de carácter social y psicológico indican bien a las claras que una sólida estructura familiar contribuye a desarrollar y mantener una personalidad libre de peligros (para sí y para la sociedad) que son característicos.

Y el autor saca como conclusión que las desviaciones sexuales y la delincuencia juvenil pueden evitarse mediante relaciones familiares más estrechas y vivas. *La familia que reza unida permanece unida. Donde la vida familiar se detiene, comienza la delincuencia.*”<sup>44</sup>

Pero Bentley hace una aclaración de esos conceptos morales de la familia: “Sin duda hay algo de verdad en todo esto. Desgraciadamente, también es cierta una proposición totalmente opuesta: la familia muy unida y afectuosa es un campo propicio para la neurosis, el vicio y el delito.”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup>Howard Whitman, apud. Erick Bentley Ibidem, p. 210

<sup>45</sup> Idem, p. 211

De esta manera Bentley concluye que el ámbito familiar es un lugar idóneo para realizar mofa de los valores morales familiares cuando nos narra el hecho de una foto familiar publicada en un periódico de Estados Unidos que simbolizaba un hogar modelo norteamericano, pero resaltaba que el hijo de aspecto más cándido y dulce de los tres vástagos, por medio de una nota al pie de la foto había asesinado a su madre y su hermana y declarado que tenía la intención de matar al resto de su familia.

“Sería reconfortante pensar que esta clase de hechos atroces nada tiene que ver con las experiencias de la gente normal.

“Pero no es así, pues la gente normal comparte tales impulsos aunque no los lleva a cabo. En un arte como la farsa se corporizan tales deseos: el deseo de atacar a la familia, de profanar los dioses del hogar.”<sup>46</sup>

En la historia “El Chivo” o el último episodio de la película pareciese que el manejo dramático de las diversas puestas en escena se avocan a un tono intermedio entre la primera y segunda historia, no es tan fuerte, ni con tantos exteriores, pero tampoco es tan cerrada ni tan intimista como la segunda, sino que se mezclan estos dos conceptos dramáticos, provocando cierta ligereza al relato. Existen momentos en que se aproxima a un humor de matiz negro, donde: “el protagonista tiene un carácter complejo que se va a traducir en una matizada gama de reacciones y éstas, a su vez, nos alentarán sobre diversos planos de la moral social y sus leyes”<sup>47</sup>

Aquí “El Chivo” es una especie de ángel justiciero –a su manera–, pues el hecho de ser un exguerrillero y ahora asesino a sueldo que vive rodeado de perros, demuestra su desencanto acerca de la sociedad, a su vez permite ser un cuestionador de las trampas que ésta maneja, como la corrupción, la ambición desmedida para mantener el status de los valores burgueses; así mismo “El Chivo” trata de alcanzar la meta de ayuda

---

<sup>46</sup> Idem

<sup>47</sup> Cecilia Alatorre op. cit., p. 67

a la hija que abandonó tiempo atrás. Entonces un personaje aparentemente amoral nos muestra que tiene sus propios valores tratando de cumplir su función de padre y cuestiona a los dos hermanos que se quieren matar. Gustavo contrata a “El Chivo” para que asesine a Luis, a quien “El Chivo” logra secuestrar y aclara las intenciones que tiene Gustavo para él. A su vez éste se presenta a la casa de “El Chivo” para darle lo que resta de la cantidad convenida y sorpresivamente encuentra a Luis vivo, entonces “El Chivo” los amarra dejándoles la pistola para ver quien logra matar a quien.

La extravagancia en que se maneja el personaje de “el Chivo” y la ligereza de presentar la referencia mítica de Caín y Abel de una manera de humor negro nos permite ubicarlo en esta orientación cercana a la comedia de tono amargo.

“Tomad dos personajes simpáticos, uno como víctima, otro como ingenuo, y un personaje odioso que terminará pagando el pato de la farsa siniestra, introducid algunos elementos grotescos... pequeñas pinceladas tomadas de la observación cotidiana... ciertas leves alusiones políticas, religiosas o sociales de actualidad; mezclad risas y lágrimas. Tal es la receta.”<sup>48</sup>

Cabe aclarar, que este episodio es el más complejo dramáticamente, pues su ambigüedad conceptual, permite situaciones melodramáticamente peculiares que están entre lo patético y lo absurdo.

## 4.2 ACERCA DE UN RELATO DE LA INSEGURIDAD

En los últimos años el cine mexicano se ha avocado a representar los problemas que se viven, sobre todo en la ciudad de México, día con día el avance de la delincuencia

---

<sup>48</sup> R. Roland, apud Mario Onaindia en *El guión clásico de Hollywood* Edit. Paidós Ibérica, España, 1996, p. 44



y sus víctimas, por lo tanto la inseguridad.

Esto ha llevado a que algunos críticos ya lo vean como una especie de subgénero de nuestra cinematografía.

El espacio urbano de la capital ha sido el lugar donde se ha dramatizado la hecatombe social que provoca ese desorden, por ejemplo, en el artículo *Análisis de la magnitud y costos de la violencia en la ciudad de México* del Banco Interamericano de Desarrollo, da los siguientes datos con relación al crecimiento de la violencia de la capital:

“..., la ciudad de México, según su tasa de homicidios (19.6 por 100,000 habitantes), es uno de esos lugares donde la delincuencia es un fenómeno epidémico que sobrepasa las capacidades convencionales de control.

... México... cuenta con dos fuentes de información secundarias que ayudan a establecer la magnitud de los homicidios en el país y en particular el Distrito Federal. a) las estadísticas vitales que se elaboran a partir de los certificados de defunción (en éstas también participan el servicio médico forense) y b) las estadísticas de la policía que se construyen de las denuncias interpuestas por familiares o por las propias autoridades cuando se trata de víctimas desconocidas.

... de la mortalidad por homicidios se revisaron cada uno de los certificados de defunción de todas aquellas muertes relacionadas con lesiones accidentales e intencionales que se presentaron en el Distrito Federal en 1995 (4,792 certificados).<sup>49</sup>

La coyuntura social que vive el país ha provocado situaciones, como las mencionadas arriba, que en vez de disminuir se acrecientan día tras día, siendo algunas de sus tantas causas las siguientes:

“..., después del desmoronamiento de la clase política y la fragmentación de los partidos, los problemas siguen siendo los mismos pero revueltos: miseria, falta de educación, clasicismo, corrupción, migración... inseguridad”.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> <http://www.iadb.org/res/publications/pubfiles/pubR-331.pdf>

Nosotros le agregaríamos las crisis familiares donde se muestra a esos hogares disfuncionales cuyos valores han sido trastocados afectando principalmente a los hijos. Núcleos sociales que a su vez son víctimas de esa ola de crímenes.

Esta situación se ha visto representada en algunas películas mexicanas que tienen temas similares, por ejemplo: *Todo el poder* (1999), *En el país de no pasa nada* (2000), *De la calle* (2001), *Ciudades oscuras* (2002) *Matando Cabos* (2004), *Conejo en la luna* (2004), *Cero y van cuatro* (2004), *Puños rosas* (2005), más las que faltan por venir. Así mismo queda incluida en esta serie de filmes el filme que estamos analizando: *Amores perros* (2000).

“En este tipo de películas son dos las características centrales: representación de un Estado ineficaz –incluye policías corruptos, vínculos del Estado con el crimen organizado, funcionarios irresponsables- y la representación de un pueblo violentado -civiles, sin importar pobres o ricos, que son vejados por la autoridad o por criminales-. El tema fundamental: la inseguridad social, económica y política.”<sup>51</sup>

Aunque con tratamientos diferentes, lo que predomina es el tono melodramático que bien se apega a esta situación.

“La crisis económica empujó a varios cineastas a realizar películas que retratan al país, en especial la capital, como una tierra de nadie.”<sup>52</sup>

En *Amores perros* podemos distinguir juegos prohibidos como la sangrienta pelea de perros, hijos de familia que son delincuentes y asaltan tiendas y bancos, asesinos a sueldo contratados por agentes de la policía, una burguesía que los contrata, desgarradores accidentes de tránsito. Un cosmos patético que conforma la cotidianidad de los personajes.

