

Alejandro González Iñárritu: *Amores perros* (2000)

Juan Pellicer
(Universitetet i Oslo/UC Mexicanista)

Amores perros (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006), las tres primeras películas de Alejandro González Iñárritu (México D.F., 1963), han sido con frecuencia identificadas como un tríptico o como una trilogía por las semejanzas que caracterizan sus discursos narrativos (Pellicer 2010: 11). En efecto, existe un común denominador discursivo que comparten las cintas aludidas, ya que cada una presenta diversas historias que, a partir de un accidente, se van entrecruzando mediante la ruptura del tiempo lineal y del manejo de un tiempo circular y recurrente; asimismo, en cada una de ellas, se advierte una dinámica que genera una pluralidad de puntos de vista, así como la ordenada alternancia de fragmentos de episodios que corresponden a diversas historias pero cuya yuxtaposición provoca significativos contrapuntos. Forman también parte del común denominador mencionado, la verosimilitud de las coincidencias que vinculan las diversas historias entre sí y la correspondencia del contenido temático de cada película con su propio discurso narrativo.

Si es cierto que *Amores perros* fue el primer largometraje que dirigió González Iñárritu¹, también es cierto que no fue su primera experiencia como cineasta, ya que para entonces contaba con la que había adquirido cuando se había dedicado a la dirección y publicidad de comerciales, según el propio González Iñárritu señaló en la plática que tuvimos en el verano de 2009, en Barcelona:

Tuve la fortuna de escribir, producir, dirigir, editar, presentar y crear durante cinco años cientos de comerciales, de treinta segundos, de un minuto, de dos minutos, siempre escritos por mí. Con una cámara y dos actores, esas viñetas siempre fueron para mí un *sprint* de preparación para el maratón, el río que me llevaría al mar. Eran mis ideas en donde experimenté comedia, drama, melodrama... dirigí más de mil comerciales, vivía en los foros ciento ochenta días del año... y cuando llegué a dirigir *Amores perros*, yo tenía más tiempo en un set que ningún otro director mexicano de cine, yo tenía ya años viviendo en los sets... así llegué a dominar el lenguaje técnico... porque el estilo, ese es aparte, pues el estilo es todo lo que no tiene que ver con la técnica. Esta combinación de elementos me parece fundamental para el dominio del fondo y de la forma. Sin embargo, es también cierto que si no sales

¹ Véase apéndice 1.

pronto de ese mundillo publicitario, es fácil llenarte los bolsillos y entonces perder el alma. Creo haber huido a tiempo y me recliné en los talleres de Judith Weston en la costa este de Estados Unidos para estudiar dirección de actores. Una maestra extraordinaria (Pellicer 2010: 149-150).

En efecto, la factura de *Amores perros* revela la destreza, la madurez y el oficio de su joven creador. En su recepción se cifró su inmediato éxito: en la primavera de 2000, el año de su estreno, obtuvo dos premios en el LIII Festival Internacional de Cine de Cannes: el Gran Premio de la Semana de la Crítica y el Premio del Jurado Ecuménico a la mejor película; a estos reconocimientos se sumaron más de 25 premios en diversos eventos internacionales².

Es precisamente a la factura de la cinta a la que va a referirse esta contribución y, particularmente, a los principales rasgos de su peculiar discurso narrativo, construido mediante un complejo montaje de fragmentos; por eso estimo pertinente hacerlo a partir de las enseñanzas del formalismo cinematográfico ruso. Dichas enseñanzas coinciden con la composición del discurso del filme así como las prácticas del *hyperlink cinema* norteamericano y con ciertas tradiciones artísticas mexicanas con las que puede asociarse esta película.

Discurso narrativo: el montaje

Antes de abordar el complejo discurso narrativo de la película, hay que recordar que no siendo el cinematográfico un lenguaje, ya que no está regulado por una gramática, sí en cambio, es un discurso de imágenes que crea, en cada película su propia sintaxis (Mitry 1990: 21 y Metz 2002: 51-57); dicha sintaxis no es sino el ordenamiento, articulación, yuxtaposición y combinación de las imágenes en movimiento que han sido filmadas —las tomas y secuencias que equivalen a la materia prima— a las que se les incorporan luces, sombras, música, ruidos, palabras, silencios, etc. Lo que quiere decir que la sintaxis cinematográfica se completa mediante el proceso de la “posproducción” que, por su parte, entraña la total operación del montaje. Es en esta operación donde acaba de cifrarse el significado del filme³.

Para precisar algo más el término de montaje, hay que tener en cuenta a la escuela rusa de cine. En efecto, a partir de la relación que vincula a la historia (el *qué*) con su discurso (el *cómo*)⁴, veremos por qué *Amores perros* evoca las observaciones de Lev Kuleshov, teórico formalista, fundador de la Escuela de Cine

² Véase apéndice 2.

³ Véase Kuleshov (1974: 183 s., 187-190) y Eisenstein (1986: 11 s., 34 s., 41s.).

