



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LAS FUNCIONES NARRATIVAS DE
LA CIUDAD DE MÉXICO
EN LA
CINTA AMORES PERROS.
LA CIUDAD
COMO TESTIGO DE LAS
HISTORIAS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

JANET FERNANDA GÓMEZ GONZÁLEZ

ASESORA: DRA. FRANCISCA ROBLES



CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE 2011



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.

*A mi madre:
Por su incondicional apoyo,*

*A mi Abuela
Por sus cuidados y sus enseñanzas.*

*A la Universidad Nacional Autónoma de México
Por abrirme la puerta al conocimiento.*

*A "Azul "
Por estar siempre a mi lado.*

Gracias por el apoyo y cariño que me brindaron.

Aba Elí...

Estas líneas van como un sencillo pero merecido homenaje para todas aquellas personas que me brindaron su apoyo, no solo durante la realización del presente trabajo sino también a lo largo de mi vida...

Agradezco:

A Dios, por las infinitas bendiciones recibidas.

A mi asesora de tesis, la Dra Francisca Robles, por ser la guía en este largo camino.

A mis honorables sinodales, mi sincero agradecimiento por la orientación recibida durante la realización de este proyecto.

A mis catedráticos y maestros que a lo largo de mi formación académica me implantaron el gusto por el aprendizaje y la pasión por mi carrera.

A Sonia Ramírez, Luis Manuel Arvizu, Ariel Escalante, Ricardo Pacheco y Sandra Barrón, por enseñarme que la producción audiovisual más que una forma de ganarse la vida, es todo un arte.

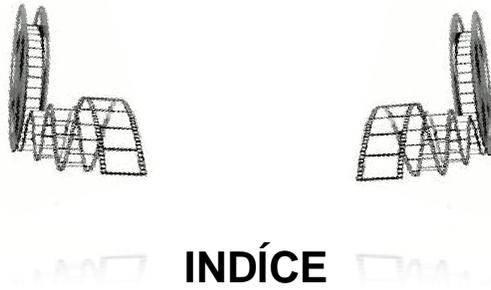
A mis amig@s de la Facultad; del periódico EL UNIVERSAL; la DGDC UNAM y de TV AZTECA, de cada uno aprendí algo y los llevo siempre en el corazón.

A Mike y compañía, mis 7 bellos guardianes, por quedarse siempre a mi lado.

A los seres de luz que han rodeado mi vida.

A mi "familia", mi eterna gratitud por acompañarme en aquellas eternas noches de desvelo.

A las personas que siempre creyeron en mí.



INDÍCE

Introducción	1
1 Estructura del relato cinematográfico	6
1.1 Elementos del relato cinematográfico	7
1.2 Las funciones narrativas del relato cinematográfico	11
1.3 La Alusión y la referencialidad en el relato cinematográfico	14
2.- Amores perros y el Nuevo Cine Mexicano	20
2.1 La nueva perspectiva del cine mexicano	21
2.2 Amores Perros	31
Sinopsis	33
2.3 La estructura no lineal	36
3.- La ciudad de México como elemento narrativo	39
3.1 La ciudad como escenario	41
3.2 La ciudad como contexto	44
3.3 La ciudad como testigo	56

3.4 La ciudad de México como referente	69
4.- Las funciones narrativas de la ciudad de México	
en Amores Perros	73
4.1 Un choque en la colonia Condesa, el escenario	75
4.2 La ciudad de México como referente social	76
4.3 La ciudad de México como referente histórico	80
4.4 La ciudad de México como existente	84
Conclusiones	88
Bibliografía	92
Hemerografía	95
Entrevista	95
Tesis	96
Cibergrafía	97
Programas de Radio y TV	100



INTRODUCCIÓN

*Tienes luces audaces, el incienso de luces coloniales
Y las hondas pasiones teologales
de un Zócalo capaz de resguardar instintos parroquiales (...)
(...) Ciudad de los palacios
De Helguera el almanaque
En casas y talleres
Te dibuja cubierta de volcanes
Con caballeros tigres
Y sombras de pirules... zodiacales
Julio Serranos Castillejos¹*

Vieja ciudad de hierro, de cemento y de gente sin descanso, si algún día tu historia tiene algún remanso, dejarías de ser ciudad... De esta forma le habla a la ciudad de México, Rodrigo González "Rockdrigo", mejor conocido como *El Profeta del Nopal*, famoso cantautor que durante la década de los ochenta, encontró su principal fuente de inspiración en los asuntos urbanos.

Histórica e histórica, de esta forma, defino a modo personal a ésta gran urbe. Cálida y violenta, extraña mezcla agridulce que solamente los *chilangos* comprendemos casi a la perfección y de la que alguno que otro fuereño se enamora perdidamente.

De mi enorme amor por la ciudad de México y mi gusto por el cine mexicano surgió la inquietud de realizar este trabajo. Como homenaje a sus calles, plazas,

¹ Escritor y poeta mexicano.

parques, rincones y avenidas, impregnados de una magia especial que le ha conferido vida a grandes relatos cinematográficos nacionales.

Una exposición fotográfica plasmada en el muro del Centro Cultural Jaime Torres Bodet del Instituto Politécnico Nacional, re direccionó esta vaga pero poderosa idea que poco a poco se fue adentrando más y más en mi mente. Dicha exposición mostraba escenas relevantes de algunas películas del cine mexicano contemporáneo. En donde, en más de una ocasión, el factor común entre las imágenes fue la ciudad de México como escenario.

A finales del 2009, la secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal lanzó un proyecto para revalorar algunas joyas cinematográficas nacionales. El programa denominado ***Aquí se filmó***, se encargó de mostrar las locaciones de algunas importantes cintas mexicanas, proyectando el film al público, justo en el escenario que se ocupó durante el rodaje.

Estas dos significativas propuestas sirvieron de base para realizar esta investigación, con la cual pretendo demostrar la relevancia que tuvo la ciudad de México en la estructura narrativa de *Amores Perros*, primer proyecto en largometraje del director Alejandro González Iñárritu.

Casi rural, alegre, elegante con reflejos del afrancesado Porfirismo; así era la ciudad de México hasta principios del siglo pasado. Con el paso de los años, cuando la urbanización se apoderó de la ciudad, se empezaron a construir grandes edificios y los espacios verdes que cubrían a la capital mexicana comenzaron a desaparecer.

También desaparecieron rincones, calles y plazuelas, cedieron su lugar a la diversidad cosmopolita, enfatizada por la construcción de rascacielos, enormes avenidas y la creciente forma de adopción de la vida al estilo norteamericano.

El paisaje urbano de la ciudad de México, cambió radicalmente en la última mitad del siglo XX, así como también las costumbres de sus habitantes. Lo que provocó la añoranza por “aquella ciudad” entre sus oriundos más longevos; los cuales veían desvanecerse ante sus ojos, la ciudad de México que conocieron cuando eran niños.

“Somos lo que hemos perdido” dice *Susana*, personaje principal de *Amores Perros* en uno de sus diálogos de la cinta. Ante la nostalgia, el cine fue un refugio para aquellos entristecidos por los cambios urbanos, pues a través de las imágenes en algunas películas se puede admirar destellos del antiguo paisaje urbano.

Por tanto, el cine es un museo interactivo, pues a través del desarrollo de las cintas a lo largo del tiempo podemos ver la evolución que tuvo al unísono, la ciudad de México.

El Bosque de Chapultepec y el Paseo de la Reforma, desde los inicios de la cinematografía nacional, figuraban entre las locaciones preferidas por directores. Estos lugares, adquirieron vida con el valor de las circunstancias por las que atravesaban cada uno de los personajes implicados en las tramas a las que confirieron vida.

La ciudad de México ha sido inspiración para poetas, pintores y músicos. Su diversidad de contrastes, (observados en sus calles, plazas, mercados y colonias) es una rara mezcla entre melancolía y júbilo.



Panorámica de la ciudad de México desde el Castillo de Chapultepec/ Janet Gómez.

En plano de la literatura, la ciudad de México es un importante eje temático e inclusive un entrañable personaje. Claros y emblemáticos ejemplos de la novela de la ciudad de México son: *La región más transparente* de Carlos Fuentes que habla de una ciudad cosmopolita que dejaba atrás el mundo rural para adentrarse en lo urbano y *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco quien alude a usos y costumbres que se han apagado para dar paso a la modernidad.

Amores Perros, fue el primer largometraje mexicano que en los albores del siglo XXI, entró con el pie derecho y con gran aceptación por el público europeo después de su exhibición en el Festival de Cannes en mayo del 2000, a la pantalla nacional.

Tuvieron que pasar 25 años para nuevamente una película mexicana, incursionara en el mercado internacional, logrando así, la nominación al Oscar como mejor cinta extranjera. Además logró recaudar 95 millones de pesos en taquilla a nivel nacional.

El gran impacto que generó esta cinta se debe en parte a la temática, la psicología de los personajes y la novedosa forma de presentar su discurso, apegado a la realidad y con situaciones cotidianas llevadas a la pantalla sin maquillaje.

La película expone los potenciales problemas a los que se enfrentan todas las personas que habitamos en una gran urbe (cualquiera alrededor del mundo) desde el punto de vista emocional, económico y social.

En el caso de *Amores Perros*, todos los personajes, incluyendo la ciudad de México, reflejan en la película un gran sentido de realidad que sacude la trama cuando las tres historias chocan en un cruce de la colonia Condesa.

A fin de cuentas, en el relato cinematográfico, la ciudad de México, desempeña un papel definitivo, como punto de inicio y punto final del discurso; un camino circular que conlleva al mismo sitio: la ciudad de México.

Este trabajo cuenta con cuatro capítulos, en el primero se expone la estructura narrativa del relato cinematográfico; en el segundo, se describe la película *Amores Perros* como relato; en el tercero, se identifican las funciones narrativas que cumple la ciudad a lo largo del desarrollo de la cinematografía nacional y en el cuarto, expongo las funciones narrativas de capital mexicana en la película *Amores Perros*.



Avenida Paseo de la Reforma. GM

((La fotografía es verdad. Y el cine es verdad 24 veces por segundo”

Jean Luc Goddard, cineasta



Capítulo 1

Estructura del relato cinematográfico.

Desde la perspectiva de Jean-Luc Godard², reconocido director, el cine es entendido como un lenguaje con cuyos componentes se produce una realidad distinta de la que existe fuera del encuadre. Esta realidad tiene por finalidad contar una historia, es decir, se construye narrativamente.

En su libro, *Historia y discurso*, Seymour Chatman plantea que la historia puede dividirse en sucesos y existentes. Los sucesos son los acontecimientos que se reflejan en el relato. Los existentes, son los personajes y los espacios en los que se desarrolla la historia.

Según la narratología³, doctrina que estudia los elementos fundamentales de la narración, los seres humanos en su papel de lectores o espectadores, utilizamos las historias (tramas) como principal estrategia para dar sentido a nuestra propia experiencia.

² Entrevista con Godard Jean-Luc, *Nouvelle Vague Revista Cahiers du Cinéma*, número 138, diciembre de 1962, Francia.

³ La narratología deben al estructuralismo, la clasificación de los rasgos principales de toda narración.

Los narratólogos ven el cuento, como una especie de material genético o ADN que se manifiesta en el cuerpo de cada narración particular⁴. El acto de narrar es un acto comunicativo simple; uno escucha, el otro relata.

El tiempo adquiere un carácter humano en la medida en que se articula de modo narrativo y por ello, un relato adquiere su significación cabal porque se convierte en condición de la existencia temporal, de este modo los seres humanos adquirimos una vida narrativa.⁵

Siguiendo esta perspectiva un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa que son entre otros: la situación de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre los modos de significación y articulación discursiva. La estructura clásica del relato es: **planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace**.

Aunque no siempre el orden de colocación de estas tres partes sea del todo lineal, por ejemplo, un relato puede comenzar por el final ó por la parte media. Pese a ello, lo más probable es que al final del relato las tres partes puedan ser compuestas por el espectador en orden lógico.

1.1 Elementos del relato cinematográfico

El relato cinematográfico consta de los tres elementos antes mencionados (planteamiento, nudo y desenlace) incluso cuando una película se propone narrar la vida cotidiana, abierta a la temporalidad, debe organizarse en función de la duración. Teniendo en cuenta que el relato cinematográfico es entonces un

⁴ Stam Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*. Traducción de Lauro Zavala. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010, pagina 26.

⁵ Pimentel Luz Aurora *El relato en perspectiva estudio de la teoría narrativa*, México Siglo veintiuno, UNAM, 1998.

discurso cerrado, es decir tiene un punto de partida y un punto final, se puede proponer como unidad expresiva.

La imagen como signo está dotada de un significante y un significado. En los relatos cinematográficos existen dos tipos de significantes: los visuales y los sonoros, ambos constituyen materiales sensibles que se entretajan con los signos de una cinta.

Los significantes visuales abarcan todo aquello relativo a la vista, por ejemplo, la iluminación, fotografía entre otros recursos y pueden dividirse en dos categorías: imágenes en movimiento y signos escritos.

Los sonoros se refieren al oído y se basan en un juego de ondas acústicas. El sonido cinematográfico, es familiar al espectador lo cual le confiere sentido de realidad y conveniencia. El sonido produce sensaciones cuando se asocia a una circunstancia, es decir, hace alusión a determinada situación.⁶

De este modo, es que tenemos cinco tipos de significantes dentro de los relatos fílmicos: imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música⁷. Cada uno da lugar a diferentes áreas expresivas del filme considerado como texto cinematográfico.

El texto cinematográfico, al igual que el de tipo literario para poder adquirir coherencia en su estructura requiere seguir reglas gramaticales. Dichas reglas se tienen que cumplir utilizando recursos como la ortografía que aplicada al campo audiovisual se puede demostrar de la siguiente forma.

⁶ Chion, Michel, *El sonido: música, cine y literatura*. Editorial Paidós, España, 1999, 413 páginas.

⁷ Francesco Casetti y Federico Di Chio *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós, Barcelona, 1990, 261 páginas.

Una imagen es la unidad fundamental que compone a una película. A su vez, los elementos esenciales que conforman una imagen son: el plano, la composición y el encuadre.

El plano caracteriza la importancia del tema en relación con los elementos presentes en la imagen. Determina el tiempo de lectura y algunos efectos psicológicos sobre el espectador.

La composición permite al espectador descubrir elementos esenciales y valorar su importancia. Y el encuadre se refiere a la posición del actante con respecto a los márgenes de la imagen.

Las unidades fundamentales de contenido de un filme, son las secuencias, éstas son más breves, menos articuladas y menos delimitadas que los episodios pero estos últimos conservan un carácter autónomo y distintivo.⁸

La secuencia, es la primera estructura del lenguaje para imágenes que se vale de términos angulares para darle sentido a una historia. Para ello se vale del manejo del tiempo y del espacio. El espacio de la secuencia se estructura por la suma de imágenes que la componen.

La lógica de una secuencia depende de las imágenes que contiene así como de elementos particulares. Una secuencia está conformada por la duración del proyecto, el orden y la uniformidad de la proyección.

Los signos de puntuación de un texto cinematográfico se constituyen con base en algunos de trucos de edición que funcionan como signos de puntuación dentro de los relatos cinematográficos.

⁸ *Ibidem.*

La principal función de estos recursos es hilar la historia, entrelazar sucesos y personajes. Asimismo enriquecer la trama y la estructura narrativa de cada uno de los elementos que la conforman (personajes, escenarios y acciones⁹). Los recursos básicos de enlace son:

- Fundido encadenado. Una imagen desaparece y aparece otra. Este recurso se utiliza para entrelazar personajes o acciones.
- Fundido o apertura a negro. Una imagen desaparece en el vacío. Se utiliza para finalizar o iniciar un suceso determinado.
- Cortinilla, línea divisoria entre dos imágenes. Sirve para cambiar de tema o contexto, nos lleva de una situación a otra.
- Iris círculo negro que se cierra. Puntualiza la terminación de una trama.

Otro de los recursos que permiten estructurar a una cinta, es el montaje. Así se denomina al proceso que se utiliza para ordenar los planos y secuencias de una película de tal forma que los sucesos sean elocuentes y que retraten la perspectiva del director. Un buen montaje incrementa el valor de una película y además puede cambiar completamente el sentido y darle ritmo.

Dentro de los más destacados tipos de montaje se encuentra el formalista, construido a partir de un sistema metafórico o conceptual, un ejemplo de este tipo de realización es el trabajo de Sergéi Eisenstein¹⁰ y el montaje psicológico que parte de un sistema de relaciones causales que siguen el flujo cronológico de los acontecimientos.

⁹ Según la perspectiva de diversos autores todo relato requiere de estos tres elementos para corroborar su existencia.