---

<sup>50</sup> Alejandro Toledo “Cine de la inseguridad: innovación mexicana” *Cinepremiere* No. 126, México, 3-Abril-2005, p. 39

<sup>51</sup> Idem

<sup>52</sup> Idem

Tal vez sería muy aventurado de hablar de un subgénero cinematográfico, pero lo que sí nos queda claro es que va a ser un reflejo del momento histórico del país.

### **4.3 CRISIS Y AUSENCIA DE LA FIGURA PATERNA**

Anteriormente ya habíamos mencionado las crisis de las familias tradicionales o patriarcales en el mundo contemporáneo. Es así como *Amores perros* refleja esta situación social: Los hermanos Octavio y Ramiro viven únicamente con la madre, la cual medianamente simboliza la autoridad de la casa.

Ramiro quien es padre de un hijo pequeño, ya embarazó nuevamente a Susana, pero éste muere en un intento de asalto a un banco. Susana toma la decisión de irse, llevándose a su hijo lejos de la familia del difunto Ramiro, a pesar de que Octavio le ofrece acompañarla como prueba de su amor hacia ella y su hijo. Susana no acude a la cita de Octavio y después de esperarla, cuando el camión ya va a partir, él entiende que ella no va a llegar nunca, que tomó la decisión de irse sola. De esta manera Susana le quitaba la oportunidad a sus hijos de tener una figura paterna.

En el caso de Daniel, quien aparentemente conformaría una familia de clase media acomodada, por lo tanto más arraigada a los valores tradicionales de la familia de ese sector social, es afectado por la pasión que siente por Valeria y deja a su familia para irse a vivir con ella. Nuevamente vemos al hombre (jefe) de familia que abandona su rol de padre. Aquí es importante aclarar que Daniel vive un mundo rodeado de mujeres, puesto que además de su esposa y su amante sus descendientes son dos mujeres, aunque después de la tragedia de Valeria él intente regresar al seno familiar donde dicha acción refleja más un sentido de culpa que de una convicción, por un lado, y por el otro,

una actitud cobarde que muestra su falta de compromiso ante cualquier situación que no sea la vida placentera.

Mientras que “El Chivo” simboliza al hombre decadente, arrepentido, no por ser asesino, sino por haber abandonado a su hija, la cual creció también sin la imagen de la figura paterna consanguínea.

“El Chivo”, como mencionamos anteriormente es una especie de ángel justiciero, de dudosa moralidad, que más que cuestionar la decadente situación en que se vive, representa precisamente esa decadencia moral.

Así podemos distinguir a través del desarrollo de su episodio que él se aprovecha del odio de los hermanos para poder resolver parte de esa deuda con la hija; en otras palabras, no le importa ser cómplice de la destrucción de una familia con tal de apaciguar su supuesta deuda que tiene con su propia familia, entiéndase hija.

Sin embargo, él no vive solo, su nueva familia es el grupo canino que lo sigue a todas partes, aunque también los utiliza, pues son parte de ese disfraz social que usa para poder sobrevivir en ese ámbito tan desencantado.

Aquí es interesante remarcar una alegoría del film: cuando “El Chivo” rescata al *Cofi* lo lleva a su casa y lo cuida hasta que éste sana. Pero un día, “El Chivo” regresa y se sorprende al ver que el *Cofi* mató a todos los demás perros. “El Chivo” molesto intenta asesinar al *Cofi*, pero se arrepiente.

¿Acaso no es otra manera de mostrar el pleito entre hermanos que está presente en la 1ª y 3ª historia? También el hecho de no matar al *Cofi* y que al final se vayan los dos juntos puede significar la aceptación de su trabajo como asesino. Este paralelismo simbólico entre el personaje humano y el personaje animal la podemos manifestar de la siguiente manera:

-El *Cofi* es un perro que fue entrenado para matar a todas las razas caninas, al servicio de los hombres que en busca de dinero fácil y diversión utilizan a dichas bestias de pelea.

-“El Chivo” es una persona convertida en asesino por esos hombres corrompidos que lo utilizan para eliminar a sus oponentes.

¿Será “El Chivo” un *Cofi* humano, o el *Cofi* será un “Chivo” canino? Aquí es importante aclarar que en esta relación simbólica existe una gran diferencia, este último (“El Chivo”) goza de conciencia y eligió su camino, mientras que, el perro no. Aunque, lo cierto es que ambos son marionetas de la corrupción social.

Hemos visto cómo ese universo de la historia refleja la ausencia del rol tradicional del padre dentro de la familia monogámica, que expresa una grave crisis del sistema patriarcal.

Esta organización familiar que se mantuvo por un largo tiempo de la evolución humana comienza a resquebrajarse pero sin encontrar todavía la suplencia adecuada en la redefinición de roles. Así la trasgresión se avoca a un acto individual contra la sociedad:

“La liberación de la familia enfrenta al yo con su propia presión infringida. La huida a la libertad en la sociedad red abierta llevará a la ansiedad individual y a la violencia social, hasta que se encuentren nuevas formas de coexistencia y responsabilidad compartida que unan a las mujeres, los hombres y los niños en una familia igualitaria reconstruida, en la que puedan convivir mujeres libres, niños informados y hombres inseguros.”<sup>53</sup>

Estamos ante relatos fílmicos que muestran indicios de este proceso que a su vez sirven para hablar de los fenómenos socioculturales que son inducidos por un capitalismo informacional.

---

<sup>53</sup> Manuel Castells, op. cit., p. 268

## 4.4 EL HÉROE FRUSTRADO

Es importante recalcar el tratamiento que le dieron a la figura del padre. Tradicionalmente esa imagen ideológica ha sido simbolizada en un aspecto mítico, ya que muchas veces representa arquetipos, por ejemplo, desde el Dios padre hasta los llamados héroes de la patria, por mencionar algunos significados. El valor ideológico que corresponde a la imaginación colectiva y que a través de las culturas han tratado de recrear la presencia del origen del creador personificado en el concepto de padre.

“La imagen del padre. Asociada íntimamente a la del principio masculino, corresponde a lo consciente, por contraposición al sentido maternal del inconsciente. Es representado simbólicamente por los elementos aire y fuego. También por el cielo, la luz, los rayos y las armas. Así como el heroísmo es la actitud espiritual propia del hijo, el dominio es la potestad del padre. Por ello, éste representa el mundo de los mandamientos y prohibiciones morales, que pone obstáculos a la instintividad y a la subversión, por expresar también el origen.”<sup>54</sup>

Por lo tanto no es difícil que en el cine contemporáneo veamos la figura del padre como un héroe, simplemente recordemos a Steven Spielberg en 1993 en las cintas: *Parque Jurásico I* donde el protagonista (Dr. Alan Grant) asume el rol de padre protegiendo a los dos niños de la historia, o en la *Lista Schindler*, donde Oskar Schindler, se vuelve el padre protector de todos los judíos presos. En ambos casos vemos la relación padre-héroe.

“..., el héroe tradicional tiene siempre un recorrido cíclico, pues el punto de partida coincide a menudo con el de llegada en su periplo. En un principio, aparece como un personaje que responde a un llamado solicitud de auxilio, al cual inicialmente se había

---

<sup>54</sup> Juan Eduardo Cirlot *Diccionario de símbolos* Edit. Labor, Barcelona, España, 1991, p. 347

negado (una estructura básica de una enorme cantidad de westerns, películas de aventuras o cintas de artes marciales). Inicia su aventura y es sometido a torturas y sufrimientos que equivalen a las pruebas o tareas difíciles definidas por el formalismo ruso. Igualmente, debe superar una serie de tentaciones. Pero el héroe triunfa sobre todas las pruebas y regresa a su punto de partida. No necesitamos glosar esta estructura para darnos cuenta hasta qué punto define el esquema de muchas cintas que se han producido y se siguen produciendo hasta el momento actual.”<sup>55</sup>

En el caso de la historia que estamos analizando podemos decir que el tratamiento se avoca a la frustración del padre como héroe, por ejemplo:

-Octavio inconscientemente pretende ser el padre sustituto de su sobrino. Ama a la madre de éste, le da muestras de afecto, incluso pretende consolidarlo al querer huir con Susana y vivir como pareja. Sin embargo este hecho no se logra cuando ella se niega y huye sin decir a dónde.

-En la segunda historia Daniel por su pasión hacia Valeria deja a sus hijas y después de la tragedia de su pareja intenta regresar pero se muestra muy indeciso, esto es claro al final de la historia cuando él llama por teléfono y le contesta su mujer, al escuchar la voz de ella él cuelga y en una actitud triste se queda pensando.