⁴ Véase Chatman (1978: 19, 26) y Bordwell (2008: 18, 23).

de Moscú, quien advertía que en el cine el primer paso consiste en fotografiar lo que nos rodea (el *qué*) y que el paso siguiente consiste en mostrar lo fotografiado en la pantalla (el *cómo*). Mostrarlo implica articular —“pegar”— las tomas, que es a lo que básicamente equivale el montaje y esto puede hacerse de diversas maneras (Kuleshov 1974: 184 y 188). El teórico ruso señala que “el montaje representa la esencia de la técnica cinematográfica, la esencia de la estructuración de una película” (ibíd.: 183). Pero fue su discípulo, Sergei Eisenstein, quien iba a atribuirle al montaje un valor máximo, valor que parece confirmar *Amores perros*. Inspirado por la combinación de viejos jeroglíficos japoneses, mediante la cual no se suman, sino que juntos forman un “ideograma” que a su vez entraña un nuevo “concepto”, Eisenstein concibe su teoría del montaje (1986: 34-35). Observa que las tomas, así como los sonidos, los colores y las palabras, cuando se les pone juntos, pierden su individualidad y aparecen como una nueva “unidad orgánica” (ibíd.: 12). En efecto, por la combinación de diversas tomas es posible representar eventos que nunca han ocurrido. “¿Con qué, entonces,” se pregunta Eisenstein, “se caracteriza el montaje y, consecuentemente, a su célula, la toma?”. Y se responde: “Con un choque, con el conflicto de dos trozos en oposición. Con el conflicto, con el choque [...] el montaje es conflicto” (ibíd.: 41-42).

Es cierto que la idea de choque y conflicto evoca, respecto al montaje, el principio dialéctico de Hegel y de Marx, pero también es cierto que corresponde a las ideas de “violencia” y “desfamiliarización” del lenguaje literario de los propios formalistas, grupo al que pertenecía Eisenstein y a nociones estéticas más antiguas tales como el claroscuro de la pintura, el contrapunto musical o, dentro de la retórica poética, a figuras como la paradoja, la ironía, la antítesis, etc. Para mejor explicar su teoría del montaje, el cineasta soviético encontró también muy sugerentes paralelismos entre el montaje cinematográfico y una partitura musical en la cual los pentagramas correspondientes a cada instrumento corren simultáneamente en forma horizontal, mientras que el conjunto de instrumentos suena verticalmente. Eisenstein se refiere a un “pentagrama” de visuales sucesivas” en donde encuentra un “avance” simultáneo tanto de luces y de acciones, como de un entrelazamiento ininterrumpido de diversos temas, primeros planos y planos panorámicos (1974: 56-58). Además, el trabajo de equipo que implica la realización de una película entraña también el ordenado acomodo de los “fragmentos” o contribuciones del camarógrafo, del escenógrafo, del músico, de los actores, etc. En su articulación —orquestación— se cifra la analogía con la partitura musical, ya que la presentación de esos fragmentos es simultánea, es decir, que se desarrolla tanto horizontal como verticalmente.

En el diálogo, aludido arriba, que tuve con González Iñárritu en Barcelona, cuando le pregunté qué importancia le atribuía al montaje, me dijo lo siguiente:

...[El] montaje es una reescritura, es el verdadero proceso, el que realmente revela la película; es el verdugo porque en la edición te cargas cualquier cosa, al mejor actor lo puedes destruir, y una escena mal actuada la puedes salvar o a algo que en apariencia no tiene sentido, se lo puedes dar en la yuxtaposición con otra toma o secuencia [...] Donde realmente se crea la poesía de una película es ahí [...] el trabajo de los actores que ves en la pantalla, es en gran parte materia prima del actor pero también es un trabajo de montaje; fijate que una película mía ya terminada corresponde al uno y medio por ciento de todo lo que filmé; encontrar las perlas de ese tesoro me lleva más de diez meses trabajando día y noche (Pellicer 2010: 170-171).

La historia de *Amores perros*

Para poder examinar las características del discurso narrativo y de su montaje, conviene ahora exponer sumariamente la historia que relata el filme. El guión de *Amores perros* fue redactado por Guillermo Arriaga⁵, bajo la dirección de González Iñárritu según el propio director me indicó en el diálogo aludido arriba⁶. Se trata de tres historias distintas, ubicadas las tres en la Ciudad de México, unidas por un accidente de tráfico, un choque: la de Octavio y Susana, la de Daniel y Valeria, y la del Chivo y Maru.

1.- Octavio y Susana son cuñados, pues ella está casada con Ramiro, el hermano de Octavio. Viven los tres, y el recién nacido hijo de Susana y Ramiro,

⁵ Traducido por Alan Page y publicado en inglés.

⁶ "...desde *Amores perros* cuando yo vivía en México, lo que hacíamos era reunirnos una o dos veces por semana; platicábamos e intercambiábamos ideas. Entonces él [Guillermo Arriaga] redactaba y a partir de ahí yo leía, hacía mis comentarios; ¿a dónde va el personaje?, yo creo que el conflicto debe ser este, o mejor este; él teleaba lo que habíamos platicado, nos volvíamos a reunir, y así conjuntamente íbamos puliendo lo que iba saliendo. Ahí empezaba mi dirección, dirigiendo el guión; repito, yo no lo escribo sino que lo dirijo. Así como dirijo a los actores, así dirijo el guión. No ha sido coescritura porque yo no tecleé, pero sí un desarrollo conjunto e involucramiento de tres años de ir manejando juntos conceptos y circunstancias y situaciones. Reconozco que fui muy exigente con Guillermo. En aras de la excelencia, le exigía cambios y más cambios y más rigor en cada una de las líneas del guión. El creía que con una sola escritura habría terminado su trabajo pero conmigo encontró un rigor y una exigencia a los que no estaba acostumbrado y eso le frustraba mucho. Se daba cuenta que yo siempre quería explorar nuevas cosas en personaje y circunstancias hasta encontrar la esencia de lo que buscaba. Fue muy duro y por eso nos tardábamos hasta dos años en terminar cada guión. Y además, para él era frustrante saber que una vez que él terminaba, la historia seguiría siendo infinitamente reescrita por mí durante la producción a donde él nunca se paraba (solo visitó el set de *21 Gramos* unos tres días con su adorable familia), y la vería ya editada finalmente como algo diferente seguramente a lo que él había pensado" (Pellicer 2010: 164).