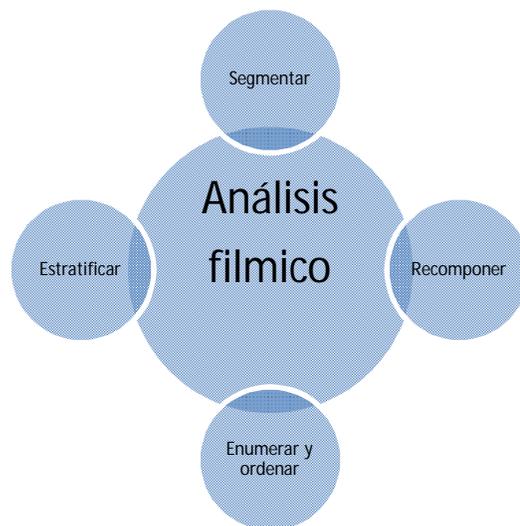
¹⁰ Sergéi Mijáilovich Eizenshtéin, director de cine ruso. Pionero del uso del montaje en el cine, pues postulaba que la edición no era un simple método utilizado para enlazar escenas, sino como un medio capaz de manipular las emociones de su audiencia.

Las imágenes fílmicas narran la historia, de modo que la composición, el encuadre, el ángulo, el movimiento de la cámara, la sintaxis y la duración del plano se usan para transmitir estados de pura interioridad¹¹.

1.2 Las funciones narrativas del relato cinematográfico

Según Francesco Casetti¹² los pasos realizar un análisis fílmico son los siguientes:

1. Segmentar, subdividir en partes concretas el texto cinematográfico.
2. Estratificar la indagación y examinar las subdivisiones.
3. Enumerar y ordenar sobre la base de lo realizado en la primera parte del recorrido; delinear el primer mapa de diferencias y semejanzas de la estructura.
4. Recomponer y crear un modelo global a través de una visión unitaria que otorga una clave de lectura.



¹¹Becerra Carmen, *La subjetividad del personaje en literatura y cine*. Ponencia presentada al "Coloquio Internacional de Cine, Literatura y Adaptaciones", celebrado en Montpellier en Francia en octubre de 2005. Consultado en: webs.uvigo.es/pmayobre/06/.../carmen_becerra/subjetividad.doc. Fecha: 13-03-11

¹² Ob. cit.

Para estudiar las funciones narrativas de un elemento inmerso en el relato cinematográfico, se recurre al análisis cinematográfico, disciplina que pone en práctica estrategias para el estudio de elementos específicos en una película con el fin de reconocer algún subtexto.

Lauro Zavala¹³ plantea que el estudio de la función narrativa comenzó en la tradición formalista rusa, con los trabajos de Vladimir Propp¹⁴, quien inició la propuesta de reconocer las funciones narrativas (acciones codificadas en combinación con elementos actantes) en estructuras narrativas canónicas. En algunos géneros fílmicos a ciertas estructuras sociales corresponden determinadas estructuras narrativas y míticas¹⁵.

Las funciones narrativas dentro del relato cinematográfico son una herramienta que permite profundizar en el significado de un filme. Para Diego Lizarazo, teórico cinematográfico, el cine tiene un poder especial para representar el mundo o para reinventarlo¹⁶.

Según la teoría estructuralista,¹⁷ cada relato independientemente del tipo que sea, contiene dos partes: una historia que se compone del contenido o cadena de acontecimientos, personajes y escenarios donde se desarrolla la trama y un discurso, es decir, la expresión a través de la cual se comunica el contenido.

¹³ Investigador universitario, conocido por su trabajo en teoría literaria, teoría del cine y semiótica.

¹⁴ Lingüista ruso cuyos trabajos exponen la tradición formalista rusa. Disciplina que se aplicó no solamente al cine sino también a la literatura.

¹⁵ Zavala Alvarado, Lauro, *Manual de Análisis Narrativo*. Editorial Trillas, 2007, 200 páginas.

¹⁶ Lizarazo Arias Diego, *La ficción fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México, 2004, 345 páginas.

¹⁷ El estructuralismo es una corriente cuyo origen se remontan a Ferdinand de Saussure, lingüista suizo, quien propuso que la lengua es un sistema de signos. Claude Lévi-Strauss retomó este concepto para el estudio de los hechos de interés antropológico, entre los que la cultura era sólo uno más. De acuerdo con Lévi-Strauss, la cultura es básicamente un sistema de signos.

En este sentido, las funciones narrativas son parte del discurso cinematográfico ya que son un medio a través del cual se comunica y se puede analizar la historia, es decir, el contenido.

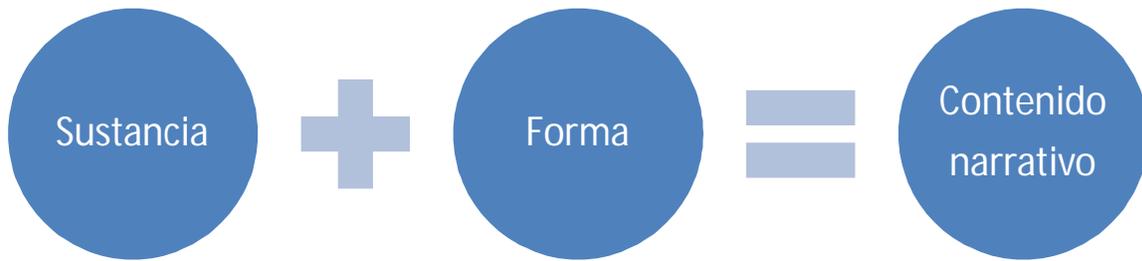
Los sucesos dentro de un relato fílmico están relacionados bajo el concepto de causa-efecto y todo como una secuencia conforma la **historia**, mejor dicho el **qué** de una narración cinematográfica.

Las acciones, personajes y escenarios en conjunto constituyen la trama de un relato y el medio a través del cual estos elementos se comunican es lo que se conoce como el **discurso** ó mejor dicho el **cómo** de una narración cinematográfica.

Las funciones narrativas se valen del **discurso** que ofrece cada uno de los elementos de la **historia** para analizar ciertas funciones que cumplen dentro de la trama. El contenido narrativo está conformado por dos elementos: la sustancia y la forma. Ambos equivalentes, a la historia y el discurso.

La **sustancia**, es la manera en la que se comunican los personajes (sistemas semióticos), mismos que a su vez están representados en una realidad ya sea ordinaria o imaginaria que puede ser imitada dentro de un medio narrativo y adaptada según los códigos de la sociedad en que sea representada.

Mientras que la **forma**, es la estructura del discurso narrativo consiste en elementos compartidos por narraciones, mejor dicho son las conexiones entre los sucesos, personajes y acciones.



Las funciones narrativas se pueden referir a un personaje ó entidad en específico, a una acción concreta y/o a un lugar donde se desarrolla la trama de una cinta.

1.3 La Alusión y la referencialidad en el relato cinematográfico

La alusión es una figura retórica que conduce la forma de pensar de lector o espectador por construcciones sugestivas. Aludir es referirse a algo sin nombrarlo, sin mencionarlo, sugiere un juego de palabras donde existe una referencia. Sin embargo, en ningún momento ésta se menciona.¹⁸

Es una forma de simbolizar una idea con la finalidad de presentarla como una insinuación, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice. La alusión se puede representar dentro de un relato cinematográfico de las siguientes formas:

- Mediante el uso de eufemismo que enfatiza una expresión indirecta.
- Con la perífrasis que sustituye un determinado concepto por la posición de signos que lo caracterizan.
- Mediante el uso de elipsis como recurso audiovisual.

¹⁸ Helena Beristaín. *Alusión Referencialidad e intertextualidad*. Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, México, 1996, página 14.

El concepto de alusión presenta la idea al receptor como una insinuación. Una referencia indirecta pero evidente y clara para alguien. Un producto audiovisual se encuentra fragmentado en: tomas, escenas, planos y secuencias; determinadas por los encuadres, ángulo, nivel y perspectiva¹⁹.

Estos elementos dan soporte al contenido dramático de la obra y a la vez crean un contenido estético, dependiendo de sus características técnicas y de duración. Además, puede representar desde un simple acto hasta una vida entera, todo esto, haciendo buen uso de la alusión y la referencialidad.

Los códigos visuales, son herramientas que ayudan a la alusión dentro del relato cinematográfico. Estos signos son representados por los siguientes aspectos: ángulo, nivel, escala, composición, perspectiva, el uso de lentes, la profundidad de campo, el cromatismo y la iluminación general y algunos movimientos de cámara entre otros²⁰.

La alusión, es una manifestación de la relación de la percepción de la realidad en la vida cotidiana, en el sentido de que todo proceso de comunicación humana ocurre de manera paradójica, a pesar de nuestra convicción de que nos comunicamos con nuestros semejantes. En otras palabras, siempre estamos

¹⁹ Una toma consiste en la grabación desde que el director da la orden de iniciar hasta que dice corte. Una escena es situar a un personaje realizando determinada acción. Un plano es un conjunto de escenas con determinada lógica. Una secuencia es una serie de planos que dan forma al seguimiento de una acción.

En cuanto al encuadre es el punto de vista que tiene la cámara de un escenario, el ángulo se refiere a nivel de obertura que tiene el encuadre: mientras que el nivel se refiere a la altura en que está colocada la cámara respecto a los personajes y la perspectiva se trata de la estética que le da el encuadre a la escena.

²⁰ En lo que se refiere a la profundidad de campo donde se sitúa el personaje respecto a la escenografía o locación. El término cromatismo engloba los colores predominantes en la toma que se apoya en el tipo de iluminación utilizada en la grabación.

aludiendo a sentidos que pertenecen a contextos distintos a los de aquellos a quienes nos dirigimos²¹.

El concepto de referencia, según Helena Beristaín,²² se refiere al hecho de precisar o citar algo con el objetivo de ser un punto de partida. El caso de la narración cinematográfica, la referencialidad precisa una función narrativa en determinado suceso, personaje o escenario.

Elementos informales del texto fílmico, la interpretación y la enunciación sirven para precisar una determinada cultura o una actitud y los puntos de vista a lo largo de las distintas secuencias. Por lo tanto, son herramientas de referencia ya que como afirma Jacques Aumont “el cine, es una máquina simbólica de producir puntos de vista”.²³

En lo que respecta al término enunciación, es una acción que se produce en el mundo natural. La enunciación es una acción de verdad y la narración es una acción de papel. Una acción enunciada²⁴.

Según el enunciado, fruto de una enunciación, la narración no es una acción más, sino la acción que produce dicho enunciado. Es importante mencionar que el punto de vista del espectador, no es solamente un proceso individual, sino que depende del ámbito colectivo y su recepción va unida a procesos perceptivos y de identificación que el propio espectador construye a partir de su experiencia personal.

²¹ Zavala Lauro, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Consultado en www.versus.xoc.uam Fecha de consulta 23-04-11

²² Ob. cit. Beristaín Helena.

²³ Aumont, Jacques et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Editorial Paidós, Barcelona, 1990, 311 páginas.

²⁴ González Requena Jesús, *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías y ejercicios de análisis*. Editorial Complutense, Madrid, 1995, 270 páginas.

El sujeto de la enunciación se manifiesta en el discurso porque es aquel que se define a sí mismo como “yo” frente a la instancia del “tú” que es la entidad receptora.

El “yo” que enuncia (personaje, acción o lugar) adquiere nueva dimensión en el artefacto fílmico, puesto que se trata de un ente colectivo de difícil concreción, pero al mismo tiempo, se muestra a través de una enunciación delegada que se visualiza como un reflejo paralelo en los sujetos receptores.

El discurso cinematográfico dominante tiende a ocultar la presencia de enunciación falseando la instancia del “yo” y convirtiéndola en un “él” que permite al espectador identificarse con un sujeto omnisciente. La tercera persona representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona.

El sujeto de la enunciación se hace presente en el texto por medio de un simulacro compuesto por elementos modales, temporales, espaciales y sugerencias, órdenes dadas al enunciatario, lo que se traduce en el lenguaje cinematográfico por rupturas en la transparencia discursiva que tienen lugar por medio de los elementos formales del relato cinematográfico y las manifestaciones estanciales (narrador, autor implícito personificado en la diegésis).

El texto cinematográfico supone una complejidad muy superior porque, como afirma Jesús González, toda imagen es polisémica, implica a sus significantes, una cadena flotante de significados, entre los que el lector puede seleccionar unos e ignorar el resto²⁵.

El tiempo cinematográfico se demuestra según las categorías de orden (lineal o no lineal), duración (sumarios, dilataciones, escenas, elipsis y pausas) y frecuencia (existencia de secuencias singularizadas, repetitivas y reiterativas).

²⁵ *Ibíd.*

A principios de los años setenta, surgió el *Cine de Alusión*. Así se le denomina a un conjunto de películas construidas a partir del empleo (irónico) de las convenciones temáticas y genéricas del cine clásico que utilizan estructuras narrativas y arquetipos de personajes característicos de la tradición clásica.

Este mecanismo de intertextualidad genérica es el antecedente más inmediato de lo que podemos llamar un cine posmoderno²⁶.

Mientras los textos posmodernos juegan con la existencia de una tradición, los textos modernos establecen una ruptura con un texto anterior al que podemos llamar el pre-texto, es decir, el texto precedente frente al cual el nuevo establece una diferencia²⁷.

La revisión de la estructura de los relatos cinematográficos, implica necesariamente identificar sus elementos narrativos, éstos básicamente se relacionan con la manera en que se cuenta la historia.

La unidad expresiva del relato cinematográfico, es la imagen, sobre ella giran las intenciones comunicativas del director quien para contar una historia recurre a sus propio punto de vista y a sus acciones narrativas.

La alusión y la referencialidad, son dos figuras expresivas que permiten crear mensajes abiertos a la interpretación de quien los recibe. Es en dicho proceso cuando el receptor incorpora su marco referencial como acto comunicativo.

²⁶ Zavala Lauro, *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Revista Razón y palabra número 46, agosto-septiembre del 2005. Consultado en: www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html Fecha: 25-04-11

²⁷ Zavala Lauro, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Consultado en: versus.xoc.uam Fecha de consulta 23-04-11



Esquina Juan Escutia y Atlixco, *El choque, cruce de las historias*, Amores Perros / Adriana Gutiérrez.

((Si quieres hacer reír a Dios cuéntale tus planes”

Susana²⁸



Capítulo 2

Amores Perros y el Nuevo Cine Mexicano.

El objetivo del presente capítulo es describir la película *Amores perros* y reconocer el impacto de la cinta en la cinematografía contemporánea nacional.

El cine mexicano ha sido desde su inicio, un reflejo fiel de la sociedad en la que habita. Sin embargo, durante décadas, la censura y el maquillaje que cubría de rosa casi todas las cintas de elaboración nacional, dejó de lado el concepto del cine como espejo de la realidad.

Uno de los primeros y más grandes éxitos del llamado **Nuevo Cine Mexicano**²⁹ fue la película *Amores Perros*, cinta galardonada con una nominación al Oscar como mejor película extranjera.

El primer largometraje de Alejandro González Iñárritu fue una producción que superó todas las expectativas haciéndose acreedora a 40 premios nacionales e internacionales, fue vista en decenas de países, incluido Estados Unidos y en México convocando a más de 3 millones de espectadores.

²⁸ Personaje protagonista en la película *Amores Perros*.

²⁹ Este concepto se refiere a las películas que fueron realizadas en los albores del siglo XXI. Cuando jóvenes realizadores hicieron resurgir la cinematografía nacional y llevarla a competir a mercados internacionales.

Según Francesco Casetti³⁰, una de las funciones del cine, es captar, traducir o elaborar la realidad social. Esta relación entre la cinta y cuanto la rodea, según se dice es doble.

El primer aspecto se refiere a que puede proponerse como espejo de la realidad social, es decir reproducirla o eventualmente amplificarla. Pero también puede proponerse como su modelo, es decir, ofrecer una ejemplificación y una lectura a

través de la propuesta de una situación en cierto modo extrema.



Es en este sentido que una cinta ya sea en el modo de espejo o modelo se abre al contexto que la rodea, existe con el ambiente que le dio

vida y explicita los modos de ser, de pensar y de ver en la sociedad en la que se sitúa.

A decir de su director, *Amores perros*, es “un grito continuo, de dos horas”; una exclamación que esboza la realidad nacional con sus altas y sus bajas, los problemas que atañen a una juventud sin expectativas hundida en una sociedad víctima de la corrupción.

³⁰ Ob. cit. Casetti, Francesco.