-En la tercera y última historia, “El Chivo”, con un sentimiento profundo de culpa por no haber cumplido con sus obligaciones de padre, trata de acercarse a su hija quien para ella es un total desconocido, la imagen del padre que la hija tiene es la del padrastro y para apaciguar su conciencia el dinero que reunió por sus trabajos “sucios” se lo deja a su hija.

El recorrido cíclico que contiene la trayectoria del héroe aquí está alterado:

---

<sup>55</sup> <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/cineus.htm>

-En la primera historia el padre ya no está.

-En la segunda historia el padre se va

-En la tercera historia el padre regresa,

De una manera tradicional se hubiera cambiado el orden de la primera por la segunda y viceversa, quedando en la ida, la ausencia y el retorno. Por eso nos lleva a pensar que estamos más ante la figura del padre como un antihéroe más que héroe, ya que la inmadurez y crisis moral de todas las figuras paternas que están en la película, no hay un aprendizaje ético, sino más bien pura frustración. No hay una lucha contra la náusea sino que es la náusea misma.

#### **4.5 EL MITO DE CAÍN Y ABEL COMO REFERENTE**

El mito que está presente en gran parte del filme es el de Caín y Abel –relato bíblico que hace referencia a la rivalidad entre hermanos que lleva a que Caín asesine a Abel-, puesto que las relaciones afectivas entre Ramiro y Octavio es bastante violenta ya que todo el tiempo se andan amenazando e insultando, demostrando la falta de cualquier afecto fraternal. Ramiro quiere aprovecharse económicamente de Octavio, y éste, por su lado, viendo el carácter violento del hermano aprovecha el miedo que Susana le tiene para poder seducirla. Aquí nos demuestra el creciente odio que existe entre ellos, por ejemplo, Octavio manda golpear a Ramiro, a pesar de que Octavio simboliza la parte buena (Abel) y Ramiro la parte mala (Caín).

“El imaginario social utiliza los símbolos en forma de representación colectiva. Esa representación va más allá de la pura percepción de los objetos o las ideas; encontrar la interrelación de los significantes y los símbolos va más allá de repetir o comprender el



mundo; es la capacidad creativa de cada sujeto la que permite encontrar las nuevas relaciones y diversos significados a los símbolos como una entidad cultural.

Los mitos son una forma de orientación de sentido y son fundamentales en la continuidad de las sociedades; mediante la imaginación continua concreta los individuos encuentran significado en los mitos y, al interpretarlos, los pueden cambiar, llegando a transformarlos en un imaginario radical.”<sup>56</sup>

De igual manera vemos que la relación entre los hermanastros Luis y Gustavo se establece por el sentimiento contrario al amor fraternal, a tal grado, que el segundo contrata al “Chivo” para que mate al primero.

Nuevamente vemos como la historia reafirma la crisis familiar haciendo alegoría del mito de Caín y Abel. No olvidemos que una de las funciones de los mitos es la explicación del orden moral del sujeto dentro de su ámbito social, en este caso más bien sería el desorden moral familiar.

Aquí también es prudente mencionar la alegoría que hace el film de los perros en su pelea mortal como los hermanos, de aquí que el título de la cinta tiene mucha referencia a esta relación fraternal.

“Toda sociedad tiene idea acerca del mal. El mito del mal permite proyectar en un doble nuestros miedos y nuestros deseos. En el siglo XXI, en el Imaginario Social, la idea del Mal sintetiza una serie de valores y símbolos que nos permite concretizar las formas más diversas del imaginario.”<sup>57</sup>

Tal parece que para el autor de esta obra la situación que vive nuestra sociedad, violenta, decadente y caótica debido a la inseguridad social y los fracasos económico y políticos han permitido que uno de los males hayan penetrado a instituciones de vida pública y civil como lo es la familia.

---

<sup>56</sup> Ma. Josefa Erreguerena *Los medios masivos de comunicación como actualizadores de los mitos*. UAM. México, 2002, pp. 144-145

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 143

## 4.6 LAS REPRESENTACIONES FEMENINAS

*Amores perros* nos muestra un mundo totalmente masculino, a pesar de la presencia de personajes femeninos. Los hombres son los protagonistas que han hecho de su vida social un desastre, un mundo violento y corrupto, donde más que una existencia civilizada muestra un estadio decadente a punto de vivir una existencia en la barbarie a pesar de la tecnología.

Entonces, ¿qué papel juegan las mujeres dentro de este contexto?

Aquí es oportuno ver cómo simbolizan los diversos aspectos de la mujer a través de los diferentes personajes:

La mujer – madre

La mujer – esposa

La mujer – amante

La mujer – hija

La primera representación es la de la madre de los hermanos (Ramiro y Octavio), este personaje es el de la mujer que observa el caos de su familia y es incapaz de poner el orden puesto que ella es una autoridad dentro de la familia, sin embargo se vuelve cómplice de los sucesos de ese hogar. Muestra una preferencia hacia el hijo mayor aunque sabe en el fondo que éste delinque; con Octavio en cambio, hay una vigilancia con la relación entre él y su cuñada, pero más que nada es para no molestar a Ramiro, lo que le permite simplemente llamarle la atención. Por otra parte la relación que existe con la nuera es más de tolerancia que de aceptación, por ende su relación es muy poco afectiva, por ejemplo, el cuidado del nieto tiene que ser condicionado por una ayuda en el quehacer de la casa, Susana quiere ir a la escuela y le pide de favor a su suegra que si se lo cuida, ésta por su parte le pone el pretexto de una visita al doctor, así Susana intenta convencerla con plancharle la ropa.

La otra madre que aparece en este episodio es precisamente la madre de Susana, una mujer alcohólica que vive sola, por que no es confiable ni para cuidar a su nieto.

En el segundo episodio la mujer de Daniel es la típica esposa de familia acomodada que está al cuidado de su hogar a pesar de que sospecha que su marido tiene aventuras, así se puede ver la escena donde toma la llamada y no le contestan. Después de colgar el teléfono, con ironía le comenta que seguramente es una llamada para él.

Dos madres sin marido y una casada que manifiestan en sus acciones la insatisfacción que viven en sus hogares.

Con respecto al matrimonio, además de la actitud de la esposa de Daniel, está el caso de Susana que claramente sigue con Ramiro más por miedo que por amor, también porque el hogar de su madre no es opción debido al vicio que padece su mamá. Esto la hace dependiente de los hermanos, con el marido el sexo obligado y con el cuñado el sexo prohibido, que está justificado por el agradecimiento a la solidaridad hacia ella. No hay que olvidar que Susana es una joven aproximadamente de 16 a 18 años, esto está acentuado en su aparición en la cual lleva puesto un uniforme que parece de secundaria. También está el hecho del hijo que la encadena a esa relación, así mismo su estado actual: está esperando otro hijo.

La representación de Valeria es la de la mujer guapa que busca satisfacer la parte erótica de su vida con un hombre casado con todo lo que esto significa. Una modelo cuya imagen es su *modus vivendi* en todos aspectos. Por eso su actitud es entre la amante mimada que por azares de la vida sufre un terrible accidente que afecta no sólo su ascendente carrera como modelo, sino su vida personal e íntima.

El caso de la hija de "El Chivo" es el que tiene más representación simbólica, no es un personaje, sino entraría en la clasificación de modelo o tipo, ya que no sólo no habla,

sino que sus apariciones son efímeras aunque está presente por todo lo que representa al padre, es el eje motor de la conciencia de “El Chivo”.

Así este film nos muestra un cuadro femenino que es resultado de la crisis que vive el mundo masculino, víctimas conscientes o inconscientes de esta crisis del patriarcado.

También es oportuno mencionar que tal representación lleva a recrear una visión con ciertos tipos de carga misógina, ya que se hace patente lo que siempre se ha visto en la pantalla sobre la mujer: pasividad y sentimentalismo.

## CONCLUSIONES

El cine por su carácter audiovisual, proyecta mensajes que contienen información semántica dentro de un orden estético, sensorial y perceptible.

Este lenguaje contiene discursos que permiten comprenderlo por medio de varios análisis que manifiestan la complejidad y riqueza de sus relatos.

Toda historia fílmica tiene un tema que está manifiesto por medio de las diferentes anécdotas que contiene el guión, el cual junto con la organización formal y los dispositivos técnicos de la realización provocan que un film sea la fusión de significados implícitos y/o explícitos que los convierte en textos que representan más de lo que quieren decir.