en la casa de la mamá de Ramiro y Octavio. La familia, de escasos recursos económicos, vive en una colonia proletaria del Distrito Federal. Tienen un gran perro negro *rottweiler* que se llama Cofi. Ramiro abusa de su poder físico y trata mal a Susana, quien está embarazada, y además, él le es infiel; a Octavio le gusta mucho Susana. La relación entre Ramiro y Octavio y entre Susana y Ramiro es casi siempre violenta. La madre de ellos casi no habla, subordinada al poder de Ramiro. Este roba primero una farmacia, luego una tienda, y finalmente lo matan cuando asalta un banco. Octavio le pide a Susana que se vaya con él a vivir a otra parte. A fin de juntar dinero para poder escaparse con ella, Octavio lleva al Cofi a participar en peleas de perros en las cuales siempre gana. El dueño de los perros rivales, el Jarocho, le dispara al Cofi durante una pelea cuando este va otra vez ganando; Octavio le da una puñalada al Jarocho y huye en su coche, con su mejor amigo, llevándose al Cofi mal herido y desangrándose mientras que los amigos del Jarocho los persiguen y les disparan. Al pasarse Octavio un alto, choca con otro coche que cruzaba porque tenía la luz verde, su amigo muere y él queda mal herido.

2.- Daniel es un rico publicista que vive con su mujer y con sus dos hijas, pero que está enamorado de Valeria, una modelo española. Daniel abandona a Julieta, su mujer, y a sus hijas, aún niñas, y se va a vivir con Valeria y su perrito Richi. Por razones publicitarias, Valeria simula ser pareja de un actor de moda en un programa de televisión. El día que estrena su departamento con Daniel, sale a comprar vino para festejar y es cuando el coche de Octavio choca contra el suyo. Queda muy mal herida, en una silla de ruedas y no puede volver a modelar. Richi desaparece accidentalmente un día por un agujero del piso del departamento; lo oyen pero no lo encuentran. Buscándolo, ella se lastima la pierna que se había fracturado, se produce una gangrena y tienen que amputársela. Durante todo el tiempo, Daniel la cuida. Finalmente, él levanta buena parte de la tarima y encuentra a Richi herido por las ratas.

3.- El Chivo es un ex maestro de escuela de origen burgués, que se involucró en el movimiento estudiantil de 1968 y luego en la guerrilla de los años setenta, por lo cual pasó veinte años en la cárcel. Trata de volver a ver a su hija, Maru, a la que no ve desde que lo encarcelaron, cuando ella era muy chica. Ella, que ha vivido con su madre, cree que su papá ha muerto. El Chivo vive ahora marginado, con el aspecto de un *teporocho*, en una casa pobre, sucia y desordenada, acompañando por varios perros callejeros y se gana la vida como pepenador y como matón a sueldo. Por el periódico se entera de la muerte de la que había sido su esposa, la mamá de Maru, y va al entierro, pero no logra saludar a su hija porque se lo impide la hermana de la difunta. El mismo policía que lo había arrestado y metido a la cárcel, Leonardo, es el que ahora le consigue clientes; uno de ellos, Gustavo

Garfías, le pide que mate a Luis Miranda Solares, su medio hermano. Cuando anda buscando por la calle a su víctima, presencia el accidente de Octavio y Valeria. Mientras que las ambulancias tratan de recoger a los heridos, él se roba la cartera de Octavio y luego recoge al Cofi y se lo lleva a su casa para curarlo. Un día que el Chivo sale de su casa, el Cofi, ya repuesto, mata a los otros perros, pero el Chivo lo perdona. En lugar de matar a Miranda, el Chivo lo secuestra y se lo lleva a su casa donde lo deja amordazado; luego secuestra también al propio Garfías. A los dos los deja en su casa, medio amarrados, frente a frente y con una pistola en medio —a ver quién mata a quién—. Va a la casa donde vive su hija Maru y le deja una fotografía suya, un recado en la contestadora del teléfono y el dinero que le habían pagado en un desguzadero por el coche de Miranda y por matarlo. Finalmente, vende el coche de Garfías y se va caminando por la tierra seca y agrietada de un páramo suburbano con el Cofi al que, como no sabe cómo se llama, resuelve darle el nombre de “Negro”.