2.1 La nueva perspectiva del cine mexicano.

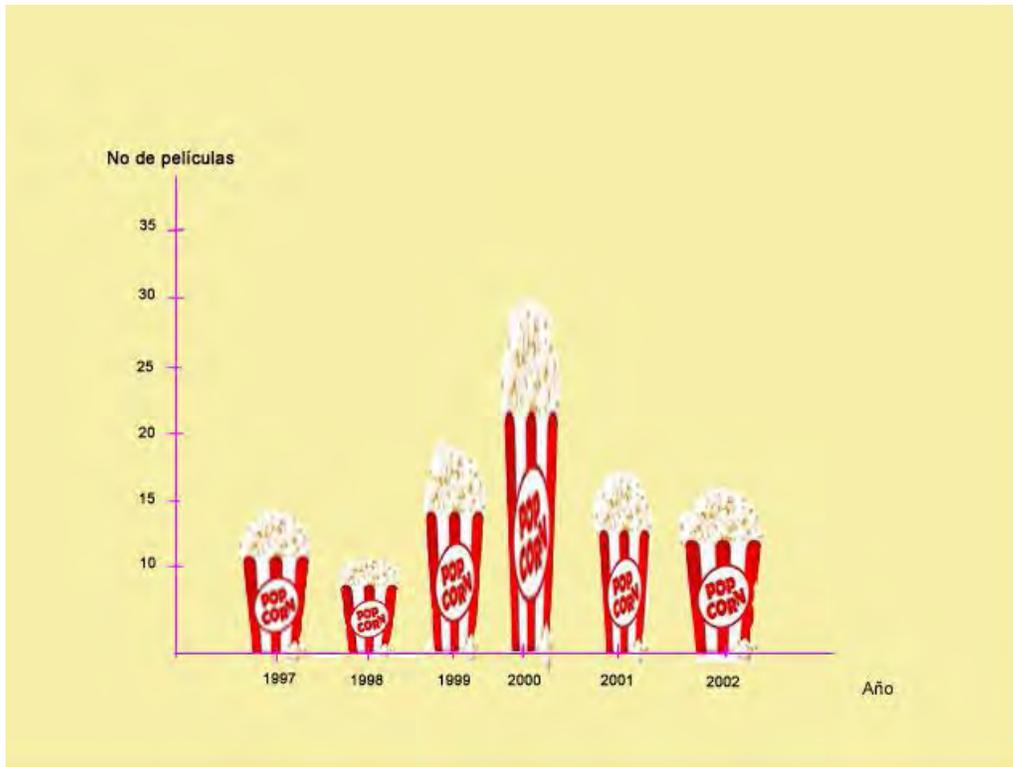
Después de una aguda agonía durante la década de los setenta, la industria fílmica mexicana cayó en los más bajos niveles de creatividad quedando relegada a las simples películas de ínfima calidad.

Durante esos años, la pantalla nacional quedó repleta de ficheras y narcotraficantes que marginaban al cine mexicano ante una posibilidad comercial, en un mercado dominado por Hollywood.

La política Salinista respecto al cine, dio el tiro de gracia a la industria y acarreo la quiebra de la distribuidora Películas Nacionales en 1991, y dos años después la liquidación de la cadena de exhibición Compañía Operadora de Teatros (COTSA), empresas que pese al mal estado, servían para difundir las películas nacionales.

Por otra parte, la falta de protección y de incentivos fiscales para las cintas nacionales provocó que la producción disminuyera drásticamente. Hasta finales de los años ochenta, el promedio histórico era de 90 películas anuales; en 1997 la producción cayó como se muestra en la siguiente tabla:

Año de producción	Número de películas mexicanas
1997	15
1998	11
1999	19
2000	32
2001	18
2002	14



Fuente: Juan Carlos Vargas, El cine mexicano postindustrial (1997-2002). Consultado en: <http://www.cinelatinoamericano.org/texto2.aspx?cod=1391> Fecha: 27/09/11

De 1997 al año 2000, el número de producciones cinematográficas nacionales se duplicó. Sin embargo, es preciso mencionar que el cine mexicano se consolidó en años posteriores, en parte gracias al trabajo de una nueva generación de realizadores.

Desde 1990 al año 2000, el cine mexicano atravesó por una incierta etapa de transición postindustrial a la que sobrevivió su infraestructura artística; es decir, se contaba con directores, guionistas, actores, fotógrafos, editores, técnicos; y a pesar de las circunstancias adversas se siguió filmando debido, sobre todo, a cuatro razones principales:

- El esfuerzo de los cineastas para levantar sus proyectos.
- El apoyo -paradójico- del gobierno por medio del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), como coproductor y punto de enlace para conseguir financiamientos nacionales y extranjeros.
- La coproducción con otros países, en especial con España.
- El surgimiento de varias productoras privadas con ideas frescas.

Estas productoras apoyaron el lanzamiento de las cintas con fuertes campañas mercadotécnicas, como Producciones Amaranta, Lemon Films, Titán Producciones, Argos Cine y Altavista Films, y a otras dos creadas por realizadores, Tequila Gang (Guillermo del Toro), y Anheló Producciones (Alfonso Cuarón).

Sin embargo, durante este oscuro periodo, el cine mexicano logró el mayor reconocimiento internacional de su historia con la obtención de un buen número de premios en festivales internacionales.

Las cintas: *La invención de Cronos* (1992), opera prima de Guillermo del Toro, y *Amores perros* (1999), ganaron el premio de la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes, además Iñárritu recibió 26 preseas internacionales.

En el mismo certamen, *El héroe* (1993), corto de animación de Carlos Carrera, se llevó la Palma de Oro en esa categoría, y *Japón* (2002), debut de Carlos Reygadas, ganó la Cámara de Oro. Reygadas recibió otros 12 reconocimientos en el extranjero. Por otra parte, *Profundo carmesí* (1996), de Arturo Ripstein, y la cinta *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón, triunfaron en el Festival de Venecia; la primera conquistó tres galardones y la segunda dos. La película de Cuarón recibió diez premios internacionales.

“Cuando el cine de ficheras se volvió un residuo de su estéril reproducción, el cabaret trasladó sus valores al arrabal y a la vecindad empobrecida, Además el terremoto de 1985 determinó un visión que era latente en las nuevas producciones, así como un deterioro económico tangible en paredes, calles y habitaciones, espacios donde se vivía ficción entre cochambre y podredumbre sin más aliciente el solo albur”.³¹

Desde mediados de los noventa el cine nacional ha iniciado una marcha vertiginosa en todos sentidos, gracias a esto se ha logrado colocar en el gusto del público con una serie de cintas, inteligentes, vanguardistas que tienen que ver con la realidad del mexicano contemporáneo, evitando ficciones banales que no tienen nada que ver con lo que realmente se vive nuestro país³².



La buena época en la que entró la cinematografía mexicana se debe en parte gracias al auspicio de las casas productoras extranjeras, con ello se hizo más evidente la tan anhelada internacionalización.

Amores Perros fue un parte aguas al lograr lo que muchas otras cintas esperaban: una nominación a mejor película extranjera de parte de la Academias de Ciencias y Arte Cinematográficas de Los Ángeles.

Para 1999, la cinematografía nacional tuvo que enfrentar grandes retos ya que aunque se vislumbraban buenos intentos por despegar como la película *Sexo, pudor y lágrimas* (1998), aún persistían situaciones que impedían la consolidación de la industria.

³¹García Gustavo *Nuevo cine mexicano* Editorial Clío México 1997.

³² Aunque últimamente la realidad ha superado la ficción que podría ofrecer cualquier película del cine surrealista.

Aquel año, se produjeron 11 realizaciones entre las más destacadas a nivel taquilla se encuentran: *La ley de Herodes* y *Todo el poder*. Se estrenaron 254 películas, de las cuales 14 fueron producciones y co-producciones mexicanas, éstas ocuparon el 5.5 % del total de las salas siendo la más taquillera *Sexo, pudor y lágrimas*.

Al respecto, el cineasta Gabriel Retes llamó a la cordura y aseguró que para cubrir el 10% del tiempo total en pantalla para películas mexicanas sería necesario exhibir durante 1999, 45 películas mexicanas a nivel nacional³³. Mientras tanto, ese mismo año, el actor Damián Bichir exhortaba al público a confiar en el cine mexicano.

El año 2000, no sólo marcó el inicio de un nuevo siglo, sino también para la cinematografía mexicana fue un punto de partida para retomar su vuelo. En este contexto, el cineasta Gabriel Retes aseguró que el cine nacional gozaba de cabal salud ya que había ingresos y era bien visto por el público.

Guillermo Arriaga indicó que los empresarios ya no solamente querían sacarle dinero al cine, señaló que el fin de la época de cintas como *La risa en vacaciones*, apuntaba al inicio de películas de apuesta, arriesgadas, como *Amores Perros*.

En este año se realizaron 21 películas a nivel nacional, las cuales son:

AÑO 2000 LARGOMETRAJES		
Titulo	Director	Casa productora
<i>Amores Perros</i>	Alejandro González Iñárritu	Altavista Films, Zeta Films
<i>Así es la vida</i>	Arturo Ripstein	FROPOCINE, IBERMEDIA, Filmanía
<i>Crónica de un desayuno</i>	Benjamín Cann	FROPOCINE, Producciones Escarabajo

³³ Revista Cinemanía *La entrega de los premios Ariel*, México año 3 no 30 marzo de 1999 10-11 páginas.

<i>De ida y vuelta</i>	Salvador Aguirre	FROPROCINE, Centro de Capacitación Cinematográfica
<i>En el país de no pasa nada</i>	María del Carmen Lara	FROPROCINE, IBERMEDIA, Filmanía, Tutor Cine
<i>Entre la tarde y la noche</i>	Oscar Blancarte	FROPROCINE, Flores Roffiel Senyal y Asociados, Séptimo Arte
<i>Escrito en el cuerpo de la noche</i>	Jaime Humberto Hermosillo	FROPROCINE, Goukine, Videocine
<i>La pérdida de los hombres</i>	Arturo Ripstein	FROPROCINE, Jorge Sánchez,
<i>La segunda noche</i>	Alejandro Gamboa	Videocine, Warner Bros
<i>Otaola o la República del exilio</i>	Raúl Busteros	FROPROCINE, Producciones Redondo
<i>Perfume de violetas nadie te oye</i>	Maryse Sistach	FROPROCINE, Producciones Tragaluz, Palmera Films
<i>Piedras verdes</i>	Ángel Flores	FROPROCINE, Ángel Flores, Videocine
<i>Por la libre</i>	Juan Carlos de Llaca	Altavista Films
<i>Sin dejar huella</i>	María Novaro	FROPROCINE, Tabasco Films,
<i>Su alteza serenísima</i>	Felipe Cazals	FROPROCINE, Serenisima Films, Hugo Sherer
<i>Tiempo de las mariposas</i>	Gerardo Herrero	Amaranta Films
<i>Amor a ciegas</i>	Alberto Mariscal/ Adolfo Martínez Solares	Film Imagen, Texmex
<i>La perla</i>	Alfredo Zacarías	Producciones Zacarías,
<i>Juana</i>	Francisco Bottia	Argos Cine, Titan Producciones,
<i>Ángel de la noche</i>	Jorge Araujo	Cinergia
<i>Rojo, me llaman Rojo</i>	Gerardo Barrera	Serenísima Films

Fuente: Largometrajes mexicanos Año 2000. Estadísticas del Instituto Mexicano de Cinematografía y Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. Consultado en: www.imcine.com.mx

De las 241 películas que se estrenaron durante el año 2000, 17 fueron producciones mexicanas, lo que represento el 7 % de los espacios:

Título	Distribuidor	Semanas en sala	Asistentes	Ingresos
<i>La ley de Herodes</i>	ARTECINEMA	12	698,399	19, 608, 253
<i>Crónica de</i>	COLUMBIA	8	234, 066	6, 773,053

<i>un desayuno</i>				
<i>En un claroscuro de la luna</i>	VIDEOCINE	7	59,722	1,767,069
<i>Rito Terminal</i>	IMCINE	10	15,558	503,327
<i>Así es la vida</i>	IMCINE	7	24,846	814,903
<i>Entre la tarde y la noche</i>	IMCINE	3	4,573	130,381
<i>Ave María</i>	IMCINE	7	177,245	4,982,668
<i>En el país de no pasa nada</i>	VIDEOCINE	5	126,149	3,496,785
<i>Todo el poder</i>	Nuvision	12	1,017,708	29,560,361
<i>La segunda noche</i>	VIDEOCINE	15	1,083,365	27,216,811
<i>Amores Perros</i>	Nuvision	16	1,718,685	46,350,768
<i>El último profeta</i>	VIDEOCINE	3	33,819	767,865
<i>Por la libre</i>	Nuvision	10	702,717	20,111,064
<i>Bajo California, el límite del tiempo</i>	COLUMBIA	9	28,898	929,047
<i>Un dulce olor a muerte</i>	VIDEOCINE	4	50,438	1,578,507
<i>Del olvido al no me acuerdo</i>	VIDEOCINE	13	33,069	1,079,688
<i>A propósito de Buñuel</i>	IMCINE	4	734	21,550

Fuente: Largometrajes mexicanos Año 2000. Estadísticas del Instituto Mexicano de Cinematografía y Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. Consultado en: www.imcine.com.mx

En este periodo de tiempo que abarca aproximadamente la última década del siglo pasado y el primer lustro de éste, surgió una nueva generación de realizadores, actores, guionistas, fotógrafos y técnicos que no sólo renovaron los cuadros artísticos, sino que plantearon nuevas ideas y temáticas. Utilizaron un lenguaje

cinematográfico más contemporáneo, y abordaron los géneros tradicionales del cine mexicano, como el melodrama o la comedia, de manera más realista y actual.

“*El cine de los noventa es un cine elaborado por especialistas egresados de escuelas de cine*”³⁴ Esto, profesionalizó al sector, en el cual comenzaron a trabajar más especialistas que amateurs.

Debutaron en el campo del largometraje más de 40 directores, entre los que destacan, los ya citados: Guillermo Del Toro, Carlos Carrera, Alejandro González Iñárritu, Carlos Reygadas y Alfonso Cuarón, además de Juan Mora Catlett (*Retorno a Aztlán*, 1990), Francisco Athié (*Lolo*, 1991), Roberto Sneider (*Dos crímenes*, 1993); Fernando Sariñana, (*Hasta morir*, 1993), Juan Carlos Rulfo (*Del olvido al no me acuerdo*, 1997), Carlos Bolado (*Bajo California. El límite del tiempo*, 1998), Gerardo Tort (*De la calle*, 2000), Armando Casas (*Un mundo raro*, 2001), Juan Carlos Martín (*Gabriel Orozco: un proyecto fílmico documental*, 2002) y Julián Hernández (*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*, 2002).

Asimismo, pudieron continuar su trayectoria, cineastas interesantes de generaciones anteriores como: Jaime Humberto Hermosillo (*La tarea, De noche vienes Esmeralda*), Gabriel Retes (*El bulto, Bienvenido-Welcome*), Jorge Fons (*El callejón de los milagros*) y Arturo Ripstein (*Principio y fin, Así es la vida*), reconocido en Europa y aclamado en España.

El cine mexicano adquirió también nuevos rostros y presencias femeninas emblemáticas: Arcelia Ramírez (*La mujer de Benjamín, Cilantro y perejil*), Salma Hayek (*El callejón de los milagros*), Tiaré Scanda (*El callejón de los milagros, Sin remitente*), Susana Zabaleta (*Sobrenatural, Sexo, pudor y lágrimas*), Cecilia

³⁴ Kuri Reyes, Martha Ariadne. *Cine mexicano de los noventa (1989-1999): testimonio iconográfico*. Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán UNAM, México, 2001, 230 páginas.

Suárez (*Sexo, pudor y lágrimas, Todo el poder*) y Vanessa Bauche (*Amores perros, Piedras verdes*).

En cuanto a protagonistas masculinos podemos mencionar a: Daniel Giménez Cacho (*Sólo con tu pareja, Profundo carmesí*), Roberto Sosa (*Lolo, Ángel de fuego*), Damián Bichir (*Hasta morir, Sexo, pudor y lágrimas*), Juan Manuel Bernal (*Hasta morir, La habitación azul*), Bruno Bichir (*Principio y fin, El jardín del Edén*), Luis Felipe Tovar (*Bienvenido-Welcome, Todo el poder*), Damián Alcázar (*La leyenda de una máscara, La ley de Herodes*), Jesús Ochoa (*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, El segundo aire*), Diego Luna (*El cometa, Y tu mamá también*), Osvaldo Benavides (*La primera noche, Seres humanos*), Luis Fernando Peña (*De la calle, Amar te duele*), y Gael García Bernal (*Amores perros, Y tu mamá también, El crimen del padre Amaro*), el actor mexicano más cotizado e internacional.

Por lo que se refiere al aspecto comercial, *Sexo, pudor y lágrimas*, consiguió recuperar al público de clase media perdido durante los años ochenta. Además se abrieron nichos de mercado mediante técnicas de comercialización como la venta de un disco con todas las canciones que conforman su banda sonora, las cuales fueron favoritas del público en la radio durante varias semanas lo que ayudó a romper récords de taquilla.

Pese al éxito de sus carreras, las condiciones laborales de la época provocaron una fuga de talentos. Los directores Luis Mandoki, Guillermo Arau, Del Toro, Cuarón y González Iñárritu iniciaron una carrera en Hollywood, al igual que la actriz Salma Hayek y algunos fotógrafos como Emmanuel Lubezki, Guillermo Navarro y Rodrigo Prieto.