El cine no sólo muestra, sino además relata historias de las que quizá ya tengamos alguna información, sin embargo, nos aporta elementos nuevos que como ya mencionamos, organizan dichos relatos en visiones propias que acrecentan las opiniones, ya sea en pro o en contra del asunto a tratar.

También es importante destacar que mucho tiene que ver con la cultura de cada pueblo, pues como se ha dicho repetidas veces, suele ser el espejo de su sociedad, donde las cinematografías de cada país vuelcan sus preocupaciones sociales para que el público pueda saber el punto de vista personal de su realizador.

En México la producción cinematográfica ha pasado por varias etapas que han afectado severamente su Industria, principalmente por los cambios políticos y su declinante economía de los últimos sexenios, ya que es el mismo Estado quien regula a la industria fílmica.

A pesar de esto, han salido nuevas generaciones que por diversos medios buscan recursos para empezar su carrera profesional dentro del llamado cine industrial, aprovechando las coyunturas históricas que lo permiten, un camino con muchos

obstáculos, pero que la mística de estos nuevos directores resulta ser el gran apoyo para conseguirlo.

En el 2000 apareció un joven realizador llamado Alejandro González Iñárritu con su ópera prima: *Amores Perros*, la cual atrajo la atención del público y la crítica en el nivel internacional. Esta cinta hace una representación de la realidad del Distrito Federal a través de las relaciones familiares en el contexto sociocultural actual.

Tal tratamiento actualizaba el desorden que padece el núcleo familiar y a su vez mostraba que la institución de la familia tradicional, para varios sectores de nuestra sociedad, sólo ha quedado como mero concepto.

Cabe mencionar, que muchos de los noveles realizadores se han avocado más a la crítica social que a la crítica política, denunciando una serie de cosas que sufre el pueblo mexicano, principalmente en el ámbito urbano y más aun en la Ciudad de México. Es en este contexto donde más resalta la inseguridad que se vive en nuestros días.

En un ámbito de crisis social que se manifiesta por el resquebrajamiento de los valores tradicionales y de las instituciones sociales, la familia ha sido alcanzada por estos problemas trastocando sus roles que tenían bien definidos los integrantes de ésta.

El cine los representa en su manera de actuación simbólica para reforzar la idea. De aquí que la puesta en escena puede incluir una serie de símbolos que permitan descubrir y/o construir los argumentos interpretativos, lo que nos lleva a la retórica, o sea, donde se relaciona el lenguaje, la estructura y el discurso crítico.

Al “abrir” este relato de *Amores Perros*, se pudieron distinguir las analogías y metáforas posibles, como lo referente al mito de Abel y Caín, la representación de la mujer de clase media mexicana, la crisis de la familia patriarcal por medio de la ausencia de la figura paterna y su imposibilidad de representarlo como un héroe. De tal manera se pudieron descubrir los discursos que componen su verdadero texto.

Todo esto como parte de la organización de un guión que estuvo apoyado por una estructura principalmente melodramática.

No olvidemos que el cine muestra y cuenta, por eso este trabajo se avocó al área de contar más que a la imagen, pues para los interesados en el análisis del cine puede ser de utilidad conocer los diversos tipos de análisis y su aplicación, más si se trata de nuestra producción fílmica, ya que a través de la historia cinematográfica del país se han tocado temas sobre la familia, pero desgraciadamente la mayoría han servido para reafirmar los valores institucionales, más que criticarlos o ponerlos en tela de juicio. He aquí que cuando salen a la luz filmes como *Una familia de tantas* (1948, Alejandro Galindo), *El bulto* (1992, Gabriel Retes) o *Amores Perros* (2000, Alejandro González Iñárritu), donde se cuestiona y pone el dedo en la llaga sobre la institución familiar, resulta ser de gran importancia descubrir los procesos discursivos para poder entender el fenómeno del buen cine mexicano.

## BIBLIOGRAFIA

1. Alatorre, Claudia Cecilia *Análisis del drama* México, Gaceta, col. Escenología. 1986.
2. Aumont, J. y Marie M. *Análisis del film* España, Paidós, 1990.
3. Ayala Blanco, Jorge *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después* México, Grijalbo, 1968.
4. Bentley, Eric Russell *La vida del drama* Buenos Aires, Argentina, Paidos, 1964.
5. Cardoso Godinez, Martha P. Y Hernández Luna, Lissette A. *El IMCINE y los nuevos directores (1988-1991)*. México, ULA, 1992. Tesis de Comunicación.
6. Castells, Manuel *La era de la información. El poder de la identidad. Vol. 2* México, Siglo XXI, 1999.
7. Chinoy, Ely. *La sociedad. Una introducción a la sociología* México, Fondo de Cultura Económica. 1987.
8. Cirlot, Juan Eduardo *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, España, Labor, 1991.
9. Ciuk, Perla *Diccionario de directores del cine mexicano* México, CONACULTA - Cineteca Nacional, 2000.
10. Cobos González Rubén, et. Al. *Introducción a las ciencias sociales I* México, Porrúa, 1999
11. De los Reyes, Aurelio *Los orígenes del cine en México (1896 – 1900)* México. Fondo de Cultura Económica, 1983
12. Eco, Umberto *Cómo se hace una tesis* México, Gedisa. 1989.
13. Engels, Federico *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* México, Ediciones de Cultura Popular, 1974.



14. Erreguerena, Ma. Josefa *Los medios masivos de comunicación como actualizadores de los mitos*. México, UAM, 2002.
15. Fromm, Erich y Parsons, Talcott; et.al. *La familia* Península. Barcelona, España, 1978.
16. García Canclini, Nestor *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México, IMCINE – CONACULTA. 1994.
17. García Jiménez, Jesús *Narrativa Audiovisual* España, Cátedra, 1996.
18. García Riera, Emilio *Historia documental del cine mexicano* México, Era, 1969.
19. García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. México, Mapa, 1998.
20. García Tsao, Leonardo *¿Cómo acercarse al cine?* México, CNA, 1989.
21. García Yagüe, Juan, *Familia y personalidad* Madrid, España, Publicaciones Españolas, 1961.
22. Ianni, Octavio *Enigmas de la modernidad-mundo* México, Siglo XXI, 2000.
23. Jarvie, I. C. *El cine como crítica social* México, Prisma, 1979.
24. Mejía Sandoval, Daniel *La renovación del cine mexicano a través de películas de búsqueda realizadas con bajos costos* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Tesis de Comunicación.
25. Onaindia, Mario *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona, España, Paidós, 1996.
26. Palma Cruz, Enrique *El cine mexicano de los 80. Agudización de su crisis*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1990. Tesis de Comunicación.
27. Peredo Castro, Francisco *Alejandro Galindo, un alma rebelde en cine mexicano* CONACULTA- México, IMCINE, 2000.

28. Santana Velázquez, Luis Enrique. *El Estado y la Industria Cinematográfica en México a través de un estudio comparativo de los sexenios de Echeverría y Salinas*. México, ULA, 1996 Tesis de Comunicación .
29. Zubizarreta, Armando F. *La aventura del trabajo intelectual México*, Fondo Educativo Interamericano, 1969.

## **HEMEROGRAFÍA**

1. *Cinemanía* No. 46, México, julio de 2000. Mensual
2. *Cinepremiere* No. 70, México, julio de 2000. Mensual
3. *Cinepremiere* No. 126, México, 3 de abril de 2005. Mensual
4. Expediente de la película *Amores Perros*. Cineteca Nacional, México.
5. *Proceso* No. 998. 18 de diciembre de 1995. Semanal.