El discurso narrativo de *Amores perros*

En el montaje de *Amores perros* se advierte un meticuloso proceso de corte y fragmentación. El discurso está vertebrado por medio de secuencias/fragmentos de diversas historias cuya narración no se ajusta siempre a la cronología de los acontecimientos. Hay repeticiones, prolepsis y analepsis en la ordenación de las secuencias, lo cual contribuye a lograr el efecto o ilusión de un presente continuo e interminable. Este tipo de discurso cinematográfico ha sido denominado *hyperlink cinema* (véanse Ebert 2007: 1-3 y Quart 2005: 1), a partir de cintas tales como *Short Cuts* (1993), *Pulp Fiction* (1994), *The Opposite of Sex* (1998), *Magnolia* (1999), *City of God* (2002), *Crash* (2004), *Happy Endings* (2005), *Syriana* (2005), *The Air I Breathe* (2008), *Gomorrah* (2008) y, desde luego, las tres primeras de González Iñárritu. Por ejemplo, el acontecimiento central de *Amores perros*, es decir, el accidente, se repite tres veces; cada vez desde un punto de vista distinto. En efecto, la cinta está dividida simétricamente en tres partes, cada una de aproximadamente 30 secuencias, la primera, titulada “Octavio y Susana”; la segunda, “Daniel y Valeria”; y la tercera, “El Chivo y Maru”.

La película comienza *in medias res* con la larga secuencia de la persecución a Octavio (Gael García Bernal) y su amigo, que huyen a gran velocidad en su coche, aterrorizados y gritando, con el perro que va desangrándose hasta que Octavio se pasa un alto y se estrella contra otro coche. Esta primera secuencia muestra la persecución por medio de una rápida sucesión, *in crescendo*, de breves tomas dentro y fuera del coche, entre gritos de pavor, hasta que chocan (DVD: 1:05)⁷.

⁷ El DVD es el producido por Lions Gate Entertainment en 2002.

Corte y la siguiente secuencia proyecta una pelea de perros en medio del bullicio de un antro sombrío y tétrico. La persecución y el choque funcionan a modo de obertura que anuncia lo que va a relatarse a lo largo de la narración. En la secuencia del accidente ya están presentes los protagonistas de cada una de las tres historias —Octavio, Valeria (Goya Toledo) y el Chivo (Emilio Echevarría)— aunque el espectador no llegue a percibirlos a todos a primera vista, ya que el punto de vista de la narración corresponde a Octavio (los percibirá más adelante en las otras dos secuencias del choque que funcionan como dos variaciones del tema). Al final de esta primera secuencia, aparece el título de la primera parte: “Octavio y Susana” (“Black Dog”, según el guión, p. 3).

Simétricamente, a la mitad de la película, el accidente reaparece al cabo de las breves secuencias que van de la 40 a la 45, alternando tomas desde el punto de vista de Octavio con tomas desde el punto de vista de Valeria y ya dentro del contexto aportado por lo narrado hasta ahora, lo que contribuye a revelar nuevos significados del mismo (DVD: 62:39). Es una suerte de variación del tema del accidente que ahora se puede leer intertextualmente dentro del contexto de lo mostrado hasta este momento: el mundo proletario y mestizo de los bajos fondos de Octavio, ilustrado por la violencia de las peleas de perros, viene a *chocar* con el mundo aburguesado y frívolo de la rubia modelo española Valeria y su delicado perrito. Es el choque en un doble sentido: el de los coches, en la historia, y el de los mundos, en el discurso. La correspondencia lograda por el montaje es simétrica. Pero lo que resulta más significativo, es la ordenación de las cuatro secuencias precedentes que transcurren, primero, en el cuarto de Octavio mientras él y su amigo Jorge miran un programa de televisión en el cual aparece Valeria siendo entrevistada con un actor famoso y su perrito blanco Richi (por razones publicitarias Valeria presenta al actor como su amante —que no lo es en realidad—; la escena sugiere, entre otras cosas, lo falso y lo equívoco que suele caracterizar a la publicidad). Mediante un montaje vertical, la escena televisada se proyecta al mismo tiempo que Octavio cuenta el dinero que apostará en la pelea (DVD: 52:33). La simultaneidad de los dos eventos en las historias y de su expresión en el discurso, preludia el accidental encuentro que muy pronto va a ocurrir. En la siguiente secuencia, se representa otra vez la pelea de los perros, pero ahora seguida por el balazo que le da el Jarocho (Gustavo Sánchez Parra) a Cofi cuando este va ganando (cobardía y crueldad), el traslado del perro herido al coche de Octavio, el regreso de este que apuñala al Jarocho (valor y venganza) y la huida. La secuencia siguiente, repite la primera de la cinta, es decir, la persecución, pero esta es interrumpida ahora por la continuación del programa de televisión y la invitación a comer que el actor le hace a Valeria a quien engaña llevándola al departamento que su verdadero amante, Daniel (Álvaro Guerrero), le ha comprado; ella no lo sabe y la sorpresa la colma de felicidad. Corte y vemos brevemente al Chivo (secuencia 44), espionando a su

próxima víctima, muy cerca del lugar del accidente⁸. Corte y de regreso en el nuevo departamento de Valeria, ella sale acompañada por Richi, en su coche, a comprar vino para brindar por su nueva casa (secuencia 45). En el camino, vemos desde el coche al Chivo que camina acompañado por sus perros rumbo al lugar del próximo accidente que ahora se proyecta desde el punto de vista de ella; el Chivo y Valeria se dirigen, cada uno por su lado, en su propia historia, ignorante uno del otro, pero simultáneamente en la misma toma —montaje vertical—, a la cita con su destino. Esta segunda secuencia o variación del choque va seguida por el título “Daniel y Valeria”, con el que comienza la segunda parte de la película⁹ (DVD: 63:01).