Y aunque en esta época postindustrial no puede negarse un resurgimiento artístico y comercial del cine mexicano, su situación y perspectivas siguen siendo desfavorables. La llegada al poder del Partido Acción Nacional en el 2000 que

terminó con 70 años de la dictadura de partido impuesta por el Partido Revolucionario Institucional, no trajo cambios sustanciales en las políticas culturales.

Pues si bien el nuevo gobierno ha respaldado el funcionamiento del IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía Nacional), no ha establecido mecanismos y leyes concretas para apoyar el renacimiento de la industria.

No obstante, son precisamente las cadenas de distribución y exhibición³⁵ las que obtienen mayores ganancias, ya que los productores sólo se quedan con el 10% del costo de boleto, siempre y cuando la cinta sea vista al menos por tres millones de personas, razón por la cual la mayoría no recupera por completo su costo de inversión.

El panorama actual del cine mexicano hace evidente que uno de los requisitos indispensables para que la industria del cine mexicano renazca es que el Estado lo apoye, con decidida voluntad política, y lo considere no sólo un bien cultural, sino una empresa que puede ser rentable y competitiva en el mercado nacional y extranjero. Aunque no es indispensable pues siempre existirán recursos y habilidades para que pueda perdurar la cinematografía nacional.

2.2 Amores Perros

Ficha técnica

Dirección: Alejandro González Iñárritu

Dirección artística: Brigitte Broch

³⁵ En este caso es importante la labor que recientemente ha realizado la cadena de cines, Cinepolis, al dejar de lado su papel de exhibidor e incursionar como distribuidor y en la co-producción de la cinta *Presunto Culpable*.

Guión: Guillermo Arriaga

Música: Gustavo Santaolalla, Daniel Hidalgo (músico), Sonido Antonio Diego, Martín Hernández, Geoffrey G. Rubia, Rudy Pi.

Maquillaje: David Gameros y Marco Rosado

Fotografía: Rodrigo Prieto

Edición: Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar y Fernando Pérez Unda.

Vestuario: Gabriela Diaque

Efectos especiales: Alejandro Vázquez

Reparto: Gael García Bernal, Vanessa Bauche, Jorge Salinas, Rodrigo Murray, Goya Toledo, Gustavo Sánchez Parra y Emilio Echeverría.

México

Año 2000

Duración 135 min.

Productora Altavista Films

Alejandro González Iñárritu es director, productor y disc jockey. Nació en la ciudad de México en 1963. Estudió la carrera de Comunicación en la Universidad Iberoamericana.

Sus comienzos se dieron en la radio como productor de la estación de rock and roll WFM, su destacada labor en la estación, lo convirtió a sus 23 años en director de dicha estación. Trabajó para televisión apoyando en la realización de campañas, programas y medimetrajes.

En los noventa fundó la empresa Zeta Films con el único objetivo de comenzar a escribir, producir y dirigir películas, cortos audiovisuales, anuncios y programas de televisión.

Su primer largometraje, *Amores Perros* fue el inicio de una larga y exitosa carrera en conjunto con el guionista Guillermo Arriaga, se consolidó con las cintas: *21 Gramos* (2003) y *Babel* (2006). Iñárritu por su cuenta ha realizado otros proyectos

como el cortometraje de la historia de 11'09"01 - *September 11* (2002) y *Beautiful* (2010).

Sinopsis

En una sociedad dispareja con altibajos y abismos interminables; la doble moral representada en la pareja de *Valeria* (Goya Toledo) y *Daniel* (Álvaro Guerrero); la corrupción insertos en la historia de *El Chivo* (Emilio Echavarría), un ex guerrillero que asesina a sueldo y la incertidumbre de un futuro sin esperanza que envuelve la trama alrededor de *Octavio* (Gael García) y *Susana* (Vanessa Bauche), se convierten en el pan de cada día.

Tres historias, tres parejas, tres expectativas y tres visiones de la sociedad mexicana contemporánea que se entrelazan a partir de un fatal accidente automovilístico.

En los albores de un nuevo siglo, la ciudad de México se convierte en el escenario ideal para desarrollar una trama profunda, llena de claroscuros en la que se pone en juego el destino de sus protagonistas.

El emocionante y violento inicio de la filmación se remonta a una secuencia de persecución dos jóvenes, que al ignorar una señal de alto chocan aparatosamente contra otro vehículo, sin imaginar que este fatal accidente cambiaría el rumbo de sus vidas.

Susana, es novia de Ramiro vive con su familia política y su pequeño hijo. Cierta día, por descuido deja salir al *Coffe*, perro de *Ramiro*, el cual se escapa de la casa y se encuentra con la banda del *Jarocho* (Gustavo Sánchez), campeón invicto en El Sabadaba; local donde se realizan peleas de perros clandestinas.

Octavio, vive a la sombra de su hermano y perdidamente enamorado de su cuñada. Como cualquier joven tiene anhelos incumplidos y al no tener recursos para solventarlos, decide comenzar en el ilícito negocio de las peleas de perros. Sin embargo, las circunstancias llevarán a *Octavio* a enfrentar la fatalidad de los *Amores Perros*.

Mientras tanto, *Daniel* editor de una reconocida revista y padre de familia, decide abandonar a su esposa para vivir un tórrido romance con una modelo española, *Valeria*. Ambos emprenden el camino para formar un nuevo hogar. Sin embargo, el miedo, la culpa y la desesperación se apoderan de esta pareja, quienes comienzan a cuestionar su decisión de estar juntos.

A la par, *El Chivo*, ex catedrático de una universidad privada que durante la década de los años 70 abandonó a su familia para meterse en la guerrilla. Tras saldar todas sus cuentas con la ley, sobrevive recogiendo basura en las calles, adoptando perros callejeros y realizando trabajos como sicario.

Con un buen prestigio como asesino a sueldo, ganado por la frialdad de sus crímenes, el Chivo es comisionado por *Gustavo Garfias* (Rodrigo Murray) para eliminar a su socio y hermanastro, *Luis Miranda Solares* (Jorge Salinas), sin saber que aprendería una valiosa lección.

Cabe mencionar que como proyecto, *Amores Perros* contó con un presupuesto de 2 millones de dólares y un contrato que especificaba que en caso de rebasar esta cantidad, González Iñárritu pagaría el resto. El costo final de la cinta fue de 200 mil dólares más.

Para la primera semana que es la más fuerte para la exhibición de una cinta los realizadores esperaban 300 mil entradas, sin embargo solo se lograron 27 mil.

Una gran campaña de publicidad encaminada con estrategias de mercadotecnia y hasta un disco con 12 temas originales escritos expresamente para la película, son sólo algunos de los factores que llevaron esta cinta al camino de una internacionalización exitosa.

El éxito fue tan súbito que más de tres millones de espectadores a nivel mundial observaron el film, sin contar a los adeptos que día con día se suman a la lista.

Amores Perros recaudó tras 12 semanas de exhibición de 10.3 millones de dólares, mucho más de lo que esperaban los propios realizadores y marco una pauta para que el mundo volteara a ver el cine contemporáneo mexicano.

Esta cinta recolectó 11 premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, entre ellos los de, mejor película, mejor director, mejor actor y mejor actor de cuadro.

También recibió un BAFTA³⁶, premio de la Academia Británica de las Artes Cinematográficas, como "mejor película en lengua no inglesa" y el premio de la crítica en el Festival de Cannes.

Por la estatuilla dorada de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood como "Mejor película extranjera"³⁷, compitió contra, *Wo hu cang long* del taiwanés Amy Tan, película que resultó ganadora. Entre las otras cintas que compitieron se encuentran: la checa *Divided we fall*, la belga *Everybody famous* y la francesa *The taste of others*.

³⁶ British Academy of Film and Television Arts.

³⁷ Otros filmes mexicanos que han sido nominados en el pasado al Oscar a mejor película extranjera son: "*Macario*" (1960), de Roberto Galvador; "*Ánimas Trujano*" (1961), de Ismael Rodríguez; "*Tlayucan*" (1962), de Luis Alcoriza; "*Actas de Marusia*" (1975), de Miguel Littin; "*El crimen del padre Amaro*" (2002), de Carlos Carrera; y "*El laberinto del fauno*" (2006), de Guillermo del Toro y recientemente *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu. Aunque hasta el momento ninguno se ha llevado esta preseña. *Biutiful*, por el primer Oscar para México. Consultado en: <http://observadorglobal.com/biutiful-por-el-primer-oscar-para-mexico-n15294.html> Fecha: 30-05-11.

Octavio, Valeria, el Chivo y sus historias han cautivado a críticos y espectadores por igual, quienes han puesto punto de comparación con las historias filmadas por Quentin Tarantino³⁸ y Kieslowski³⁹.

2.3 La estructura no lineal

El cine ha buscado además de entretener, transmitir ideas y producir en el espectador un efecto estético, sentimental y probablemente este precepto sea el que han seguido los cineastas y escritores, al realizar nuevas historias y al buscar nuevas formas para contarlas.⁴⁰

“La no linealidad se entiende como la ruptura de las convenciones relacionadas con conceptos de tiempo, espacio, principio y fin. Es la ruptura del equilibrio del relato natural o cronológico”⁴¹

Alejandro González Iñárritu, en *Amores Perros* trabajó con una estructura no lineal, no obstante las tres historias se tienen un orden de tiempo concordante entre sí y existen elementos de intertextualidad cinematográfica entre los tres argumentos, pues los protagonistas aparecen como personajes incidentales en alguna de las otras tramas, teniendo como escenario concordante algún punto de la ciudad de México y el acontecimiento central que une a las historias es un accidente automovilístico.

³⁸ Director, guionista, actor y productor estadounidense, en cuyas cintas ha mostrado tendencia por el montaje no lineal.

³⁹ Krzysztof Kieślowski, director polaco. Sus trabajos cinematográficos abordan cuestiones transcendentales pero cotidianas. Entre sus obras destacan: *Decálogo*, *Sin final* y *Los Tres Colores*.

⁴⁰ Reyes Rico, Martín. *Cine y narratología: las estructuras no lineales*. Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias políticas y sociales. UNAM, México, 2005, página 69.

⁴¹ *Ibidem*.

Parte de la estrategia no lineal, la secuencia del choque puede verse de manera prospectiva pero sólo puede reconocerse retrospectivamente.

En lo que respecta a la historia de esta película, es producto de la combinación de dos categorías: la trama de pensamiento y la trama de personajes.

La trama de personajes implica un cambio en el carácter moral en los actantes, mientras que la trama de pensamiento indica un cambio en la manera de pensar y sentir de los personajes.

A decir de Jorge Ayala⁴² *Amores Perros* recrea una reconstrucción del ambiente obsesivo de la vida en el centro histórico y el atascamiento de éste como paradigma de una gran urbe posmoderna y corruptora dentro de la cual, cualquier hombre común zozobra y se extravía arrastrado por fuerzas ajenas a su entendimiento.

Amores Perros refleja estructuras sociales descompuestas, historias enmarcadas por la ciudad, en donde todos se cruzan pero nadie se conoce y a nadie le importa el destino del prójimo.

Los personajes viven y disfrutan el contexto de radicar en una gran ciudad, sin embargo cuando regresan a casa, dejan caer sus máscaras para revelar toda la ternura y el temor que palpitan en sus corazones.

“Potente, inteligente, ágil, *Amores Perros* demuestra que todavía es posible abordar todas esas historias y situaciones dramáticas, tan peligrosas para

⁴²Ayala Blanco Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*. Editorial Océano, México, 2001, 492 páginas.



directores egocéntricos y públicos descreídos, sin morir en el intento. Es una sorpresa edificante”.⁴³

El suspenso es, sin duda, una de las estrategias retóricas más persistentes en la historia de la narrativa. En este entorno es muy importante, un elemento clave, la intriga de predestinaciones, un elemento audiovisual presente al inicio que permite prever la conclusión del relato aún antes de que se inicie narrativamente.⁴⁴



⁴³ Blog de Eserverri Máximo Consultado en: <http://www.cineismo.com/criticas/amores-perros.htm>
 Fecha de consulta: 01-05-11

⁴⁴ Ibídem.

((Más rápido cambia una ciudad que el corazón de un mortal.

Julien Gracq⁴⁵



Capítulo 3

La ciudad de México como elemento narrativo.

Desde la década de los cincuenta, el cine latinoamericano se preocupó por reflejar la realidad social que se vivía en sus principales capitales. Cintas como: *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, *Río 40 grados* (1955) y *Tire Dié* (1958-61) de Fernando Birri, son muestra clara de la producción al estilo de "escuela de mirada", mejor conocida como neorrealismo italiano, corriente artística que brindó un panorama nuevo y auténtico de la realidad de las grandes ciudades latinoamericanas tales como: la ciudad de México, Rio de Janeiro y Santa Fé.

Con tratamientos cinematográficos y narrativos parecidos al documental, las cintas antes mencionadas se sumergen en las profundidades de estas ciudades.

Sus dramas cotidianos, la violencia, los deseos y temores de sus habitantes reviven un mundo ancestral en medio de la turbulenta urbe, en medio de la lucha por la supervivencia que termina convirtiendo a los hombres en mercancías, por sus desequilibrios sociales y económicos.⁴⁶

⁴⁵ Seudónimo literario Louis Poirier, escritor francés y profesor de historia y geografía.

⁴⁶ Duran Mauricio, *Latinoamérica su cines sus ciudades*. Revista Razón y Palabra no 56. Consultado en www.razonyplabra.org

En pleno auge de la época dorada del cine mexicano (1935-50), Luis Buñuel sorprendió con su forma de mostrar lo que llamamos la “realidad”. Fue algo totalmente revolucionario sobre todo comparado con las fórmulas exitosas como: el musical ranchero, la comedia o el melodrama familiar, las cuales habían sido sobre explotadas. En esta inmensa producción son pocas las obras cinematográficas que se dedican a mostrar con sinceridad sus ciudades.

Un elemento narrativo, es aquel que contribuye a contar una historia. En las obras antes citadas, se tomó al contexto urbano como un importante elemento narrativo para el desarrollo de las tramas. Por ello, la ciudad de México es un escenario que ha enmarcado diversas escenas del cine nacional.

La noche del 6 de agosto de 1896, el presidente Porfirio Díaz, su familia y miembros de su gabinete presenciaron asombrados, las imágenes en movimiento que dos enviados de los hermanos Lumière proyectaban en uno de los salones del Castillo de Chapultepec⁴⁷. Los enviados de los Lumière, Bernard y Veyre formaban parte de un pequeño ejército de camarógrafos que fueron enviados por los franceses alrededor del mundo para promocionar su invento.

⁴⁷ *Historia del cine mexicano*. Publicado en: www.cinemexicano.mty.itesm.mx Fecha de consulta 15-04-11



Castillo de Chapultepec. Janet Gómez

3.1 La ciudad como escenario

Los primeros registros de imagen fueron: *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec* y *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*, la primera era un hecho real y la segunda era ficción.



Panorámica Bosque de Chapultepec / Janet Gómez.

Según Carlos Martínez, en su libro *La ciudad que el cine nos dejó*, el cine comenzó en las ciudades retratando personajes anónimos que transitaban por sus calles, plazas y parques. Quizá este sea el origen de la comedia urbana, cuyo auge se dio más tarde, durante la década de los cuarenta con la exaltación de la figura del peladito y del pachuco.

En estas primeras cintas, mejor conocidas como vistas, se observa una tranquila urbe, de excelsa arquitectura y gustos refinados. Callejones y plazuelas, escuetos rincones donde quedó grabada la historia.

La luz, tríptico de la vida moderna (1917) es el título del primer largometraje oficial del cine mexicano, rodado en la ciudad de México.



Casa Guardiola/ Colección: Ricardo Espinoza.

La primera versión de *Santa*, de Luis G. Peredo (1918) realizó parte de su rodaje en Chimalistac (San Ángel), aparecen vistas de la ciudad desde lo alto de la Columna de la Independencia, el emplazamiento de la cámara deja entrever el Castillo de Chapultepec y las torres de la Catedral. La novedad del paisaje cinematográfico, es la colonia Hipódromo Condesa, la más moderna en los años de su filmación.



Santa llega a una calle del Centro, Santa (1918) versión muda de Luis G. Peredo.

Un dato curioso de la filmación, es que la ubicación de la casa de *Santa* en la cual vivía con el torero, es en la Plaza Popocatepétl. Además la secuencia de su estancia en el hospital fue rodada en el Hospital de la Mujer ubicado frente a la plaza de la Veracruz (Alameda Central).

La banda del automóvil gris (1919) de Enrique de Rosas fue quizás la primera película en la historia de la cinematografía nacional que toma a la ciudad de México escenario.



Basada en una serie de crímenes que sacudieron a la clase alta capitalina en 1915, esta cinta, deja ver entre su trama, una ciudad de México con aire provincial, abandonada, vacía, lastimada por luchas revolucionarias interminables que acabaron por dejarla con un aspecto casi fantasmal.