## **DIRECCIONES DE INTERNET**

1. <http://movies.filmax.com/amoresperros/>
2. [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
3. [www.inegi.gob.mx](http://www.inegi.gob.mx)
4. <http://fuenteds.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/cineus.htm>
5. [www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=416](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=416)
6. <http://www.iadb.org/res/publications/pubfiles/pubR-331.pdf>

# ANEXO 1

## FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL	AMORES PERROS
DIRECCIÓN	Alejandro González Iñárritu
PRODUCCIÓN	Alejandro González Iñárritu
GUIÓN	Guillermo Arriaga Jordán

### ACTORES:

Emilio Echevarría	“El Chivo”
Gael García Bernal	Octavio
Goya Toledo	Valeria
Alvaro Guerrero	Daniel
Vanesa Bauche	Susana
Jorge Salinas	Luis
Rodrigo Murray	Gustavo
Marco Pérez	Ramiro
Gustavo Sánchez Parra	“El Jarocho”

FOTOGRAFÍA	Rodrigo Prieto
MÚSICA	Gustavo Santoalla
EDICIÓN	Alejandro González, Luis Carballar, Fernando Pérez

AUDIO	Martín Hernández
ESCENOGRAFÍA	Briggite Broch
VESTUARIO	Gabriela Diaque
DURACIÓN	158 minutos
DISTRIBUCIÓN	Altavista Films
AÑO DE PRODUCCIÓN	2000

## ANEXO 2:

### ENTREVISTAS A ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑARRITU\*

#### LA INOCENCIA DE LA PRIMERA VEZ

Por Luis Tovar

En exclusiva para *Cinemanía*

Si alguna vez escuchaste la estación de radio WFM entre 1986 y los siguientes cinco años, ya conoces bien su voz; si viste *Detrás del dinero* (1995), medimetro para televisión –protagonizado por Miguel Bosé-, ya presenciaste sus inicios detrás de la cámara; si en 1987 viste por televisión el programa *Magia Digital*, supiste de su incontenible curiosidad por explorar otros medios; y si nada de esto te sonara familiar, seguramente has estado en contacto con su trabajo como publicista, en ciento y cientos de innovadores anuncios para televisión –como el del banco aquel, con sucursales en cada esquina.

Ahora Alejandro González Iñárritu prueba su talento en el cine y hace más oportuna que nunca aquella frase de “entrar con el pie derecho”. Al respecto, el premio obtenido por *Amores Perros* en la Semana de la Crítica en el más reciente Festival de Cannes, lo dice todo. En cuanto al resto, es el propio Alejandro quien se encarga de decírnoslo.

---

\* Revista *Cinemanía* Número 46, México, julio 2000

**Amores Perros** logró en Cannes lo que nuestro cine no suele conseguir. Tú llegas “de fuera”, de la radio y la publicidad; eres nuevo y haces lo que no habían logrado otros.

Desde la universidad quería ser director de cine; en los últimos dos años me sentí muy frustrado haciendo comerciales. Ahora lo veo con una perspectiva distinta, siento que todo eso me permitió hacer esta película, que me dio la sensibilidad para escoger la historia que quería contar, en la forma en que quería contarla.

**Para ser tu *ópera prima* se nota una seguridad impresionante en la dirección. ¿Esa seguridad viene de la cinefilia, de tus trabajos anteriores, de las ganas que tenías de hacer cine...?**

Quizá venga de una profunda y muy afortunada irresponsabilidad, que ha marcado toda mi carrera; es como la inocencia de la primera vez. A veces la inocencia es más poderosa que la experiencia. Soy de procesos muy intuitivos, no sé desglosar mi proceso, no lo tengo intelectualizado. Y proviene también de una gran cantidad de trabajo, pues llevo ocho años dirigiendo anuncios escritos por mí, en donde ensayaba todo tipo de técnicas y géneros; eso de da muchas tablas. Me faltaba deshacerme de los vicios que te crean los anuncios. Estaba consciente de eso, y trabajé mucho al respecto.

**Se habla mal de quien viene del video o la publicidad, como si eso fuera malo. Sin embargo, tú vienes de ahí.**

Tomé la experiencia y la técnica en términos de ejecución, pero dejé de lado —y fue muy difícil— las inercias y los vicios. Tenía que entrar en una narrativa cinematográfica y meterme en los personajes, a la historia, hacer que fueran ellos lo que guiaran.

## **EL AMOR PROPIO**

**En más de un sentido, los personajes se aferran al amor propio, a través de algo como una ascensión interna.**

Todos asumen con una gran dignidad las consecuencias de sus decisiones. El dolor es un proceso de aprendizaje, y los hace mejores. Todos se transforman y, al final, aprenden a través del dolor, como camino a la esperanza y a una superioridad interna, aunque aparentemente se los llevó la fregada. Me gusta la aparente flaqueza de los personajes, que en sus debilidades esté su fortaleza.

**Eso los hace verosímiles...**

Cierto, y es lo que los hace héroes, porque alguien que no tiene miedo es un loco, no supera nada; pero alguien que tiene miedo y lo supera, ése sí es valiente. Todos tenemos esas debilidades y esa naturaleza salvaje que a veces nos rebasa. Estamos expuestos a esa fragilidad de que en un solo momento te cambie la vida.

**Por cierto, no trabajaste con actores demasiado conocidos.**

Fue deliberado, en función de la historia y del realismo que le quería dar. Me gustan los actores de teatro, con esa disciplina y ese compromiso, y así no distraigo a la gente, nadie va a decir: "ah, ahora es fulano en tal papel".

**Lo que se siente es que siempre te preocupaste más por la historia que por ninguna otra cosa.**

No quise caer en los jueguitos de escoger un actor para conseguir buenos resultados en taquilla. Para muchos de los actores esta fue su primera película, y compartimos esa inocencia. En ese sentido fue padrísimo.

## ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

**“Filmar bonito es fácil... crear emociones, ¡eso sí está cabrón!”\***

**Por Leónides Guadarrama y Gustavo Moheno**

***Cinepremiere***

Le apodan *El Negro*. A los 23 años era estrella de radio. A los 27, director creativo de Televisa. Al rebasar los 30 había filmado más de mil comerciales. Quizá por eso se ríe cuando dicen que *Amores perros* es su ópera prima. En realidad, es la obra madura de un cineasta que se autodefine como “un hombre que lo tenía todo y sin embargo era profundamente infeliz”. Ese vacío lo llenó poniendo en pantalla la mejor película mexicana de los últimos diez años (o 20, o 30, o 40)...

Faltan pocos días para el estreno. Alejandro González Iñárritu acaba de regresar de Cannes –donde triunfó en la Semana de la Crítica- y se dispone a charlar con Cine Premiere. Fuma un cigarro tras otro, más que por nerviosismo, por puro gusto. Se ve en paz. Después de todo, ha cumplido uno de los mayores anhelos de su vida. En los próximos minutos descubriremos que fue un largo proceso existencial que alude directamente a una de las frases promocionales de la película: “El círculo nunca se cierra: el dolor es también un camino hacia la esperanza”...

### **¿Desde cuándo traes la idea de volcar toda tu creatividad en el cine?**

El cine lo traigo desde muy joven, cuando estudiaba comunicación en la Ibero. Allí hice un cortometraje: *Flor amarilla*, basado en un cuento de Cortázar. Lo de la radio fue un accidente. Estaban haciendo *casting* de voces en WFM y me presenté ¡pese a ser tartamudo! Por alguna extraña razón mi voz le gustó a Miguel Alemán Magnani, que a sus 18 años era el director de la estación y me quedé. La primera vez que salí al aire el

---

\* Revista *Cinepremiere* No. 70, México, julio 2000



tartamudeo se me quitó como por arte de magia, ¡cagadísimo! Al poco tiempo me convertí en director de la estación. Lo que hice diferente en la radio de ese entonces fue poner, entre canción y canción, una serie de autopromocionales como *el pavo asesino*. Fueron experimentos narrativos, una suerte de radioteatros. WFM fue todo un fenómeno gracias a la creatividad que generamos Martín Hernández, Charo Fernández y yo... Escribíamos nuestros guiones, nuestros personajes con una libertad poca madre. Sin embargo, lo mío era la imagen, el cine.

### **¿Cómo fue que empezaste a trabajar de lleno para Televisa?**

En el 90 dejo la radio, nombran a Miguel (Alejandró Magnani) director de canal 5 y me ofrece crear la imagen del mismo, que no era otra cosa que hacer autopromocionales, pero filmados. Lo que originalmente iba a ser sólo la imagen corporativa del 5, se convirtió después en la imagen de todo Televisa. Convencimos a Azcárraga de hacer los promos en cine, en vez de video... la bronca fue que sólo era director creativo y las ideas no quedaban realmente como mi gente y yo las habíamos concebido. De esta manera surgió Z Film, mi compañía productora.