El accidente vuelve a repetirse, por tercera vez, en la secuencia 77, al principio de la última parte de la película, la que lleva el título de “El Chivo y Maru” (DVD: 94:01), en esta ocasión desde el punto de vista del Chivo, que está a punto de eliminar a su víctima, Miranda (Jorge Salinas), a quien ve salir de su oficina junto con Garfias (Rodrigo Murray), el cliente del Chivo; este los ve darse un abrazo aparentemente muy afectuoso que revela, entre otras cosas, la hipocresía de Garfias; luego ve a Miranda salir de un hotel con una mujer; en la siguiente toma, Miranda entra en un restaurante y el Chivo presencia el choque, que vuelve a proyectarse, pero desde otro ángulo, desde su punto de vista (DVD: 105:42). Esta última variación del accidente es la más explícita: en medio del agitado barullo de las ambulancias y las patrullas, el Chivo se acerca al coche de Octavio y ayuda a sacarlo —ensangrentado y chillando por el dolor— mientras que, protegido por la confusión que lo rodea, le extrae discretamente el fajo de billetes; al colocarlo en el suelo, llegan a recogerlo los de la Cruz Roja. Desde el punto de vista del Chivo, se ve que sacan al otro ocupante —Jorge— ya muerto, y a Valeria de su coche entre alaridos de dolor. Asimismo, se ve también que alguien saca al perro herido del coche de Octavio y el Chivo acude a llevárselo para curarlo.

En las tres presentaciones del accidente se finca la simétrica estructura ternaria del montaje de la película. Las tres se vinculan intertextualmente, pero además, el significado de la segunda y la tercera ya va nutrido por los eventos que hasta entonces han sido proyectados. La segunda, desde el punto de vista de Valeria, ya lleva incorporada prácticamente toda la compleja relación triangular de Octavio, Susana y Ramiro (Marcos Pérez), y algunos fragmentos de la de Daniel y Valeria, y de la historia del Chivo. En la tercera, desde el punto de vista del Chivo, ya han quedado concluidos los relatos de los mundos de Octavio y Susana, y de Daniel y Valeria. Esta última presentación del accidente

⁸ En el guión no aparece esta secuencia en este lugar.

⁹ En el guión se titula “White Dog” y dicho título aparece entre las secuencias que corresponden a la 42 y la 43 de la película.

da lugar al final de la película, es decir, al capítulo del Chivo, donde el montaje acabará de construir la imagen y el papel del Chivo, uniendo orgánicamente los fragmentos en los que se cifra el cabal significado de la película. El montaje yuxtapone un grupo continuo de breves secuencias asociadas con el amor del Chivo a su hija y con la presencia de la muerte: la del Chivo afuera de la casa de su hija desde donde ella lo ve un instante sin saber quién es pero con cierta inquietud, la del Chivo en el cementerio ante la tumba de su mujer (bondad) seguida del asalto al banco en el que Ramiro muere (maldad) y de la del Chivo curando a Cofi, que ha estado a punto de morir (bondad), del Chivo quien estando a punto de matar a Miranda en un estanquillo es interrumpido providencialmente por unos niños (bondad), con el velorio de Ramiro y con el regreso a su casa del Chivo cuando descubre que Cofi ha matado a sus cuatro perros. La yuxtaposición de estos fragmentos de diversas muertes se remata con la violenta reacción del Chivo (matar a Cofi con la misma pistola que usa para matar a sus víctimas) seguida inmediatamente por su arrepentimiento que es clave para la redención del Chivo y para el curso que tomarán los eventos (DVD: 121:25). El Chivo renuncia a ser matón a sueldo y en cambio lleva a cabo un acto de justicia, inspirado por el amor a su hija, en el que se cifra buena parte de la crítica social de la película.

Efectivamente, en lugar de matar a su víctima, para lo que le han pagado, el Chivo resuelve secuestrar a Garfias (el que le pagó) y a Miranda (la supuesta víctima, medio hermano de Garfias); hacer confesar a Garfias frente a Miranda; darle la pistola a aquel para que él mismo lo mate, lo cual se niega a hacer; y finalmente dejarlos medio amarrados, frente a frente, y con la pistola a la mitad, equidistante de ambos para que se maten uno al otro. El montaje del episodio está hecho mediante la yuxtaposición dialéctica del victimario intelectual, el cobarde burgués Garfias, y de su víctima, su medio hermano, frente a quien ha tomado en sus manos la justicia, el Chivo, provocando su impecable ejecución aunque no lleguemos a saber nunca quién mata a quién. Es el momento culminante de la película, el de su mayor intensidad emocional, su clímax.

Las dos secuencias siguientes, con las que concluye la película, marcan el contrapunto final. Disuelta la tensión, la acción transcurre con fluidez: el Chivo, ya rasurado, con una camisa limpia y un viejo saco, se retrata, y lleva a cabo una operación de su propio montaje: pega cuidadosamente su foto sobre la imagen del padrastro de Maru (Lourdes Echevarría), en una foto grande donde también aparece Maru y su mamá; luego entra a la casa de Maru donde a esas horas no hay nadie, y continúa su tarea de montaje: coloca la foto en el marco del que la había extraído, junto a la cama de Maru, bajo su almohada deja todo el dinero que se ganó por matar a quien no mató y por la venta del coche de Miranda, y para rematar el montaje, le deja un recado en la contestadora telefónica, entre sollozos, con la promesa de ir a buscarla algún día. Finalmente,

vende el coche de Garfias en el desguazadero donde había vendido el de Miranda, el desguazador le pregunta cómo se llama su perro, y el Chivo contesta que no sabe, pero que debe llamarse “Negro”¹⁰. De este modo, con esta réplica final, le pone el Chivo la firma del autor a la película (“Negro” es el apodo de González Inárritu). Y, en un plano panorámico, el Chivo y el Negro se alejan en paz, lenta y chaplinescamente, con el aliento de una cierta esperanza mezclada con una profunda melancolía, por un páramo bien reseco y agrietado que se extiende hasta las lejanas montañas del inmenso valle de México que se dibujan en el horizonte (DVD: 148:34)¹¹.