Las calles solitarias acompañan al relato, dan cuenta de una capital mexicana muy distinta a la actual, engalanada de sombreros y de bastones aunque casi con los mismos problemas que hasta hoy en día sobreviven: corrupción y delincuencia.

A través de doce episodios, aparece la ciudad envuelta en la trama, retrato que sirve de contexto histórico y social para la historia relatada. Colonias como: la Roma y la Santa María la Ribera son escenario de los ataques de estos bandidos.

“Cuando uno de los denunciantes, Vicente G. Martell, caracterizado por el mismo Enrique Rosas, sale de la inspección de policía, puede verse la estatua ecuestre de El Caballito, en su anterior emplazamiento al inicio del Paseo de Bucareli”⁴⁸.

Otros sitios de la capital mexicana como: la Estación Colonia, el cine Olimpia y hasta la Pulquería El Triunfo de San Ángel, son espacios apenas reconocibles en el desarrollo de la trama.



El Caballito 1915 / M Ramos.



El Caballito (2010) / GM

3.2 La ciudad como contexto.

⁴⁸ Martínez Assad, Carlos. La ciudad que el Cine nos dejó. Secretaría de Cultura del GDF, México, 2010, página 23.

Treinta años después de nuevo aparece la ciudad en *Salón México* de Emilio Fernández (1948). Un melodrama de cabaret que refleja algunos aspectos de la vida nocturna en el primer cuadrante de la ciudad durante aquella época.

El argumento evoca a Mercedes, una chica que tras verse en apuros económicos trabaja como fichera en el *Salón México* para sostener los estudios de su hermana Beatriz, en un exclusivo colegio.

Mercedes lleva una doble vida de la cual el único testigo es el gendarme que vive enamorado de ella. Con el afán de darle lo mejor a Beatriz, Mercedes roba dinero a su explotador, sin imaginar las consecuencias.

Los cambios radicales en el paisaje de la ciudad de México hacia finales de la década de los años cuarenta, en pleno auge cosmopolita, le brindaron a Emilio Fernández, la oportunidad de encontrar el lugar ideal para desarrollar algunas de sus historias.



El sentimiento de realidad que embarga la cinta se debe a que Fernández conocía a perfección los ambientes sórdidos y sombríos de los cabarets capitalinos en donde ganó más de un concurso de baile.

La ciudad de México de los años, es un compendio de folklore y costumbres reflejadas en pantalla, simplemente el primer referente histórico es la ropa, pues la elegancia con la que portaban aquellas mujeres su traje sastre y su sombrero mostraba cómo era la vida en aquellos tiempos.

Parte importante del argumento se desarrolla dentro de una vecindad en el primer cuadrante de la capital mexicana. Además se muestra a la ciudad como escenario en las tomas cuando Mercedes (Marga López) y Beatriz (Eugenia Derbez)

caminan por las calles de la capital. Un Zócalo lleno de palmeras, la Catedral Metropolitana y el Museo Nacional de Antropología son referentes ciudadanos.

El *Salón México* hasta hoy pero convertido en otros fines, se ubica en la esquina de la calle Pensador Mexicano y la calle 2 de Abril, en la colonia Guerrero, en un edificio centenario conocido, precisamente como La Nana, que albergó una subestación eléctrica.



Salón México (1920)



Calle Pensador Mexicano y 2 de abril (2010) / GM

La ciudad vivible, se convirtió en referente, en las cintas *¡Esquina bajan! Y Hay lugar... para dos*, ambas de Alejandro Galindo (1948). En las cuales podemos observar las calles del Centro de la ciudad.

¡Esquina bajan!, es una de las primeras cintas que incursiona en la comedia urbana popular, entremezclando en su trama a la ciudad de México como testigo de historias que se desarrollan cotidianamente en el transporte público de la época: tranvías y camiones, quienes se disputaban a enfrenones el pasaje.

Un explosivo y atrabancado chofer de la ruta Zócalo-Xochicalco y anexas, es sorprendido por su inspector al desviarse de su camino para contentarse con la

joven Cholita (Olga Jiménez). Por lo que es suspendido junto con su cobrador Regalito (Fernando Soto "Mantequilla").



Panorámica de la ciudad de México 1940. Mexicana Aereoloto.

Sin saber en lo que parará e incapaz de moderar sus arrebatos, Gregorio del Prado (David Silva), el conductor se mete en una serie de líos de los que sale gracias al apoyo de sus compañeros del sindicato.

Esquina bajan...! despliega en sus secuencias una serie de encantadores escenarios que muestran una urbe de los años cuarenta que comienza a ser moderna, aunque no deja atrás sus problemas particulares, como la insuficiencia en el transporte público.

En *Hay lugar para...dos*, Galindo retoma el contexto de viaje urbano, el cual desarrolla durante la trama con situaciones comunes para los ciudadanos de aquella época. Esta cinta, es una comedia popular urbana que muestra anécdotas de una travesía por bellos escenarios, en locaciones van de norte a sur, desde Lindavista hasta Tlalpan.



Sindicato de choferes de la Ruta Zócalo- Xochicalco y anexas.

Las películas son fiel testimonio iconográfico de los cambios que ha sufrido la ciudad de México. Para inicios de la década de los cincuenta, la acelerada urbanización provocó desconcierto entre sus habitantes más longevos, pues aquella ciudad que conocieron de niños, se desmoronó ante sus ojos,

Durante el periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés, la ciudad de México se fue llenando de luces, centros nocturnos, ríos entubados, multifamiliares y teléfonos públicos. Durante la Época Dorada del Cine Mexicano, los argumentos se inclinaron hacia el paisajismo y costumbrismo, la ciudad era pretexto de mostrar el paisaje.

Es importante mencionar que durante estos años, en pleno auge de la cinematografía nacional las participaciones cómicas son dignas de atención, en gran medida debido al ingenio verbal que las caracteriza. Mismo que encontraba su origen en el populacho del barrio con tintes de rural que poco a poco se convertía en ciudad.

Cintas como: *Ahí está el detalle* de Gilberto Martínez Solares (1940) y *El rey del barrio* de Juan Bustillo Oro (1949) dejaron muestra hasta nuestros días del sentido del humor de las clases populares, precisamente en el momento de mayor crecimiento de la Ciudad de México, sin olvidar la presencia de una nostalgia

porfiriana, como en las películas dirigidas y actuadas por Joaquín Pardavé, desde *El baisano Jalil* (1942) hasta *El barchante Naguib* (1945).⁴⁹

A comienzos de la década de los cincuenta, el cine nacional muestra lugares tan cambiados por el transcurrir de los años. Aparecen símbolos de lectura reconocibles de tradición histórica y de progreso.



Torre Latinoamericana 1956./ Mexicana Aereoloto.



Torre Latinoamericana (2010) / GM

En las primeras escenas de importantes tramas, se observa a la ciudad de México a través de sitios emblemáticos como la Catedral Metropolitana, el Monumento a la Revolución y la Torre Latinoamericana entre otros.

Estrategia que llamó poderosamente la atención de los espectadores, pues al público le gusta reconocer su entorno ciudadano en pantalla, espacios que le son familiares.

Caso peculiar se dio en aquella época, cuando con la intención de delimitar la trama al espacio urbano; muchos directores hacían uso de una toma aérea de la capital mexicana como secuencia inicial explicando el contexto en el cual se desarrollaría la historia.

⁴⁹ Zavala Lauro, *Humor e ironía cine mexicano. Un terreno por cartografiar* Consultado en: versus.xoc.uam Fecha de consulta: 20-04-11

Este tipo de emplazamientos enfatizaban la visión de una ciudad cosmopolita que México le ofrecía al mundo. Plano largos de calles repletas de autos y gente con costumbres modernas, las cuales en su mayoría fueron adoptadas del modo de vida norteamericano.

Ya en *Salón México*, la ciudad era testigo de las desgracias, pero en *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Más que una historia sobre los niños pobres de México, este melodrama sucumbe al entramado de los contextos sociales. Es aquí donde la ciudad de México deja de ser un escenario para convertirse en un elemento que caracteriza el contexto social donde se desarrolla la trama y en el que por supuesto viven los personajes.

Un imaginario con tintes de realidad, de una realidad muy cercana a nosotros que por momentos se confunde con la fantasía de la pantalla. Cuando el escenario cambia, el contexto social también lo hace. Ya que no hubiera sido lo mismo que *Los Olvidados* se desarrollara en un barrio popular de Roma, *Ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini, o *Ladrones de bicicletas* (1947) de Vittorio de Sicaa que lo hiciera en la ciudad de México.



Calle Real Romita./ Janet Gómez.

El Jaibo (Roberto Cobo), un joven rebelde obligado por la miseria se mete en líos por lo que es enviado a la correccional. Sin embargo escapa y regresa al barrio con sus amigos. Junto con Pedro (Alfonso Mejía) y otro niño, trata de asaltar a Don Carmelo. A partir de este incidente, los destinos de estos chicos serán marcados por la fatalidad.

Galardonada con el premio al mejor director en el Festival de Cannes y nombrada Memoria del Mundo por la Unesco, relata una historia trágica y realista sobre la vida de unos niños en un barrio marginal de la ciudad de México. Se sitúa en la línea del neorrealismo italiano y deja ver entre su trama a una urbe capitalina con grandes desventajas.

Por un lado, la ambición del crecimiento cosmopolita en todo su apogeo y por otro los viejos barrios donde día a día cientos de personas luchan por sobrevivir aunque sin ninguna ventaja.

Aunque no es preciso el escenario que se ocupó durante el rodaje, algunas imágenes del barrio conocido como la Romita, hoy colonia Real de Romita y de las cercanías de la Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco, dan vida a aquel legendario y olvidado barrio donde se desarrolla la trama.



Jaibo y sus muchachos. Plaza Romita (1950) Plaza Romita (2011). /Janet Gómez

Con el afán de recuperar el habla popular mexicana en los diálogos de la cinta, Buñuel dedicó varios meses a investigar el ambiente y las condiciones de vida de los barrios pobres.



Esquina Plaza la Romita y Real Romita. /Janet Gómez

Los olvidados es una película sobre lo absurdo e irracional de la vida misma. Los deseos ocultos, los sueños y las pasiones son los elementos que mantienen vivos a los personajes⁵⁰.

Fue elogiada por Octavio Paz, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante, quienes reconocieron el esfuerzo de Buñuel por tratar de comprender la realidad mexicana y plasmarla en una auténtica obra de arte, cuyos valores narrativos rebasaron las barreras del tiempo.



Al igual que su predecesora, *La banda de automóvil gris*, esta cinta se basó en hechos reales. Buñuel es explícito en escenas de crueldad y violencia que culminan en un sangriento homicidio.

En esta película, se observa una realidad concreta: la criminalidad y crueldad que brota en estos jóvenes.

No hay inocencia ni en los victimarios ni en las víctimas.

Otro aspecto importante es la forma en que conviven las rudas costumbres de la supervivencia urbana con la tradición rural y los mitos en relación con la salud que se expresan de una manera surrealista, también en los sueños de los personajes, donde la mujer, la madre y la muerte son una presencia constante.⁵¹

⁵⁰ *Historia del cine mexicano*. Publicado en: www.cinemexicano.mty.itesm.mx Fecha de consulta 15-04-11

⁵¹ *Ibíd.*



Plaza Romita. /Janet Gómez

La idea de una ciudad en constante transformación, se expresa en la imagen de un gran edificio en construcción abandonado, lo que actualmente son los cimientos de la Unidad Habitacional Nonoalco, lugar donde el *Jaibo* y sus muchachos realizan sus canalladas.

El centro de la ciudad, sus calles, luces y vitrinas, es el espacio ideal para mostrar los peligros de la capital, como se muestra en la escena donde un niño es asediado por un pederasta y otro más es abandonado por su padre en un mercado público.

El sufrimiento y el desamor acumulado en estos jóvenes es la pulsión constante para cometer sus ilícitos, los cuales el Estado trata de corregir a través de la figura de una correccional. Así parece imposible salir del círculo vicioso mostrado por Buñuel, de aquellos que viven y mueren entre la basura sobrante del desarrollo de estas inmensas ciudades.⁵²

⁵² *Ibidem.*

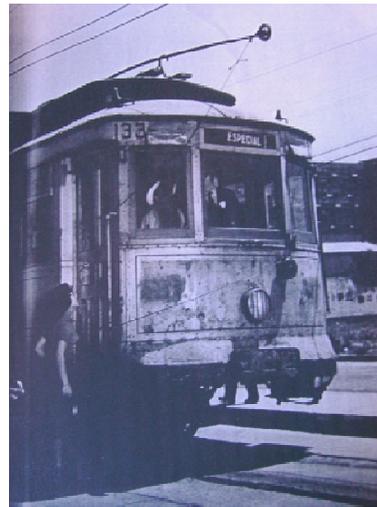
Poco tiempo después, Luis Buñuel regresa a la pantalla retomando un género probado, la faceta del viaje urbano. *La Ilusión viaja en tranvía* (1953), retoma el melodrama urbano relatando una historia que ocurría al momento de transportar el pasaje y la manera en que los trabajadores se relacionaban entre sí, creando lazos de protección para enfrentar el control al que eran sometidos.

Juan Godínez "El Caireles" (Carlos Navarro) y *Tobías Hernández "El Tarrajas"* (Fernando Soto "Mantequilla") son los personajes centrales de un enredo citadino que tras el paso de mil peripecias finaliza en una divertida anécdota de viaje.

Un recorrido durante 24 horas por la ciudad de México, es relevante dentro del contexto histórico y social, pues esta obra cinematográfica es una verdadera postal de la capital mexicana en los años cincuenta.



Postal tranvía en la ciudad de México.



Tranvía 133, *La ilusión viaja en tranvía*.

Otra visión de la ciudad que contrasta con la de Buñuel, es la presentada por Ismael Rodríguez, unos años atrás, en la trilogía: *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe El Toro* (1948), en donde la ciudad aparece reducida a dos polos: la vecindad y la casa de clase alta.

Sus mundos son completamente distintos; para los pobres, lo principal es estar unidos y para los ricos es tener dinero y no dar motivo a escándalos. Pepe es el personaje principal y sobre la fatalidad que lo sobrecoge en repetidas ocasiones, es capaz de encontrar una solución a su problema.



Pepe El Toro y su familia. *Nosotros los pobres*, Ismael Rodríguez

Durante las primeras décadas de la cinematografía nacional fue muy recurrente el gusto de los directores por el drama urbano. Este tipo de cintas reflejaban las desventuras sobre todo de las clases bajas frente a la vida alegre y despreocupada de la clase alta.

Como manifestación artística, el máximo protagonismo de la ciudad se pone de manifiesto en un singular filme, *Del brazo y por la calle* de Juan Bustillo de oro (1955), en el cual la ciudad de México figuro entre los créditos principales. A decir del propio director, la ciudad de México figuro en el poster de la película para subrayar el vínculo de la pareja con lo colectivo.

Es por ello que se introdujo un tercer personaje. No un actor, sino una entidad difusa aunque real, de vaga pero poderosa intervención: la ciudad de México que da de manifiesta mediante el uso de la voz en off que todo lo sabe y todo lo puede.

3.3 La ciudad como testigo

Los Caifanes (1966) de Juan Ibáñez, es una película en donde la ciudad de México toma faceta de testigo en una especial historia. *Paloma* (Julissa) y *Jaime* (Enrique Álvarez Félix) son abandonados en una casa de campo por sus amigos, tras la repentina disolución de una fiesta.

La lluvia y la búsqueda de un lugar más íntimo los hace refugiarse en un coche abandonado. Sin embargo, la llegada del *capitán Gato* (Sergio Jiménez) y de sus *Caifanes* cambian los planes de la pareja para esa noche.



Los Caifanes, Plaza de la Veracruz.



Plaza de la Veracruz (2010) /GM



Explanada Iglesia Santo Domingo. /Janet Gómez

Una pintoresca gira nocturna por cabarets, parques, funerarias, fondas, plazas, monumentos de la enigmática ciudad de México lleva a *Paloma* a abandonar las diferencias sociales y entablar una entrañable amistad con los *Caifanes*.

La cinta, fue ganadora de un concurso de cine experimental convocado por la por la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), refleja una ciudad totalmente sicodélica, cosmopolita y madura.



Diana Cazadora. / GM

Las costumbres alocadas y populares de la juventud de aquella época se mezclan con una amplia gama de expresiones artísticas. La propuesta inicial de *Los Caifanes* fue la de realizar un recorrido por la ciudad de México en una noche de libertad. Los emplazamientos de las calles del centro de la capital muestran el empobrecimiento de antiguos edificios convertidos en coloridas vecindades (muchas de ellas actualmente demolidas).

Perro Callejero de Gilberto Gascón (1981), es una película que retrata la violencia, la pobreza y la falta de valores en uno de los barrios más emblemáticos de la ciudad de México: la Merced.