### **O sea que los comerciales fueron tu escuela de cine...**

Bueno, lo que aprendí fue la técnica. Experimenté muchas cosas; algunos fueron verdaderos cortitos que encajaban en diversos géneros. Pero también se me hicieron muchos vicios: el de la estética preciosista, el de la superficialidad. Decidí estudiar dirección de teatro con el maestro Ludwik Margules, algo que me cambió el mundo porque aprendí a tratar con actores y a contar historias sin la parafernalia cinematográfica. Filmar algo bonito es fácil, pero montar emociones con un par de actores, sin nada de escenografía y con un telón negro de fondo, ¡eso sí está cabrón! Por las mañanas era

director creativo de Televisa, por las tardes atendía mi casa productora y por las noches iba a la escuela-

**En ese tiempo lograste hacer tu primer filme digamos “serio”: *Detrás del dinero...***

Sí. La idea era hacer una serie de televisión en cine. Llegamos a tener siete capítulos escritos. La compró Televisa y me fui a Inglaterra para ofrecerle a Miguel Bosé el protagónico. Aceptó sin cobrar un centavo. Participaron también Damián Alcázar y Claudette Maillé y aunque la historia estaba floja todo salió poca madre. Warner se interesó en el proyecto, pero Televisa no quiso cederle los derechos y bueno, nunca llegaron a un acuerdo y se frustró todo. El piloto salió al aire un día en canal 5 y ahí quedó... Hoy veo *Detrás del dinero* y me doy cuenta que flaquea en muchas partes, pero me sirvió mucho: fue mi primer peliculita; había conseguido una narración cinematográfica en forma.

**Entre *Detrás del dinero* y *Amores perros* median 5 años, ¿qué sucedió durante todo ese tiempo?**

Mil factores. Z Film atrajo cuentas muy grandes, transformándose en un híbrido de casa productora y agencia de publicidad. A pesar de estar filmando comerciales muy chingones en París y Nueva York, con ideas mías, ganando premios internacionales y haciendo mucho dinero, me sentía vacío. El problema de la publicidad es que te vacía el alma. Te retribuye económicamente pero no te brinda nada en el plano espiritual; al menos a mí no me sirvió. Me iba a hacer los promocionales del mundial del fútbol a Europa y parecía que iba a un velorio, me daba güeva.

Afortunadamente conocí a Guillermo Arriaga. Yo estaba escribiendo un argumento, se lo mostré y me dijo que él no podía desarrollar argumentos de otras

personas, pero que tenía muchas ideas propias. Nos hicimos amigos y empezamos a intercambiar películas, libros y, poco a poco, empezamos a estar de acuerdo en el tipo de película que queríamos hacer. Escribimos un guión de cortometraje que iba a producir IMCINE. Nos gustó mucho esta idea de los pequeños *sketches* urbanos, interconectados, escritos con una gran humanidad. Nunca se hizo, pero el espíritu de *Amores perros* quedó cimentado en ese primer cortometraje frustrado...

**¿Querías contar algo en especial, tenías una inquietud más profunda, algo que tuviera que ver con esta frustración de la que hablas?**

Bueno, en realidad, la película viene de algo muy importante que marcó mi vida de manera muy cabrona. Es algo muy doloroso y de lo que no me gusta hablar. Hoy, viéndolo a distancia, puedo decir que la fuerza me llevó a hacer esta película, llena de tanto dolor, fue la muerte de mi hijo Luciano Mateo, a quien se la dedico. Yo vivía en este *fast track* del éxito falso y aunque era muy afortunado a nivel económico me sentía muy infeliz. Como dice Eliseo Alberto en su último libro: “la canija dicha de tenerlo todo en esta vida, menos la dicha de ser feliz”... Mi hijo murió muy pequeño. Me rebané la cabeza tratando de entender a qué había venido este chiquillo al mundo. Es tremendo que te den algo y luego te lo quiten tan rápido. Y hasta ahora lo entiendo. Mi hijo vino a cumplir una misión muy específica: cimbrarme, aterrizarme, me ayudó a madurar. Había tenido lo que había querido, había logrado todos mis objetivos, menos el objetivo final que era hacer cine y sentirme bien.

**Ahora con la película has triunfado al fin con algo que siempre deseaste. ¿Qué tan diferente es este nuevo éxito que estás viviendo?**

Es mucho más pleno... Para mí, el trabajo publicitario no tenía ningún sentido. La muerte de mi hijo me ayudó a ver la existencia humana de una forma distinta y me instó a

dejar de perder el tiempo. La película es un trabajo muy personal y por su propia naturaleza te retribuye de una manera muy diferente a la que te puede dar un comercial, porque éstos no son más que encargos para hacer dinero...

**Ya pasaste por el éxito, la frustración, hechos muy dolorosos y ahora, gracias a tu filme, le has encontrado un nuevo sentido a la vida. Pero, ¿qué va a pasar con tu pasado? ¿Ya cerraste el círculo de la publicidad? ¿Te vas a dedicar a hacer películas?**

No quisiera “patear el pesebre” porque, pese a todo, la publicidad fue el vehículo que me llevó a hacer esta película; los comerciales fueron ejercicios de “condición física”, amén de mi *modus vivendi*. En general soy muy contradictorio, y creo que la película refleja algo de eso. Aunque tampoco quiero decir que la película sea mi panacea y que ahora soy un tipo feliz y pleno. Para nada... la vida es mucho más compleja.

**Pero en este momento te sientes realizado...**

Bueno, pasó algo muy curioso ahora que estuve en Cannes. Es el festival más perro en todos los sentidos; inundado de dinero, capos, intereses, agentes, distribuidores, periodistas, mujeres, glamour y todas esas cosas que nada tienen que ver con el arte. Es un mundo muy confuso... A la película le fue bien, ganamos el premio de la Semana de la Crítica que es muy chingón porque no son ocho jurados los que deciden cuál es la mejor película, sino 3 mil críticos que votan en urnas cerradas; no hay política, pura democracia. Pero lo mejor fue que más allá de los permisos *Amores perros* atrajo la atención de productores y distribuidores. Es poca madre que tu película provoque tanta seducción, que toda esta gente que compra y vende películas pueda ver en ella algo único y te digan que le produjo emociones, que hay imágenes que no se les olvidan... Para mí ése fue el

verdadero triunfo, el atestiguar la seducción real, el darme cuenta que había hecho una película viva, que el esfuerzo había valido la pena.

**¿Es verdad que a los franceses les impactaron las escenas de peleas de perros?**

Sí. Causaron mucha inquietud. Allá la cultura del perro está gruesa. Te metes al Carlton, que es uno de los hoteles más elegantes de la costa, y por todas partes ves a viejitas cargando perritos. Comen con ellos. Es una actitud preocupante porque prefieren tener perros que hijos. Yo les dije que habían entendido mal la forma en la que los perros aparecen en la película. Es muy curioso que todos se caguen de la risa cuando ven en la pantalla a un humano muerto y que, en cambio, se pongan histéricos al ver que se muere un animal. Y por el contrario, en la película los personajes realmente aman a sus perros, mucho más que los franceses. Lo único que puedo decir es que todo fue hecho con sumo cuidado y que jamás maltratamos, en lo más mínimo, a un animal. El que a cierto sector del público francés le hubieran parecido demasiado salvajes las escenas de los perros, sólo prueba lo bien hecha que está la película.

**¿Pensaste que la película tendría un mensaje político mientras la hacías?**

Bueno, a los franceses también les pareció que era una película muy política. Yo digo que no es política de manera enfática, pero representa, definitivamente, el relato de un México que es el resultado de lo que la pinche política ha creado durante los últimos 40 años: pobreza, adolescentes marginados, guerrilleros taponeados por un gobierno que nunca los dejó expresarse, violencia, intolerancia... Refleja un país contradictorio, tan fascinante como monstruoso tan eléctrico como salvaje. Creo que la película es un pequeño mosaico de toda nuestra sociedad.