Otras características del montaje

Adviértanse los contrastes que provocan las yuxtaposiciones de ciertos elementos de la historia, yuxtaposiciones que desempeñan el papel de significantes para proyectar significados y que funcionan como los choques dialécticos provocados por el montaje a los que se refería Eisenstein, que crean algo nuevo, algo que acaso ni siquiera se había filmado o registrado en el guión.

La romántica figura del Chivo proyecta la soledad de quien habiendo sido joven burgués durante la crisis político-social de 1968, se sumó a las filas del movimiento estudiantil enderezado contra la corrupción del sistema político, del *establishment* y de prácticamente toda la burguesía; su participación en los actos más violentos de la protesta estudiantil, lo obligaron a abandonar a su mujer y a su hija recién nacida; eventualmente fue arrestado y encarcelado durante muchos años. Su fracasado idealismo y la cárcel provocaron las ambigüedades, las contradicciones y la melancolía de su carácter. La caracterización de este personaje¹², acaso el más redondo de todos, resulta afortunada desde su primera toma —secuencia 4 de la película—, en la que aparece con sus perros pepenando un basurero, y luego por segunda vez —secuencia 8— cuando, a la salida de una pelea, el Jarocho y sus perros encuentran en la calle a los del Chivo; dispuestos ya a pelearse con ellos, lo impide la aparición de la figura del Chivo, harapienta pero imponente, con un machete en la mano y la grave expresión de sus ojos tristes y de todo su noble rostro enmarcado por los

¹⁰ En el guión, el Chivo dice que se llama “Cherokee” (la marca del coche).

¹¹ En el guión, el final es un plano de la fachada de la casa del Chivo y el sonido de tres disparos.

¹² Emilio Echevarría desempeña el papel con magistral acierto; no habla como un *teporocho* o un pepenador de los del Distrito Federal, sino como un profesor de clase media integrado a los bajos fondos de la ciudad, es decir, maneja un español *adaptado* a sus nuevas circunstancias, en el que se transparenta su origen. Los matices que emplea Echevarría son muy sutiles y bien merecerían un especializado estudio lingüístico.

plateados grises del macilento pelo y de la barba tupida, pastoreando su rebaño de perros —figura evocadora de algunas del pintor Francisco Goitia, de inconfundibles reflejos bíblicos—, que sin pronunciar ni una sola palabra, por el mero efecto del impacto de su presencia, obliga al Jarocho y a sus perros a retirarse, estos últimos, literalmente, con la cola entre las patas. Este instantáneo choque que representa la yuxtaposición del Jarocho y el Chivo, personajes de historias distintas, expresa con economía poética, la complejidad de la fuerza y la vulnerabilidad del poder del macho (DVD: 9:40). Si el Jarocho representa el abuso del poder en el que se cobija la cobardía del prepotente fanfarrón, el Chivo pepenador, con su rebaño de perros, representa una reacción al abuso del poder. En este claroscuro que proyecta la yuxtaposición de los dos personajes y de sus actitudes frente a frente, y frente a la vida, se comienza a perfilar el carácter del Chivo.

Obsérvese ahora una compleja imagen de la violencia que provoca la yuxtaposición de las secuencias 13 y 14 (DVD: 16:01). En la primera de ellas, la cámara está fija dentro de un restaurante frecuentado por hombres de negocios; en el primer plano vemos a uno de ellos que come con amigos y tras él al Chivo, en la calle, cuando saca la pistola y dispara a quemarropa sobre el que está comiendo; este cae fulminado mientras que el Chivo desaparece en medio del caos que ha provocado¹³. Corte y la siguiente secuencia está filmada en el interior del coche de Daniel que lo conduce con su mujer al lado; sus dos hijitas en el asiento de atrás se van peleando por una diadema. La violencia de las niñas y la tensión que provocan en sus papás, si bien contrasta con la violencia del Chivo, al mismo tiempo revela la coincidencia de la violencia en ámbitos y niveles tan diversos. En efecto, en el nivel del discurso, se estrecha la distancia entre una violencia y la otra. Pero también reduce la distancia entre la ausencia de moral en el matón y la doble moral del burgués Daniel, ya que cuando Daniel y su familia llegan a la casa y suena el teléfono, una de las niñas contesta pero nadie responde; vuelve a sonar y esta vez contesta la mujer de Daniel pero nuevamente nadie responde. “Qué raro...”, es todo el comentario de la esposa de Daniel, dos palabras que dejan firmemente establecida la inequívoca sospecha de la infidelidad de Daniel (DVD: 17:21).