Barrio La Merced. / GM

Quedando huérfano a los 4 años, *Perro* (Valentín Trujillo) vive una vida de crimen. Él no tiene un hogar, ni siquiera un nombre verdadero. Por lo que se une a un grupo de niños de la calle, con ellos comienza a robar hasta que la policía lo captura y es enviado a una prisión juvenil, donde conoce al padre *Maromas* (Erick del Castillo) quien toma su custodia legal e incluso lo lleva a un refugio para niños abandonados que él construyó.

A pesar de los esfuerzos del sacerdote, *Perro* no puede parar su comportamiento criminal e incluso roba del padre *Maromas*. Sin embargo, *Perro* se da cuenta de su grave error y roba de nuevo a un prestamista (Pedro Weber), para devolver a *Maromas* su dinero, acción que lo condena definitivamente y lo lleva de nuevo a prisión.

La película es muy dura pues sus protagonistas se confrontan contra una ciudad difícil de vencer, llena de vicios, desencantos, crueldad y falta de amor que provocan un alto índice de criminalidad entre la niñez y la juventud.

El narcotráfico, el crimen y la prostitución son elementos que se entremezclan con las problemáticas cotidianas que viven los habitantes de la “musa de concreto” tiene que enfrenar. Son los dramas de los pobres y el nihilismo que esos barrios que provocan en el resto de los habitantes. Este drama visualiza la realidad de la clase más baja en la sociedad mexicana. Aquellos que no tienen nada ni siquiera un lugar donde dormir.

Hacia la década de los ochenta, la urbe se transformó radicalmente. La ciudad de México no solo seguía incrementado su tamaño por la densidad de población sino que aunado a los terremotos del 19 y 20 de septiembre, su estructura cambió radicalmente.

Otra visión completamente diferente de la ciudad de México, se experimenta en la cinta *Mariana, Mariana* de Alberto Isaac (1987) interesante historia acerca de la nostalgia de un niño por sus travesuras en las colonias Roma y Condesa.

Con guión de Vicente Leñero, basado en la novela *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, retrata la hermosa ciudad de México hacia finales de los años cuarenta, para ser exactos 1948.



Carlitos, hijo menor de una familia jalisciense que llegó a la gran urbe en busca de progreso económico, se establece en la nostálgica pero elegante colonia Roma,

refugio de las clases medias de todo el país que llegaban a la capital en busca del progreso económico.

Carlitos se hace amigo de Jim, un niño que nació en los Estados Unidos. El pequeño rubio provoca en Carlitos una mezcla de curiosidad y admiración, pues la diferencia entre ambas familias es abismal.



Parque México (1940) /Familia Guerrero.



Parque México (2010) /GM

Mientras Carlitos vive en un patriarcado total; Jimmy tutea a su joven madre que le sirve de merendar *flying saucers* con ketchup. Al conocer a Mariana, Carlitos quedó sorprendido por su belleza y su inusual forma de ser madre.

La trama se desarrolla en pleno corazón de la gran urbe, Carlitos vive con su familia en una casa ubicada en la calle de Campeche marcada con el número 26⁵³. En tanto, Jim se aloja con su mamá en un lujoso apartamento de la colonia Condesa.

⁵³ Como es costumbre en los personajes de las películas durante los años cincuenta. Cada personaje al presentarse da una ubicación exacta de donde encontrarlo.



Campeche #26, colonia Roma. / GM

Es un melodrama que con tintes nostálgicos evoca a aquella ciudad, “aquel mundo” como propio Carlitos lo llama, el cual se terminó cuando demolieron algunos edificios de la antigua colonia Roma para dar paso a la modernidad.

Con una excelente ambientación cuidada al mínimo detalle y una eficaz fotografía, *Mariana, Mariana* recrea la ciudad de México con sus tranvías y las bellas farolas que alumbraban los parques de la colonia Roma.

En la película se observa la ciudad de México post-revolucionaria, en la cual las colonias en las que vivía la clase acomodada del siglo XIX acabaron siendo vecindades y apartamentos; el tranvía dejó de pasar y dio lugar a repletos autobuses y trolebuses que transitaban las calles de la capital.

"Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia."⁵⁴ Es la profunda y nostálgica reflexión de Carlos durante la escena final, en la cual se evoca un pequeño homenaje en memoria de aquella ciudad de México.

⁵⁴ Dialogo de la película que dirige Carlos en su reflexión final. Basado en la obra de: Pacheco, José Emilio, *Las batallas en el desierto*. Editorial Era, México, 1981.

La secuencia final es donde se observa el peso que tiene la ciudad de México, pues en ella se observa una ciudad recién devastada por el terremoto de 1985, este segmento es una de las escasas referencias fílmicas acerca de uno de los momentos más significativos de la historia reciente de la capital mexicana.

Otro caso particular en el repertorio de cintas, es el cortometraje *El héroe* de Carlos Carrera (1993) que nuevamente retoma el concepto de viaje urbano pero 50 años después.



El héroe (1993) de Carlos Carrera.

Este cortometraje hace alusión al stress cotidiano al que se someten todas las personas que utilizan el transporte público con mayor capacidad en la ciudad de México, el metro.

Esta historia, se mete a las entrañas de la ciudad de México para retratar las venturas y desventuras del metro. Achaparrando edificios en perspectiva cual si los derribara al caer en picada cual magistral toma aérea, este relato desciende a manera de documental por las atiborradas escaleras de este sistema de transporte colectivo hacia las memorias del subterráneo en busca de lo trágico, pero cotidiano.⁵⁵

⁵⁵ Ayala Blanco Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*. Editorial Océano, México, 2001, 492 pp.

En palabras de Ayala Blanco, *El héroe* es una exasperada e hipotética urbe grotesca mente antihumana se reduce a espacios sin lugar y lugares sin espacio. Un hombre camina entre la muchedumbre cuando se da cuenta que una joven está a punto de suicidarse. Entre empujones logra abrirse camino para tomarla del brazo y rescatarla. Sin embargo, la joven despotrica en contra de su rescatador.

Los personajes en caricatura son hechos a imagen y semejanza de muchos personajes que se transportan a diario utilizando este servicio. Sus caras son largas y grises en donde no se adivina ni un sólo sentimiento.

Luces frías, extrañas sin color, el nihilismo en plenitud, apenas si se ve un reflejo de alegría con el niño que corre entre la multitud pero en el intento se desvanece en brazos de su madre.

En esta película, las entrañas de la ciudad de México se convierten en testigo de una situación que desgraciadamente se ha vuelto muy común: los suicidios en el metro de la ciudad de México. El cortometraje destaca la importancia de las venas de una ciudad (que bien puede ser cualquiera alrededor del mundo).

Sin embargo, es preciso mencionar que la cinta encuentra un lugar en esta recopilación debido al paisaje cotidiano que retrata. Mismo que es referencia actual de la agitada forma de vida de todos los habitantes de la ciudad de México.

Este es otro segmento de la ciudad de México con gran importancia a destacar, un personaje cotidiano, con aire de antagonista que cobra importancia por ser las venas de esta gran urbe.

El callejón de los milagros (1995) de Jorge Fons, en pleno centro de la hasta entonces ciudad más grande del mundo, es protagonista y escenario ideal para un melodrama con tintes de realidad.



Calle Alhóndiga (Callejón de los Milagros). / Janet Gómez

La ciudad de México, es el lugar donde se entrecruzan las vidas de varios personajes que viven, sufren, sueñan y que por supuesto tienen una historia que contar. Industrializada y corrompida por la urbanización, la injusticia, la desigualdad y la pobreza, como se muestra la ciudad de México en ésta cinta.



Calle Alhóndiga. / Janet Gómez.

Refleja un centro histórico muy diferente al que casi a finales de los sesenta mostraba la cinta *Caifanes*. Las mismas vecindades, las mismas calles, la misma plazuela (Santa Veracruz) que 30 años después continuaban exactamente igual.

Basada en una novela homónima, la película muestra la cotidianidad de vivir en el centro de la ciudad de México. La historia original es del egipcio Midaq Alley y sucede durante la época de los años cuarenta en las calles del Cairo.

Don Ru (Ernesto Gómez Cruz), fastidiado de la monotonía de su matrimonio descubre extraños sentimientos que cambiarán su vida. Mientras tanto *Abel* (Bruno Bichir), un joven ansioso y el usurero don *Fidel* (Claudio Obregón) están enamorados de la bella *Alma* (Salma Hayek), hija de doña *Cata* (María Rojo), la adivina.



Calle Academia. / Janet Gómez

La tradición del melodrama en el cine, es un género de rico interés crítico, psicológico y formal. El dolor, la traición, el desengaño, la pérdida son los hilos que mueven a los personajes de esta trama.

Un elemento común entre las historias urbanas, es la suerte que se convertirá en una salida importante para la construcción de narraciones urbanas, impulsadas por el azar que se densifica en situaciones y acciones que se viven en esta gran urbe.

En el centro de la capital, la calle de Alhóndiga se convierte en escenario cotidiano para cuatro amigos que juegan domino; la narración de Fons volverá

sistemáticamente tres veces a la misma situación del juego para contar la vida de tres personajes: *Rutilio, Alma y Susanita*⁵⁶.

Sueños, historias de amor y desamor, oportunidades, viajes y regresos, se entrecruzan⁵⁷. Punto de inicio y final de la narración que mezcla en forma paralela todas las historias.

A finales de la década de los noventa, existieron un grupo de películas que mostraban a la ciudad de México como testigo de una visión fatalista del futuro. Una de las cintas que inauguraron la visión pesimista de la capital mexicana fue *Elisa antes del fin del mundo* (1997) de Juan Antonio Riva.

La desolada perspectiva provocada por la crisis económica obliga a los habitantes de la gran urbe a recurrir a desesperadas soluciones. En la calle de Orizaba número 32, habitan los pequeños protagonistas, transitan por la Glorieta Río de Janeiro y patinan en el puente peatonal que hace un círculo entre las avenidas Coyoacán, División del Norte y Amores, después de asaltar una juguetería.

Modernos paisajes urbanos se muestran en el entramado de esta historia. Situaciones cotidianas que son muestra de la difícil etapa que en ese entonces apenas comenzaba a vivir la capital del país: violencia, egoísmo y frustración.

Todo el poder de Fernando Sariñana, cinta estrenada en 1999 da un fiel retrato de la situación que vivía la capital azteca. Es una divertida comedia urbana que trata sobre los peligros a los cuales nos enfrentamos todos los que vivimos en una gran urbe, como la ciudad de México.

⁵⁶ El director recurre al montaje paralelo como recurso narrativo.

⁵⁷ *Ibíd*em Durán Mauricio.



Plaza Santo Domingo. / Janet Gómez

Gabriel (Demián Bichir), un creativo desempleado, es víctima de frecuentes asaltos. Indignado por la falta de seguridad, Gabriel inicia una divertida pero peligrosa carrera de vengador anónimo contra la delincuencia organizada de la ciudad.

Para lograr su objetivo y descubrir la verdad, se enfrentará con delincuentes muy legales como *Elvis Quijano* (Luis Felipe Tovar), apoyado de amigos entrañables como *Sofía Aguirre "La Flaca"* (Cecilia Suárez), *Martín* (Rodrigo Murray), *Octavio* (Juan Carlos Rodríguez), *Frida* (Verónica Lagner) y *Esteban* (Diego Luna).

La magnitud de esta gran urbe capitalina se muestra mediante tomas áreas, donde un residente es una pequeña hormiguita enfrentándose a entramados de corrupción, violencia y delincuencia, sin protección alguna.

Otra de las cintas que reflejan crudeza pero también una alta dosis de realidad que se vive en las calles de la ciudad de México es *De la Calle* (2001) de Gerardo Tort.



Calle Alhóndiga. / Janet Gómez

Rufino un problemático adolescente vive en las calles de la ciudad de México, se gana la vida batallando a diario con injusticias y discriminación. Conoce a Xochilt, una joven de la que se enamora perdidamente y juntos deciden iniciar el camino hacia una vida mejor. Aunque su intento no conlleva la mejor forma. Crudeza, violencia, angustia y marginación son el pan de cada día para las personas que habitan en las calles de esta enorme capital.

De nuevo, el centro histórico, es escenario preferido de cineastas. Pocos años después de los años noventa, la marginación, la pobreza y la desigualdad continuaban en el mismo nivel que se muestra en *Los Olvidados*.

En *De la Calle*, se observa una ciudad más oscura, impregnada de corrupción, triste y cargada de fuertes problemáticas que parecen haber escapado de la realidad para refugiarse en la pantalla.

Ciudades oscuras de Fernando Sariñana (2001) despliega una visión sórdida de la ciudad mostrando personajes con pintorescos e inclusive grotescos rasgos de realidad. La otra cara de la ciudad, invisible para unos cuantos e indiferente para muchos; una visión maloliente y miserable de túneles llenos de malvivientes que recurren a las drogas para evadir la realidad.

En la última década de los noventa y principios de este siglo, el cine mexicano se inclinó hacia la denuncia utilizando recursos narrativos implantados en las historias *Golpe de suerte* (1993) y *Acosada* (2001) de Marcela Fernández y *Vivir Mata* (2002) de Nicolás Echeverría, películas que también aportan un particular eje de referencialidad acerca de la ciudad de México.

3.4 La ciudad de México como referente

Existen otras cintas en cuya narrativa se menciona a la ciudad de México de forma explícita, sino por medio de referencias. Se hacen valer de las emociones de los personajes implicados para describir la ciudad. Algunas películas son:

Rojo Amanecer de Jorge Fons (1989) cuyo valor verídico e histórico enmarca un momento lamentable de la historia moderna, refleja las costumbres y el devenir cotidiano de los habitantes del Complejo Urbano Nonoalco Tlatelolco, diseñado por el arquitecto Mario Pani.

Rojo Amanecer expone más que el panorama urbano, el panorama ideológico y social que tenían los muchachos de aquella época.



Tlatelolco desde Eje 2 Norte. /Janet Gómez

El cual marcó la pauta de modernidad en nuestro país. Uno de los rumbos mejor ubicados de aquella época que esa tarde del 2 de octubre de 1968 fue mudo testigo de la tragedia estudiantil.

El Bulto de Gabriel Retes filmada en 1991, trama que circunda la vida de Lauro (Gabriel Retes) un fotógrafo que es golpeado durante el Halconazo⁵⁸. Tras sufrir este accidente Lauro entra en coma y despierta 20 años después para encontrarse una ciudad completamente diferente.

A través de su amigo *Alberto* (Héctor Bonilla), *Carlos* va adentrándose poco a poco en los cambios políticos, económicos y sociales que había sufrido la ciudad dentro de una simple conversación en el parque.



Parque España. / Adriana Gutiérrez

Temporada de patos es otro de Las cintas donde se muestra la cotidianidad de radicar en la ciudad de México. Nuevamente el escenario principal es la zona de Tlatelolco, gran complejo habitacional en el cual los personajes encuentran su refugio. Lugar paradisiaco en medio de la gran urbe de concreto.

⁵⁸ Matanza y represión estudiantil realizada en 9 de junio de 1971, en los alrededores de la estación del metro Normal.



Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco. / Janet Gómez

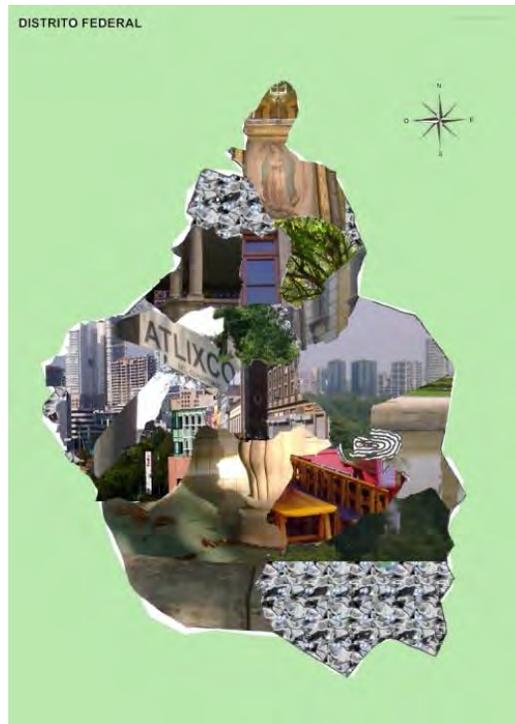
Otro tipo de películas en donde se puede encontrar referencia de la ciudad de los palacios, aunque sus tramas son oscuras, apegadas a la realidad y cuya crudeza es producto de que se vive en determinados rumbos de la selva de concreto. Zonas en donde la violencia y la pobreza imperan y en muchas ocasiones trastornan los sentimientos de los personajes.

Los motivos de Luz de Felipe Cazals (1985) y *Presunto Culpable* de Roberto Hernández (2010), son ejemplo de lo anterior. Estas películas muestran rumbos de la sociedad ennegrecidos por la miseria, los cuales quedan fuera de toda visión artística.