### **¿Qué sigue después? ¿Otra película? ¿Hollywood?**

Ahorita estoy desarrollando otro guión con Memo Arriaga –*21 gramos*- y tengo otro en el tintero con Carlos Cuarón. Me están llegando guiones de todos lados, de Estados Unidos y Europa. Si encuentro uno que me convenza de que soy el único director en el mundo que puede filmarlo, pues lo hago... La verdad es que Hollywood es un mundillo peligroso parecido a los comerciales, porque los productores te mandan el avión privado y te invitan a comer con Tommy Lee Jones y todo ese rollo. La única ventaja que tengo, a diferencia de otros directores, es que en mi compañía tengo mi *modus vivendi* y no tengo prisa, Hollywood no me seduce. Lo más raro es que muchos directores hacen película para llamar la atención de Hollywood y mi película que, evidentemente, no tiene el formato para generar esa clase de atención, interesó a la gente de Hollywood... Voy a seguir leyendo, escuchando propuestas, madurando ideas. No me voy a montar en otra película hasta que no sienta que esté lista para hacerse y que va a estar igual o mejor que *Amores perros*...

### **Finalmente, ¿qué consejo le darías a toda la gente que quiere hacer cine?**

Hacer cosas, así de simple. Alejarse un poco de la teoría. No ser tan ortodoxos y románticos. Entrarle a lo que sea. Hacer cortos, comerciales, producir, experimentar y romper reglas. Yo creo mucho en la intuición. En fin, hacer cosas... aunque la cagues. Sólo así se aprende.

## ENTREVISTA A GUILLERMO ARRIAGA. \*

**“Evitemos banalizar la violencia en cine y televisión”**

**Por José Antonio Fernández**

**Canal 100.com.mx**

Guillermo Arriaga es el guionista de *Amores perros*, cinta que ha recibido más de 40 premios (sumados los nacionales con los internacionales), lo que la convierte en la película mexicana más premiada de la historia del cine nacional. En México, sin embargo, la Academia no le dio el Ariel al Mejor Guión, se lo llevó Marisa Sistach por perfume de violetas.

El guión de *Amores perros* constituye la base del éxito de la cinta. (...) el guión tiene una estructura matemática en la que todos los elementos encajan. El espectador no recibe sorpresas de último minuto que intenten resolver la cinta con alguna escena sacada de la manga.

En buena medida, *Amores perros* seduce porque frente a los ojos del espectador la historia se va desangrando. El público puede ver cómo y por qué cambia radicalmente la vida de los personajes en escena, lo que provoca una emoción intensa.

La historia de *Amores perros* es densa por lo contradictorio de sus personajes, actual por el nivel de violencia que se muestra en la pantalla, moderna por el estilo y ritmo de su realización, y humana porque sus personajes protagónicos (Gael, Álvaro y Echevarría) aman con pasión. Y *Amores perros* también se puede ver como una cinta pesimista, en la que ningún personaje logra alcanzar sus deseos, todos viven en los obstáculos de las dificultades para llegar, quizás porque todos escogen los caminos más tortuosos. Como enamorarse de la novia del hermano, ser incapaz de matar un ratón

---

\*.[http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=416](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=416)

escondido en el piso de la casa, o convertirse en asesino a sueldo luego de haber sido guerrillero.

Guillermo Arriaga es el guionista mexicano más cotizado del momento. Se define como un cazador que es escritor. Toma todas las precauciones para contratarse antes de filmar (...). No se puede escribir un guión a ratitos, así es imposible que quede bien. *Amores perros* le llevó tres años.

### **¿De dónde surge *Amores Perros*?**

Es una idea que traía desde hace mucho tiempo atrás.

Yo siempre tuve la obsesión de hacer una película con estructura faulkneriana en la que pudiera jugar con los tiempos, la a J.A.F. esferas y los temas.

### **¿Qué temas querías que estuvieran dentro de la historia?**

Mis obsesiones, que siempre están en las historias que escribo. Por ejemplo, de qué manera una persona supera el destino, cómo le hace alguien para ser quien es a pesar de las circunstancias.

En *Amores perros* todos los personajes siguen puestos en lo que creían. Octavio a pesar del madrazo sigue pensando que debe andar con Susana, Daniel y Valeria terminan quedándose juntos y “El Chivo” (Echeverría) también sigue

Otra de mis obsesiones son los amores prohibidos, en los que una persona anda con otra por lo que es, no por lo que puede ser. Cuando eres amante de una mujer es porque la amas tal cual, no porque va a ser tu esposa. La amas por ella misma. Se concentra la relación. Y como todo es clandestino y arrebatado, son relaciones muy cualitativas y muy trasgresoras.

Siempre existió la idea que había que reprimir el sexo, pero las nuevas sofisticaciones ideológicas lo que quieren reprimir es el amor. Lo que verdaderamente es



subversivo es el amor. Al supuestamente liberarse del sexo, la cogidita se volvió algo represivo.

### **¿La infidelidad es una de tus obsesiones?**

La infidelidad no, pero la lealtad, sí. El concepto de infidelidad se tiene que redefinir. Yo pienso que tú debes ser leal a tu pareja, y si esa lealtad incluye fidelidad, entonces tendrás que ser fiel, pero si no la incluye no tiene por qué ser amenazante.

En los pueblos polinesios el ser infiel no representa que corras el riesgo de perder el amor de tu pareja.

### **¿Otra obsesión?**

La muerte

### **¿Cuántas versiones de guión hiciste en *Amores perros*?**

36, y llevo ahora 46 de 21 gramos (el guión que preparo ya de la siguiente película que también será dirigida por Alejandro González Iñárritu).

Un párrafo de una novela soy capaz de escribirlo hasta doscientas o trescientas veces.

### **¿A qué hora escribes?**

De diez de la noche a cinco de la mañana

### **¿Se vive de ser guionista?**

Yo me considero más un escritor que un guionista, porque pienso que un guionista es quien pone su oficio al servicio del director, y yo no hago eso. Yo me considero un escritor que tiene un mundo particular que proponer, y pienso que soy cocreador de la obra. Yo hago esta división arbitraria y me considero un escritor de cine y literatura, un narrador, no un guionista de cine.

Escribo los guiones con el mismo rigor que pongo en mis novelas. Cuido el estilo, los tiempos, los diálogos, los espacios. Apunto indicaciones para poner la escena, pienso en el ritmo de la producción y en los costos.

**Hiciste 36 tratamientos. ¿Qué diferencias fundamentales hay entre la versión 1 y la 36?**

De la segunda versión para adelante ya no hay mucha diferencia en términos del conjunto de la historia. El segundo tratamiento sí cambió. Eran otro tipo de chavitos los que peleaban los perros. Los cambiamos porque Alejandro sintió floja esa parte y la modifiqué.

**¿El cruce de vidas, el amarre de las tres historias con el accidente, sí estaba planteado desde la primera versión?**

Sí. Yo sufrí un accidente muy feo en carretera. Desde entonces tuve la intención de unir una película con un accidente. Es más, tengo una trilogía de películas que arrancan con un accidente: *A cielo abierto*, *Amores perros*, y *21 gramos* será la tercera. Un accidente pone en contacto a gente que no se conoce y que se vuelve parte de la vida del otro en forma permanente.

**En cierta manera, *Amores perros* es pesimista. Aunque se estrenó en un momento en el que nuestro país vivía momentos de optimismo, *Amores perros* logró éxito desde el estreno.**

Siento que *Amores perros* es una película paradójica, más que pesimista. Creo que sí tiene un trasfondo de esperanza, que es el amor. Todos los personajes actúan por amor

**Pero les va mal**

Pero en ningún momento son castigados.

**Me parece que la novia del segundo cuento sí es castigada y castigada también la pareja**

Yo no soy nada moralista ni católico.

El escritor no es Dios para castigar a ningún personaje. La película es una visión del ser humano, no de la sociedad mexicana. Yo sí creo que el ser humano es muy paradójico y que tiene una bestialidad a flor de piel. Sólo hay que rascarle tantito, por eso la analogía con los perros.

Pero también creo en la capacidad de amar del ser humano.

**Volvamos a las versiones. ¿Qué significa hacer 36 versiones? ¿Es tardarse un año, un mes, diez años?**

Las 36 versiones de *Amores perros* las escribí a máquina en una Olivetti 86. Si yo quiero cambiar algo siempre empiezo desde la primera página, desde arriba. En ningún momento recorté y pegué, porque considero que cambiar una palabra puede significar que se transforme todo el sentido de la obra y hay que tener mucho cuidado. Al volverlo a hacer desde el principio captas de nuevo el sentido del conjunto.

Yo me dediqué a escribir *Amores perros* de cinco a seis horas diarias durante tres años

### **¿Cómo cambia el nombre a *Amores perros*?**

Se llamaba Perro negro, perro blanco. Un día la esposa de Alejandro (María Laria) soñó el título de Amores canijos y de ahí derivó *Amores perros*. El título es de ella.