Es casi al final de la película cuando queda en las manos del Chivo la justicia poética con la que concluye el filme. Efectivamente, las secuencias que van de la 85 a la 89 alternan dos tipos distintos de relaciones triangulares, en las que simétricamente acaba de cifrarse el carácter del Chivo y su redención. En la secuencia 85 encontramos al Chivo acostado en su cama contemplando

¹³ Esta secuencia de la película corresponde a una del guión que es distinta, ya que en el guión el Chivo mata a su víctima cuando esta, a la salida de la peluquería, está a punto de abordar su coche. Además, en el guión, esta secuencia está colocada en otra parte.

la fotografía de Maru que ha fijado en la pared sobre la cabecera de la cama (DVD: 123:37)¹⁴, es decir, allá arriba en dirección del cielo que bien puede asociarse con los ideales más puros que no han sido sino las mejores fuentes de inspiración —al menos las de las damas idealizadas de los caballeros andantes—, como lo es, *mutatis mutandis*, Maru. Al lado de él, pero en el suelo, debe estar Cofi, su compañero, su fiel escudero, al que magnánimamente le ha perdonado la vida, a pesar de que el propio Cofi no se la había perdonado a los otros perros. Es más que evidente el paralelismo paródico entre el Chivo y los caballeros andantes, sobre todo si entendemos esta secuencia como la epifanía en la que cuaja la inspiración del Chivo, es decir, el momento cuando iluminado por la evocación de Maru, decide qué es lo que va a hacer en adelante, cómo va a llevar a cabo la tarea que le ha sido encomendada y cómo ésta servirá para “glorificar a su dama”. La secuencia es muda, no habla el Chivo, solo lo vemos mediante un plano en el que la cámara lo toma a partir de sus pies, mirando para arriba, no muy distinto a un Cristo yacente. No pronuncia ninguna palabra pero su intensa mirada puesta sobre la imagen de su hija sugiere todo un monólogo interior y el origen de su decisión de hacer justicia (DVD: 124:25).

Esta relación triangular Chivo-Maru-Cofi es el punto de partida de la que se desarrolla en las secuencias siguientes. En la 86, el Chivo encuentra a Miranda, su víctima, a la salida de una tienda, lo encañona y obliga a subir a su propio coche y a manejar rumbo a la casa del Chivo; al llegar, lo amarra y lo somete a un interrogatorio retórico, desbordante de ironía, cuyas preguntas le revelan a Miranda, asombrado, que su propio medio hermano, Garfias, es el que le ha pagado al Chivo para que lo mate. El dilapidado refugio del Chivo queda así convertido en el tribunal donde se hará justicia. La siguiente secuencia se escenifica en el mismo lugar, pero a la mañana siguiente: el Chivo deja amarrado y amordazado a Miranda luego que este le ofrece más dinero para matar a Garfias, mientras que, en la secuencia que sigue, el Chivo lleva a vender el coche de Miranda a un desguazadero desde donde le habla a Garfias por teléfono para informarle que el encargo ha sido cumplido y que lo espera en su casa para que le lleve el resto del pago. Corte y ya estamos en la secuencia 89, en la puerta de la casucha del Chivo a donde llega nervioso Garfias con el dinero y con la intención de irse inmediatamente, pero el Chivo lo obliga a pasar a su casa y lo lleva hasta donde se encuentra Miranda. La dinámica de la cámara portátil permite una danza macabra en la que choca el asombro que paraliza al atónico Garfias con la rabia de Miranda amarrado en el suelo y con la exaltada y perentoria voz del Chivo que, dueño de la situación, intenta poner la pistola en

¹⁴ En el guión (p. 113), el Chivo simplemente mira el techo (en la pared no hay una fotografía de Maru). Es precisamente la mirada del Chivo puesta sobre la foto de Maru en la pared, lo que le da sentido a la toma en la película.

las manos del aterrorizado Garfias exigiéndole que él mismo mate a Miranda. El triángulo es perfecto pues establece una correspondencia simétrica entre los vértices: la cobardía de Garfias, la rabia de Miranda y la autoridad moral del Chivo — la paradójica autoridad moral de un matón a sueldo. La escena vuelve a ser reflejo paródico de la bíblica de Caín y Abel frente a un iracundo Dios justiciero de cabellera y barbas largas y plateadas. Corte y aparece en *close-up* la cabeza rapada de Octavio con una gran cicatriz mientras espera a Susana, que no va a llegar, en la estación de los autobuses¹⁵. Es el fracaso de un impotente Octavio que aquí, por yuxtaposición del montaje, marca un contrapunto o claroscuro con el triunfo del potente Chivo a quien, sin previo corte y en una continuidad marcada por la ininterrumpida música de fondo, vemos ahora en un acercamiento bajo la regadera, luego lentamente rasurándose y cortándose el pelo y las uñas y finalmente guardando en su maletín la foto de Maru y su álbum fotográfico. Antes de salir de su casa, pasa a despedirse de Garfias y de Miranda, que siguen amarrados en el suelo y frente a frente como han pasado toda la noche. Los desamarra parcialmente y al dejarles una pistola en el suelo, en medio, equidistante de ambos, que podrá alcanzar el que primero logre acabar de desamarrarse, les dice con sobrada ironía que seguramente tendrán mucho que platicar y que espera que arreglen sus diferencias (DVD: 141:38).