La primera es un retrato psicológico de la pobreza, reflejo de la miseria urbana. Se basa en hechos reales que sucedieron en una colonia de paracaidistas en la colonia Medea, ubicada en los límites del Ajusco. Acompañando a *Luz* se muestran paralelamente dos realidades que no dejan de ser muy distantes: la primera la extrema pobreza, la segunda la crudeza de los reclusorios femeniles.

En *Presunto Culpable*, sucede lo mismo, este documental es un fiel reflejo de cómo funciona el sistema penitenciario nacional. Una trama oscura que muestra cómo es la vida dentro del Reclusorio Oriente de la ciudad de México, lugar en el que *Toño* tiene que enfrentar una dura batalla para lograr su libertad.

La trama saca a la luz como sus escenarios principales peligrosos barrios, tianguis y el propio Reclusorio, grabado a través de la lente de una videocámara casera. Al igual que en *Los motivos de Luz*, esta película trata de apegarse a la realidad, mostrando las grabaciones realizadas durante algunas audiencias que tuvo *Toño* antes de conseguir su anhelada libertad.



Mosaico de historias y locaciones conforman a la ciudad de México

((Vieja ciudad de hierro, de cemento y de gente sin descanso, si algún día tu historia tiene algún remanso, dejarías de ser ciudad”

Rodrigo González⁵⁹



Capítulo 4

Las funciones narrativas de la ciudad de México en *Amores Perros*.

La cinta *Amores Perros*, no solamente refleja un barrio o determinada zona de la gran ciudad. La fatalidad del accidente automovilístico, clímax de la historia, compromete una ciudad con más distancias y velocidades, termina hilando por un instante vidas e historias que no volverán a tocarse.

Un precedente de esta película es la inacabada *El cruce* (1969) de José María Arzuaga, donde se mostraban cinco momentos de la historia de distintos personajes que se conjugaban en el momento de un accidente automovilístico, que costaba la vida a un niño dedicado a limpiar los parabrisas en una esquina de Bogotá en Colombia⁶⁰.

En *Amores Perros*, tres historias de vida muy diferentes que se unen inesperadamente para luego separarse sin que cada una se entere de las otras, como sucede a diario en todas las ciudades del mundo. Cada uno de estos relatos se une con los otros en el instante del accidente, aunque cada uno narre momentos distintos: la primera sucede antes del choque, la segunda poco antes y después del choque y la tercera se desarrolla después del choque.⁶¹

⁵⁹ Cantautor mexicano, conocido en la década de los ochenta como *El Profeta del Nopal*.

⁶⁰ Durán Mauricio, *Latinoamérica, su cine, sus ciudades*. Revista Electrónica Razón y Palabra, número 56. Consultado en: www.razonypalabra.org Fecha de consulta: 30-04-11

⁶¹ Durán Mauricio, *Latinoamérica, su cine y sus ciudades*. Revista electrónica Razón y Palabra, pagina 56. Consultado en: www.razonypalabra.org fecha de consulta:30-04-11

La idea de crear un argumento que tuviera como anclaje un accidente automovilístico, surgió a partir de una experiencia de vida del guionista Guillermo Arriaga, quien tras sufrir un accidente automovilístico, durante años pensó qué sucedió antes, durante y después del siniestro con los involucrados.

La tradición de estas narrativas que hemos llamado urbanas provienen de una tradición novelística que hacia comienzos del siglo XX tuvo resultados como Petersburgo (1906) de Andrei Biely, Ulises (1922) de James Joyce, Manhattan Transfer (1925) y Paralelo 42 (1930) de John Dos Pasos, Berlín Alexanderplatz (1929) de Alfred Döblin, al entretenerse en ellas diferentes personajes, voces, historias y relatos simultáneos hasta convertir a las ciudades mismas, Petersburgo, Dublín, Nueva York o Berlín, en sus personajes protagónicos antes que en el escenario de estas historias.⁶²

“La ciudad de México ha portado sus propias condiciones de multiplicidad, velocidad, densidad, diversidad, simultaneidad y azar, para crear la necesidad de narraciones vertiginosas que incluyan relatos paralelos y contrastantes; narraciones unidas por temas, contrastes o circunstancias sumamente azarosos, relatos donde alternan la voz de distintos tipos de narradores; distintas fuentes de imágenes que incluyen lo documental; diferentes puntos de vista a los que se suman los de los narradores y quizá el del autor; inmensas polifonías corales integradas débilmente en una unidad temporal o espacial; o integradas por los mismos medios de comunicación; estructuras abiertas e inconclusas que requieren de epifanías que revelen sus mismos propósitos y estructuras”.⁶³

La música de un película es un elemento más que atañe a su estructura narrativa, En el caso de *Amores Perros*, su música es una mezcla de pasión y talento, pues fue concebida con la premisa de contar una historia, una historia concebida con

⁶² *Ibíd.*

⁶³ *Ibíd.* Durán Mauricio.

música en la cabeza, la primera canción fue *Lucha de Gigantes* de Nacha Pop, de ahí se fueron sumando piezas que definieron esta narración del dolor humano.⁶⁴

La principal filosofía de la música, es la sencillez, otorgada por el trabajo de Gustavo Santaolalla, reconocido músico y productor quien utilizó tubos de pvc, flangeras, violines de lata, un armonio hindú y su guitarra para crear el ambiente y darle su toque a la historia creando una original ambientación musical⁶⁵. Es importante mencionar que los 12 autores que participaron en la creación del disco.

4.1 Un choque en la colonia Condesa, el escenario



Escena del accidente fatal. Adriana Gutiérrez.

La película tiene un particular y circular punto de partida y clímax. Comienza con una persecución por las calles de la colonia Condesa. En el asiento trasero, un perro Rottweiler se desangra y otro chico intenta detener la hemorragia con las manos. La desesperación se apodera del conductor lo que lo lleva a pasarme una luz roja.

El accidente de tránsito con el que comienza *Amores perros* es quizá uno de los mejores comienzos con los que cuenta el cine latinoamericano de los últimos años

⁶⁴ Sound track *Amores Perros*. Consultado en: <http://www.pepper.com.mx/amoresperros/prensa/musica.html> Fecha: 11-03-11

⁶⁵ Ibídem.

y refleja de manera certera lo que vendrá a ser el resto del film. Al aparatoso choque entre *Octavio* y *Valeria* le sigue un fundido a negro que da inicio a la primera parte del filme. Este accidente se repetirá por lo menos unas tres veces, dándole a la producción una estructura no lineal desde la perspectiva de cada personaje⁶⁶

Esta magistral escena, es descrita por Jorge Ayala, como el más obvio registro tautológico, un frenético choque automovilístico que desencadena frenéticos choques entre chocantes protagonistas que chocan en nombre de sus nombres a cada achacoso episodio de los tres que integran *Amores Perros*⁶⁷. En resumen, la culpa fue del choque.



Crucero Atlixco y Niños Héroes / Adriana Gutiérrez

4.2 La ciudad de México como referente social

En la cinta *Amores Perros*, los escenarios ciudadanos sirven de base para mostrar los tres conceptos sociales en los que se desenvuelven, cada una de las tres parejas protagonistas.

⁶⁶ *Amores Perros*. Consultado en: http://el_salmon.blogspot.com/2007/06/amores-perros-una-pelcula-violenta-el.html Fecha de consulta: 12-03.11

⁶⁷ Ayala Blanco, Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*. Editorial Océano, México, 2001, 492 páginas.

La función narrativa de contextualizar la sociedad dentro de la película, se da en primer lugar mediante la locación geográfica de cada uno de los personajes, ya que en ningún momento se habla de lugares concretos pero si se dejan ver significantes determinados.

Sacar a la luz los componentes básicos de una película, los códigos que activa, permite relacionarlo con su estructura de género o también con un sistema de producción cultural. Analizando las diferentes locaciones, es posible darse cuenta de que el director quiso advertir acerca de sus personajes al plantearlos en determinado ambiente.



La historia de *Valeria* y *Daniel* se desarrolla casi en su totalidad en el edificio Basurto ubicado en la colonia Condesa de la ciudad de México. En la cual algunas construcciones fueron creadas a principios del siglo XX y muestran el estilo de vida de la clase media alta.

En lo que respecta a la trama de *Valeria* y *Daniel*, entra en juego otro elemento social: la desigualdad social que es abismal entre las tres historias, ambos sólo pueden concebir la historia desde su perspectiva con todas las posibilidades. Mientras que las otras dos historias sobreviven en condiciones de carestía.



Hogar de Valeria y Daniel. Edificio Basurto, colonia Condesa / GM

En la historia de *Octavio* y *Susana* existen varios signos que hacen alusión a que ellos viven en un barrio popular, aunque nunca se menciona un determinado punto de la ciudad de México.

Los decorados, el ambiente y hasta la forma de hablar de los personajes, sin precisar colonia alguna, sitúan al espectador dentro de una realidad más cercana. Dentro de la trama se observan cuestiones cotidianas, inherentes a cualquier familia pero determinantes en las familias con recursos limitados.



Barrio popular ciudad de México / GM

Por ejemplo, el hecho de compartir un pequeño espacio con otros parientes, la necesidad de obtener dinero, además de la falta de oportunidades y la falta de fe en un futuro mejor.



Barrio popular, hogar de Octavio y Susana. /GM

Con respecto al relato del *Chivo*, uno de los signos que hacen alusión a la localización geográfica de este emblemático personaje, es la caminata que emprende acompañado de sus inseparables mascotas a lo largo de una carretera que recorre en perspectiva los límites de la ciudad de México desde un punto alto, los deshuesaderos de ciudad Azteca en Ecatepec.



Panorámica ciudad Azteca (2010) / GM

En una escena se observa que el barrio de *El chivo*, a pesar de ser humilde al igual que en el que vive *Octavio* y *Susana*, existen algunos elementos que hacen alusión a la peligrosidad del mismo. Por ejemplo la arquitectura y el ambiente que

rodea la casa del *Chivo*. Y el comentario que él le propina a uno de sus clientes a su llegada en donde le previene de los altos índices de criminalidad que existen en esa colonia de la ciudad de México. La casa de este personaje es una vecindad abandonada a las afueras de la ciudad llena de basura, papel y cartón que recoge a diario *El Chivo*.

4.3 La ciudad de México como referente histórico

Una vez consagrado el auge de la cinematografía nacional, los directores comenzaron a poner más atención en presentar aspectos familiares a los espectadores, lo cual permitió darle un sello particular al séptimo arte nacional.

Sitios emblemáticos como: la Catedral Metropolitana, el Monumento a la Revolución, la Torre Latinoamericana, el Bosque de Chapultepec y el Paseo de la Reforma, símbolos del progreso social se podían observar en pantalla como símbolos de lectura reconocibles de tradición histórica, de modernización y de progreso.

En el caso de la película *Amores Perros*, a través de la mirada del director Gonzales Iñarritu, la ciudad de México se convierte en un referente histórico atemporal, pues los hechos presentados son imperecederos.

A punto de cambiar de sexenio y de milenio, 1999 fue un año determinante para nuestro país, el cacicazgo político en el cual vivíamos estaba a punto de ser derrumbado para ser ocupado su lugar por otro de similares condiciones. La ciudadanía temerosa de la violencia e inseguridad que atacaba la gran capital, dejó de salir, de pronto la vida nocturna de la ciudad de México decayó.

El contexto histórico que muestra la cinta es un poco desolador, pues implica una juventud nihilista, violencia, desolación y desesperanza. Situaciones que desafortunadamente aún imperan en la sociedad mexicana.

A diferencia de las grandes producciones de la época de oro del cine nacional, *Amores Perros* no muestra una cara amable de la ciudad de México, ni tampoco una visión progresista. Al contrario, en la cinta se puede observar la realidad (muchas veces supera a la ficción) totalmente cruda sin ningún maquillaje.

Amores Perros fue objeto de gran cantidad de críticas por la visión pesimista y oscura que ofrecía de la sociedad mexicana y de la ciudad de México. Sin embargo, a decir de sus realizadores Guillermo Arriaga y Alejandro González, rompió paradigmas del cine rosa que se venía haciendo con anterioridad (*Sexo, pudor y lágrimas*, *La primera noche*, *¿Quién diablos es Juliette?*, *El cometa*).

Esta película fue punta de lanza de nuevas historias, con mayor calidad de producción, argumentos apegados a la realidad, nuevas figuras que se adentraba en pantalla; dando como resultado una nueva manera de hacer cine.

La realidad y la crudeza, del primer largometraje de Iñárritu, fue blanco de críticas por ser el punto culminante de una serie de películas mexicanas que mostraban una visión violenta de la sociedad mexicana.

Sin embargo, *Amores Perros* no fue la primera ni la última película que aborda el tema. En un periodo que va de 1997 hasta el año 2000, cintas como: *Elisa antes del fin del mundo* (1997) de Juan Antonio de la Riva; *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada y *Todo el poder* (1999) de Fernando Sariñana, mostraron el lado violento y cruel del cine nacional.



Panorámica desde el Castillo de Chapultepec /Janet Gómez

Cabe destacar que es precisamente, la crudeza de la realidad lo que hace de *Amores Perros*, una historia atemporal, los hechos son perdurables y aún en la actualidad ocupan su lugar en la portada de diarios amarillistas alrededor del mundo. Desde mi visión, es en este punto donde radica el encanto de la película. Pues al público le gusta ver en pantalla lo que le es familiar (aunque no debería serlo).

La estructura de la ciudad de México, en los albores del siglo XXI con su eminente modernización, caóticas avenidas y calles repletas que vemos en algunas escenas de *Amores Perros*, se convertirá en los próximos veinte años en un referente histórico de cómo era la ciudad de México en el año 2000.

La violencia en las calles de la ciudad como la persecución a punta de balazos por las calles de una colonia importante, los asaltos como *modus vivendus* de la pareja de *Susana*, entre otras circunstancias es un referente histórico.



Paseo de la Reforma desde lo alto / Janet Gómez

Así la ciudad se refleja como espejo de la violenta realidad que desde aquel entonces y hasta nuestros días nos aqueja. Corrupción, crimen, ambición son elementos importantes para sobrevivir en esta urbe, según la trama.

Otro de los hechos que convierte a la ciudad como referente histórico, es el gran espectacular de *Valeria*, enarbolado arriba de un gran edificio; este elemento es un icono del bombardeo publicitario que sufre la ciudad.

Bardas, azoteas, edificios y hasta las paredes de los túneles del metro sirven para apostar cualquier clase de publicidad. Desde hace más de una década y hasta la actualidad el bombardeo publicitario sigue apoderándose de la ciudad e ilustrando hasta los más pequeños rincones con anuncios banales.

Los protagonistas se enlazan de diversas maneras mediante secuencias en las cuales coinciden todos los protagonistas, en determinado momento de la trama, se cruzan por la calle, pasan de frente sin darse cuenta uno del otro, cada uno abstraído por su propia historia. De esta forma, se puede decir que la ciudad de México juega un papel referencial.

En el caso de *El Chivo*, la ciudad de México es fiel cómplice de sus fechorías. Ya que montado en una vieja camioneta recorre los barrios de la gran capital espiando a su pasado y resolviendo su presente.

Valeria y Daniel, ven a la ciudad como un lugar de oportunidades, un escaparate donde si bien todavía es prohibido mostrar su amor, pero también es su aliada para lograr el éxito.

En la historia de *Octavio y Susana*, la ciudad aparece como un enemigo a vencer, el cual teje su red de conflictos y corrupción para hacer caer a la pareja en su trampa.

4.4 La ciudad de México como existente

Los personajes se destacan por revelar el carácter de su personalidad, se puede inferir lo que plena por la forma de actuar. En el caso de los relatos fílmicos, existen representaciones precisas con los detalles visuales.

Según la perspectiva de Seymour Chatman los sucesos son actos u acciones ejecutados por un existente⁶⁸. Un existente entonces es aquel que hace o está en el relato cinematográfico, constituyen un plano de descripción, sólo así las acciones que se relatan son comprensibles.

En esta cinta los seis protagónicos son personajes redondos, complejos en cuanto a sentimientos, abiertos y capaces de generar nuevas ideas. Sus acciones obligan a pensar y reflexionar al espectador, quien necesariamente toma postura en relación al relato que recibe, no obstante esta postura cambia constantemente debido a lo impredecible de la trama. La ciudad es un existente que enmarca las acciones, tal vez éstas, sin dicho marco no significarían lo mismo

"La ciudad de México es un experimento antropológico y yo me siento parte de él. Soy sólo uno de los veintiún millones que vivimos en la ciudad más grande y

⁶⁸ Chatman Seymour, *Historia y discurso*, Editorial Taurus, España, 1990, 280 páginas.

*poblada del mundo. Ningún hombre en el pasado vivió antes (más bien sobrevivió) a una ciudad con semejantes niveles de contaminación, violencia y corrupción, y sin embargo ella es increíble y paradójicamente hermosa y fascinante, y eso es Amores Perros: el fruto de esa contradicción*⁶⁹, alude Alejandro González Iñárritu durante unas de las primeras entrevistas que le realizaron al referirse a la función que tiene la ciudad de México dentro de la trama



Panorámica de la ciudad de México desde El Castillo de Chapultepec / Janet Gómez.