### **¿Cuál es el papel de Raúl Olvera en *Amores perros*? (Quien sé fue alguien muy importante y que considero se le ha dado poco crédito)**

Para empezar, Raúl aguantó como socio que el Negro se dedicara por completo a *Amores perros*. Aguantó moral, amistosa, profesional y económicamente todo. Raúl fue particularmente duro con el guión. A mí me aportó muchas cosas. Cuando íbamos en la limusine rumbo a los Oscars le dije: ¿Qué decías de mi guión, Olvera? ¿No que estaba mal?

Y cuando salimos de los Oscars él me dijo: Ya ves Arriaga, te lo dije, si hubiera estado bien aquí traeríamos el Oscar.

### **¿Cuál era su principal crítica al guión?**

Decía que le faltaba poesía.

A Raúl Olvera yo lo respeto y lo quiero mucho. Otras personas que nos asesoraron fueron Toño Urrutia, Carlos Cuarón, Mónica Aviña, Caro Rivera, Maru mi esposa y mi hermana Patricia y María Laria.

**¿Cuál crees que debe ser la relación de un guionista con el director de una película?**

Yo guardo una relación siu generis. La relación con Alejandro empieza desde la idea hasta las idas a los festivales. Es la relación ideal, cada quien respetando el trabajo y las decisiones del otro. A mí me dejó muy contento el que Alejandro haya supeditado todo para contar la historia.

Por ejemplo, cuando estaba en el set y algo del guión no funcionaba, en ese momento el Negro me llamaba y me pedía discutir la escena. Así detallamos diálogos y puestas en escena. Yo asistí al set y en ese mismo trabajábamos juntos para encontrar una solución.

**Hace dos ediciones apuntamos en la revista Telemundo que el guión de *Amores perros* es matemático. ¿Coincides con este análisis?** (ver canal100.com.mx sección Detrás de cámaras/revista Virtual Telemundo)

Sí. Siempre que me preguntan cómo es el trabajo del escritor les digo que es como resolver ecuaciones matemáticas. Para mí es justamente eso: es encontrar la fórmula para que una ecuación de un mejor resultado. Es hacer las sumas correctas para que el resultado sea el necesario. Crear un guión para mí es una cuestión casi logarítmica, en la que debes revisar qué sucede si cambias el orden de los sumandos.

**Inicia la película con la persecución. Lo hiciste porque querías atrapar al espectador desde el primer momento ¿es por decirlo así, un truco?**

Sí, claro.

Hay muchas tradiciones literarias y cinematográficas. Mi tradición está en el verbo, a mí sí me interesa contar. Me importa que el cuento involucre al espectador o al lector,

que me digan si mis historias son buenas o malas. Lo que me interesa es que la gente esté metida en la obra, se emociones y conmueva.

### **¿Estuviste en la post producción?**

No edité, pero sí estuve presente. El Negro me consultaba qué hacer aunque él era el que tomaba las últimas decisiones. De hecho se quitó una escena de la segunda historia y hubo que grabar una voz en off. Yo fui el primero al que le mostró la película terminada.

### **Llegaste a un clima con *Amores perros*, a un pico de montaña. ¿Qué se siente eso?**

Afortunadamente esto me pasa a los 43 años, a sabiendas que son muchas las circunstancias que hacen buena una obra. Creo que debo verlo como un paso más dentro de un conjunto de obra.

### **¿Te presiona el triunfo de *Amores perros*?**

Yo creo que ya le pegué con *Amores perros* y eso me da un nivel que me permite observar las cosas desde muchos ángulos, pero te insisto que pienso que lo importante es el conjunto de la obra.

### **Luego del éxito de *Amores perros*, ¿tardaste en escribir?**

Sí. Yo de por sí me tardo mucho. Necesito dejar un espacio para recargar.

El proceso de escritura se realiza en el interior, no frente a la máquina de escribir u la computadora. Sí existe ese momento de bloqueo que creo que es como la impotencia, que mientras más quieres que se te pare, no se te para. Pero hay que dejar, está cansado y la energía se recarga.

Hubo momentos difíciles, luego de *Amores perros*. De hecho, las primeras versiones de *21 gramos*, que acabo de releer, son lo peor que he escrito en mi vida. Pero descubrí algo: que en ocasiones uno mismo puede estarse contando la historia y que es posible darte cuenta por dónde no debes seguir. Al Negro (González Iñárritu) le mostré el guión hasta el tratamiento número 25. No se lo di antes porque estaba muy verde. Y con todo al Negro no le gustó. Pero he seguido trabajando y creo que *21 gramos* ya camina. Es un guión que apuesta más que *Amores perros*: en personajes, género y estructura.

**¿Al *Amores perros* ser una historia muy matemática consideras que limitó el desarrollo de los personajes (en tanto están al servicio de que la historia encaje)?**

Creo que lo matemático no va en contra de los personajes. En lo personal siento que los personajes crecieron. Quería que fueran personajes absolutamente detestables y que sin embargo los siguieras comprendiendo. Son paradójicos. Cuando Gael rompe todo con una gran violencia, lo está haciendo por amor. El personaje de Echevarría a pesar de que es de lo más deleznable que puede existir, terminas entendiendo que es un hombre con un dolor muy profundo. Creo que la estructura matemática no pelea con los personajes. Me parece que esa estructura es parte de un trabajo de rigor. Yo considero que lo que le falta a la literatura y al cine mexicano es rigor y yo sí lo busqué en *Amores perros*.

**¿Qué hace un escritor para estar en forma? ¿Tuviste que conocer a un asesino a sueldo, asistir a peleas de perros ...?**

Yo creo que la cualidad básica que debe tener un escritor es mundo interior, lo que significa saber recoger el mundo exterior, procesarlo y regresarlo como una visión particular. Mi virtud, sin parecer presuntuoso, es procesar todo lo que estoy viendo, observando e imaginando. También la experiencia personal es importante.

### **¿En *Amores perros* tuviste relación con los actores?**

Sí platica con ellos, les escribí biografías de los personajes, íbamos a lugares juntos... Emilio me hizo muchísimas preguntas y me dijo que le había gustado el que yo estuviera en los ensayos en donde daba mi perspectiva, siempre con un riguroso respeto al trabajo del Negro. Una de las condiciones era que yo no hablaba si el Negro no me lo preguntaba. Yo pedí respeto para mi trabajo y lo menos que podía hacer era respetar el trabajo de cada uno de los demás.

### **Más de lo que dijo Guillermo Arriaga en la entrevista:**

-Yo creo que en arte hay que apostar, y apostar todo. Como decía Faulkner: yo prefiero ser contemplado por mis grandes fracasos y no por mis pequeños éxitos. Y una de las apuestas que hice fue hacer de *Amores perros* una película dialéctica que tuviera tesis, antítesis y síntesis.

-Quería que la primera historia de *Amores perros* fuera muy vertiginosa, aireada, con muchos personajes y realizada a la manera de un melodrama realista.

-En la segunda historia utilicé otro género: la pieza (que debe de ser un retrato de la realidad). Y se me ocurrió hacer una pieza absurda, que cambiara el ritmo.

-La intención con la tercera historia de *Amores perros* es que fuera la más cinematográfica, con un ritmo intermedio, entre encerrado y abierto, y con las dos clases sociales presentadas en las historias anteriores.

-Mi intención fue describir al personaje de Emilio Echevarría (el ex guerrillero / asesino a sueldo) con acciones. Prácticamente todas sus intervenciones en el arranque son silenciosas y totalmente cinematográficas.

-Hicimos al ejercicio de mostrar la película sin la historia del centro. Pero el comentario de los que ya la habían visto fue: Regresen la segunda historia pero ya. Se perdía el sentido del tríptico (que no es algo que haya hecho a propósito, pero que



después descubres): en la primera historia no hay padre, en la segunda es el padre que abandona, y en la tercera es el padre que abandonó y quiere regresar.

En la primera es un personaje de 20, en la segunda de 40 y en la tercera de 60 años. Y se aprecian en el conjunto de contrastes de vida entre la clase social de Gael, la de la pareja de la segunda historia que vive conflictos banales, y la del ex guerrillero que deja todo por un ideal. Esas dinámicas contrastantes enriquecen la película.

-El personaje del ex guerrillero sí es el que más me emociona.