La escena del choque crucial para la estructura del relato, pone en énfasis que la ciudad de México es el marco narrativo ideal para ubicar las acciones. La ciudad es diferente para cada historia.

Ya que en cada una de las tres historias se entrelaza con los protagonistas, se encuentra seguidamente con ellos y conviven en un constante vaivén de emociones.

- En la historia de *Octavio*, *Susana* y la ciudad de México deja ver sus rasgos de un personaje duro. Ejerce una gran presión sobre la vida de estos personajes, al grado que ellos quieren abandonarlo todo y huir. Para ello se

⁶⁹ *Amores Perros*. Publicado en: www.cineismo.com/criticas/amores-perros.htm Fecha de consulta: 22-04-11

valen de actividades al margen de la ley que al final de cuentas los llevan al fracaso.

- En la historia de *Valeria y Daniel*, la ciudad de México es prometedora y aliada, pues aunque su amor no es bien visto, ellos pretenden, salir adelante y mostrarlo al mundo. La ciudad es un escaparate ideal lleno de posibilidades para iniciar una nueva vida, dejando atrás un doloroso pasado y es el escenario perfecto para pasar inadvertida una relación de pareja no formal.
- En la historia de *El Chivo*, éste se aprovecha de la ciudad para ocultarse en sus escondijos y recovecos. La capital es entonces, un entramado donde puede moverse sin ser visto, pero al mismo tiempo es su lugar donde puede observar a lo lejos el pasado sin ser juzgado.

La importancia de la ciudad de México como otro existente dentro del relato es que cada historia es enmarcada en una ciudad distinta. Cada personaje se relaciona con ella como el escenario de sus acciones.

Realizando un análisis de las imágenes de la capital mexicana que aparecen en las secuencias de la película *Amores Perros*, aparece como cortinilla entre una historia y otra; la imagen de una avenida de la capital de México repleta de coches en una noche lluviosa.

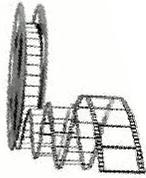
Para efectos de análisis que realice este encuadre tiene dos connotaciones: la primera es de tipo psicológico, pues la película revela de los claroscuros de la mentalidad humana que envuelve a la trama; la segunda connotación es la manifestación de la ciudad de México en la trama como cortinilla para separar cada historia.

El argumento de *Amores Perros* hace referencia explícita edificios, colonias, calles principales de la gran ciudad de México, en la cual se hilan las tres historias, al ser un punto de encuentro sustancial en el clímax, al ser un referente de las condiciones sociales en cada una de las historias y al convertirse en testigo omnisciente de la trama, pues sólo la ciudad conoce la existencia a la perfección de cada historia, ya que entre los personajes jamás hay una relación clara que los una directamente.

En conclusión la ciudad de México desempeña un rol determinante como escenario predominante en la cinta *Amores Perros*. Desde la escena del fatal accidente hasta *el rol* que se da cada uno de los personajes por su calles, jugándose, admirándola o en el otro extremo detestándola.



Panorámica Poniente de la ciudad de México.



CONCLUSIONES

Amores Perros, quinta película más taquillera de la cinematografía nacional contemporánea. Esta cinta fue punto de ignición de una nueva generación de directores y guionistas que refrescaron la pantalla con nuevas temáticas y géneros.

Desventajas y penurias que reflejan el actual devenir cotidiano en la ciudad de México, son la base del argumento de *Amores Perros*. A su vez esta característica le confiere la clasificación de drama urbano.

50 años después del auge del drama urbano en la cinematografía nacional que cintas como: *Los Olvidados*, *Salón México* y *Del brazo y por la calle*, pusieron en auge, *Amores Perros* retoma este género.

Al igual que sus predecesoras, *Amores Perros*, aborda temáticas como: infidelidad, las carencias materiales, la doble moral y las diferencias entre clases sociales. Problemas universales y atemporales que no han cambiado ni cambiarán nunca porque son inherentes al ser humano.

Aquí radica en encanto de la cinta, pues es un drama urbano en los albores de un nuevo siglo, condimentado con tintes de violencia, crudeza que se asemejan a la realidad, la cual golpea de lleno al espectador.

En su papel de referente, la ciudad de México sirve para documentar un pedazo de la realidad, aunque no son propiamente las circunstancias verdaderas sino las que el espacio fílmico construye para que se desarrollen en ella, los personajes.

Sin embargo, el parecido con la realidad puede resultar en muchas ocasiones perturbador, pues en ella podemos observar un reflejo de nuestro propio entorno. Es precisamente este reflejo lo que hace atractiva a la película a los ojos del público, pues como antes ya habíamos mencionado, reconoce en la cinta escenarios o situaciones familiares.

Violenta y fascinante, así califica a la ciudad de México, Alejandro González Iñárritu. A pesar de todos sus defectos esta capital es paradójicamente hermosa e increíble, él aseguró que *Amores Perros* es fruto de esa contradicción, un pequeño reflejo del barroco y complejo mosaico de la ciudad de México.

No es de extrañar que esta película haya generado polémica pero también halagos, por la naturaleza de su historia y la tan peculiar forma de contarla. Ya que básicamente utiliza dos recursos para contar la historia: el primero, el montaje paralelo que va uniando y entrelazando personajes e historias; el segundo es una entidad como personaje omnisciente que sirve de escenario, testigo y existente, con esto me refiero a la propia ciudad de México.

Es en este punto donde radica la importancia de la ciudad de México como elemento clave de la estructura narrativa del relato cinematográfico.

La ciudad de México juega un papel primordial dentro de la trama; pues tiene cinco funciones primordiales: hacer alusión al contexto histórico y al contexto social del momento en el cual desarrolla la trama y hacer referencia al papel protagónico, secundario y como escenario que ocupa en el relato.

Respecto a la función como alusión al contexto social se observa en las situaciones cotidianas que viven los personajes, por ejemplo la corrupción, la

violencia en las calles., carencias y virtudes de los protagonistas, incluso de la misma ciudad de México, la cual cambia radicalmente su paisaje, de un relato a otro.

A pesar de ello es un deleite observar los rasgos de este filme, pues aunque desde la perspectiva de este proyecto, la ciudad de México desarrollada en la trama de esta cinta, es indicio de una crudeza y el nihilismo del diario acontecer.

Es importante, resaltar que instintivamente, todos los personajes están sumergidos en su naturaleza animal, la cual les ocasiona graves consecuencias propias de sus arrebatos. Pese a todo su gran valor radica en su profundo sentido de la realidad, éste es transmitido gracias al escenario ciudadano.

Un escenario hace resaltar las virtudes de la historia, los elementos que la aterrizan en la realidad. La ciudad de México, en la cinta de Iñárritu, es un complejo escenario, repleto de matices multicolores que enriquecen la trama. Es lo suficientemente grande como para que quepan las tres historias, pero a la vez demasiado estrecho, a tal grado que es inevitable la colisión entre ellos aún sin conocerse, sin relacionarse, mostrando una indiferencia absoluta, tal y como sucede en las ciudades contemporáneas.

El presente trabajo logró demostrar que la ciudad de México cumplió diversas funciones narrativas dentro de la película *Amores Perros*, las cuales surgieron a raíz de un profundo análisis del cine contemporáneo nacional.

Buscando teorías y escudriñando en la historia de la cinematografía mexicana encontré que la ciudad de México es y seguirá siendo un particular escenario para el desarrollo de diversas tramas.

El objetivo de esta tesis es presentar a la ciudad de México como una entidad que puede cumplir con diversas funciones; no solamente la de ser un bello escenario para la realización de una película.

Esta tesis demuestra que *Amores Perros* toma a la ciudad de México, como uno más de sus personajes que a su vez pueden ser protagonista o coprotagonista. Hoy en día las películas son un gran museo multimedia, a través de las cuales se pueden explorar situaciones que se desarrollaban en el espacio fílmico y que a su vez solo son indicios de lo que es realmente la ciudad de México.



Panorámica de la ciudad de México / Janet Gómez



BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques et al. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Editorial Paidós, Barcelona, 1990, 311 p.

Ayala, Blanco Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*. Editorial Océano, México, 2001, 492 p.

Ayala, Blanco, Jorge. *La disolvencia del cine mexicano: entre lo popular y lo exquisito*. Editorial Grijalbo, México, 1991, 547p.

Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo, cuarta edición, Buenos aires, 1974, 208 p.

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario: Teoría y práctica*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1982, 200 p.

Beristáin, Helena. *Alusión Referencialidad e intertextualidad*. Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, México, 1996, 57 p.

Chatman, Seymour, *Historia y discurso*. Editorial Taurus, España, 1990, 280p.

Cassetti, Francesco, *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1991, 278 p.

Chion, Michel. *El sonido: música, cine, literatura...* Editorial: Paidós Ibérica,

1999, 413p.

García, Gustavo, y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. México: Clío, 1997.

García Gustavo *Nuevo cine mexicano* Editorial Clío México 1997

García Riera, Emilio, *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*. Ediciones MAPA, México, 1997

Gaudreault, André et al, *El relato cinematográfico*. Editorial Paidós, Barcelona, 1995, 176 p.

Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Editorial Cátedra, Madrid, 1998, 117 p.

Genette Gerard, *Figures II (Tel Quel)*. Paris: Seuil, 1969.

González Requena Jesús, *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías y ejercicios de análisis*. Editorial Complutense, Madrid, 1995, 270p.

Greimas, Algirdas Julien, *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Editorial Gredos, Madrid, 1971.

Labarrére André, *Atlas del Cine*. Editorial Akal, Madrid, 2009, 687 p.

Labov William, *Sociolinguistic Patterns*. Editorial University of Pennsylvania Press. EEUU, 1972.

Martínez Assad, Carlos. *La ciudad de México que el cine nos dejó*. Editorial GDF y Océano, México, 2010, 144 p.

Metz Christian et al, *Análisis de la imagen*. Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982.

Mínguez Norberto y Villafañe Justo, *Principios de la teoría general de la imagen*. Editorial Pirámide, México, 1996.

Pacheco, José Emilio, *Las batallas en el desierto*. Editorial Era, México, 1981.

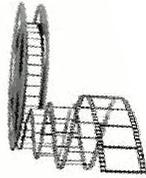
Peirce, Charles, *La lógica considerada como Semiótica*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, 168 p.

Pimentel Luz Aurora *El relato en perspectiva estudio de la teoría narrativa*. México Editorial Siglo veintiuno, UNAM 1998.

Reyes Aurelio, *80 años de cine mexicano*. Universidad nacional autónoma de México Difusión Cultural, 1997.

Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*. Editorial Planeta, 1971.

Zavala Lauro, *Manual de análisis narrativo literario, cinematografía, intertextual*. Editorial Trillas, México 2007, 200p.



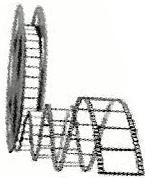
HEMEROGRAFÍA

Collet, Jean et al, *Nouvelle Vague*. Revista Cahiers du Cinéma, Francia, entrevista con Godard Jean-Luc, número 138, diciembre de 1962,

Tovar Luis, *La entrega de los premios Ariel*, Revista Cinemanía, México, año 3, numero 30, marzo de 1999 10-11 pp.

Tovar Luis, *Sexo pudor y lagrimas*, Revista Cinemanía, México, año 3, numero 33, junio 1999, 56-59 pp.

Tuñón Pablos, Julia, *Por su brillo se reconocerá: la edad dorada del cine mexicano*, Revista Somos Uno, año 11, núm., 194, México, 1º de abril de 2000, pp. 9- 28. (Número especial por el 10 Aniversario).



ENTREVISTA

Maestra Danuta de la Garza (2011), ex directora del Fondo para Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine). *El cine mexicano contemporáneo*, realizada el 7 de abril del 2011 en la ciudad de México.



TESIS

Cruz Estrada, Ana Luisa. *Cine de ficción y narración: la teoría cognitiva y los aspectos racional y emotivo del espectador*. Tesis Maestría en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM., 2006, 161 p.

Domínguez González Marina, *Cinematografía mexicana. Una industria no recuperada. Vista desde 1999 a 2004. Reportaje*. Tesis Licenciatura en Periodismo Colectivo. Facultad de Estudios Superiores Aragón UNAM, México, 2006, 110p.

Kuri Reyes, Martha Ariadne, *Cine mexicano de los noventa (1989-1999): testimonio iconográfico*. Tesis Licenciatura en Comunicación. Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán UNAM, México, 2001, 230 p.

Landeros Bobadilla, Miguel Ángel, *Cine mexicano, libre mercado y TLC (1995-2000): crisis, retos, comercialización, supervivencia*. Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM 2004, México, 245 p.

López Martínez, María Teresa. *Los jóvenes vistos por el cine mexicano en la actualidad: análisis de las películas Lolo, Hasta morir, Sexo, pudor y lagrimas y Amores perros*. Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2001, 154 p.

Reyes Rico, Martín *Cine y narratología: las estructuras no lineales*. Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM, México, 2005.



CIBERGRAFÍA

Alejandro González Iñárritu, *Carta del director*. Consultado en: <http://www.golemproducciones.com/industria/amoresperros.htm> Fecha: 15-02-11

Amores Perros. Publicado en: www.cineismo.com/criticas/amores-perros.htm

Fecha de consulta: 22-04-11

Becerra Carmen, *La subjetividad del personaje en literatura y cine*. Ponencia presentada al “Coloquio Internacional de Cine, Literatura y Adaptaciones”, celebrado en Montpellier, Francia en octubre de 2005. Consultado en: webs.uvigo.es/pmayobre/06/.../carmen_becerra/subjetividad.doc Fecha: 13-03-11

Biutiful, por el primer Oscar para México. El observadorglobal.com Consultado en:

<http://observadorglobal.com/biutiful-por-el-primer-oscar-para-mexico-n15294.html>

Fecha: 30-05-11.

Duran Mauricio, *Latinoamérica su cines sus ciudades*. Revista Razón y palabra número 56. Consultado en www.razonyplabra.org Fecha de consulta 23-03-11

Historia del cine mexicano. Publicado en: www.cinemexicano.mty.itesm.mx Fecha de consulta 15-04-11

Lizarazo Arias, Diego, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México, 2004, 345 p. Consultado en www.version.xoc.uam.mx Fecha de revisión: 21 de abril del 2011.

Eseverri Máximo *Amores Perros*. Consultado en: <http://www.cineismo.com/criticas/amores-perros.htm> Fecha de consulta: 01-05-11
Historia del cine mexicano. Publicado en: www.cinemexicano.mty.itesm.mx Fecha de consulta 15-04-11

León Rivera Betancur Jerónimo, *La imagen y su papel en la narrativa audiovisual*. Universidad de Medellín, Revista Razón y palabra número 49. Consultado: www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/ImagoColombia.pdf
Fecha de consulta: 15-04-11

Stam Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*. Traducción de Lauro Zavala. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010. Consultado en: [versu.xoc.uam.mx](http://www.versu.xoc.uam.mx)

Sound track Amores Perros. Consultado en: <http://www.pepper.com.mx/amoresperros/prensa/musica.html> Fecha: 11-03-11

Vargas Juan Carlos, *El cine mexicano postindustrial (1997-2002)*. Portal del cine latinoamericano y caribeño. Consultado en: <http://www.cinelatinoamericano.org/texto2.aspx?cod=1391> Fecha de consulta: 25/05/11

Zavala Lauro, *Una proposición panorámica y propositiva a la teoría del Cine*. www.version.xoc.uam.mx Fecha de revisión: 15 de abril del 2011.

Zavala Lauro, *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Revista Razón y palabra número 46, agosto-septiembre del 2005. Consultado en: www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html Fecha: 25-04-11

Zavala Lauro *Elementos de Análisis Cinematográfico*, Consultado en: www.versus.xoc.uam Fecha de consulta: 12-04-11

Zavala Lauro, *Humor e ironía cine mexicano. Un terreno por cartografiar*
Consultado en: www.versus.xoc.uam Fecha de consulta: 20-04-11

Lauro Zavala *El itinerario del espectador de cine*. Consultado en www.versus.xoc.uam Fecha de consulta 23-04-11

Zavala Lauro, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa* en literatura y en cine hispanoamericanos. Consultado en www.versus.xoc.uam Fecha de consulta 23-04-11



PROGRAMAS DE RADIO Y TELEVISIÓN

Historias Engarzadas. *Guillermo Arriaga 1ra parte* Presentadora: Mónica Garza. TV AZTECA, 2011.

Leyenda Urbana. *La dinastía Soler, Gabriel Figueroa, entre otros*. Presentadores: Alberto Barranco y Cinthya Francesconi. PROYECTO 40, 2011.

Leyenda Urbana. *Emisión dominical*. Presentador: Alberto Barranco. Grupo Radiocentro, 2010.