Esta pareja de hermanos que se odian pertenece a la generación que debe haber nacido precisamente alrededor de 1968, cuando el sistema político y social de México sufrió una profunda crisis como resultado, principalmente, del divorcio entre las apariencias y la realidad. El sentido que tiene el carácter de esta pareja de hermanos puede asociarse con ese divorcio. Son ellos productos típicos de la época neoliberal, es decir, de las últimas décadas del siglo xx: jóvenes elegantemente uniformados por las marcas de moda y al volante de lujosos autos, jóvenes que bajo una respetable vida familiar ocultan adulterinas relaciones vespertinas en discretos hoteles de paso, y que dispuestos a triunfar a toda costa, están también dispuestos a eliminar cualquier obstáculo, incluso a un incómodo hermano, siempre y cuando la operación sea efectuada con discreción. Garfias y Miranda son hijos consentidos de una Revolución convertida en institución, pervertida, venerada y usufructuada por la clase dominante. Garfias y Miranda representan el triunfo del pragmatismo del partido oficial, del consumismo y de la publicidad frente al fracaso del romántico idealismo del Chivo, con todo y sus ribetes de *teporocho*, pepenador y matón a sueldo. Por eso el enfrentamiento de los tres en las secuencias 89 y 91 traza los mejores rasgos del carácter del Chivo por medio del contrapunto y por medio también de la

¹⁵ En el guión, esta secuencia de Octavio en la estación esperando a Susana aparece más adelante, en otra parte; por eso, en la película tiene otro sentido.

ironía con la que se nos muestra al Chivo como la autoridad moral instrumental para la realización de la justicia poética.

Otro contraste vinculado estrechamente con el examinado arriba, a la luz de triunfadores y perdedores, es el que se establece entre Richi y Cofi, los perros principales de la película. La correspondencia entre las dos figuras es simétrica. Richi es uno de esos minúsculos perritos blancos, delicados y nerviosos, como de juguete o de adorno, que corresponde al frívolo carácter de sus dueños, Valeria¹⁶ y Daniel, ambos dedicados profesionalmente al superfluo y afectado juego de las apariencias y las modas, ella como modelo —rubia y española— y él como publicista, juego identificado con el consumismo propio de la economía de mercado. En cambio, Cofi es negro, un corpulento y robusto ejemplar de raza *rottweiler*, de aspecto recio e intimidante pero noble y bravo peleador, que corresponde al carácter de sus dos dueños —Octavio primero y después el Chivo—, ambos dedicados —romántico cada uno a su modo— a ganarse la vida al filo de la muerte por los sórdidos rumbos de la criminalidad. Los perros sufren accidentes, cada uno por su lado, y cada uno de ellos se encuentra en uno de los dos coches del choque: Cofi había caído “heroicamente” balaceado minutos antes del choque y Richi va a caerse, y a perderse temporalmente, bajo la tarima del departamento de Valeria y Daniel, donde lo atacarán las ratas, unos días después. El choque junta a los perros sin que lleguen siquiera a verse y determina sus distintos destinos. Mientras que el insignificante Richi estará a punto de ser devorado por las ratas, el invencible Cofi va a matar al rebaño de perros del Chivo; mientras que el futuro de Richi va a transcurrir entre la amargura y la desolación de Valeria y de Daniel, el de Cofi queda unido a la esperanza con la que el Chivo emprende la marcha final por el infinito páramo que se abre frente a ellos.

Las secuencias que van de la 52 a la 55 contrastan los significados de los dos perros; en la 52, desde la silla de ruedas Valeria juega con Richi; tira la pelota que se va por el agujero que hay en la tarima y Richi la sigue perdiéndose allá abajo; en la 53 y la 54, Valeria y Daniel oyen ruidos, buscan desesperados a Richi, histéricos lo llaman y le ofrecen chocolates pero el perrito no aparece; sin corte y con la misma música, la secuencia 55 proyecta un *close-up* de la panza ensangrentada y vendada del Cofi echado y siendo acariciado con ternura por las sucias manos del Chivo; fuerte imagen evocadora de la piedad que contrasta con la histeria de las secuencias anteriores. Es la imagen formada por la del perrito jugando con la pelotita en el flamante departamento de la modelo española que desaparece bajo el suelo, imagen yuxtapuesta a la del ensangrentado Cofi gravemente herido durante otro tipo de juego, pero no con una pelotita

¹⁶ Uno de los diálogos del guión, entre Daniel y Valeria, no incorporado en la película, revela que Valeria, con la anuencia de Daniel, se había provocado un aborto (p. 85).

sino exponiendo su vida en el palenque y a punto de derrotar en buena lid a su rival, cuando cae abatido por un alevoso balazo a quemarropa (DVD: 70:35).

En la compleja relación triangular Octavio/Susana/Ramiro (así como en la de Daniel/Valeria/Julieta) se cifra el machismo, la violencia y la infidelidad conyugal como significativa coincidencia de dos diversos niveles sociales y su correspondiente crítica. El machismo —subordinación tradicional y arbitraria de la mujer al hombre e imperio de una doble moral en beneficio del hombre—, la infidelidad y el clima de la violencia se proyectan por medio del montaje de breves tomas yuxtapuestas entre sí y alternadas con las peleas de perros. Precedidas por tres secuencias de peleas de perros, las 12, 13 y 14 establecen el clima de la violencia y presagian los adulterios: Ramiro increpa violentamente a Susana y Octavio la defiende; el Chivo dispara, mata a uno que está comiendo en la terraza de un restaurante y desaparece; las niñas de Daniel y Julieta se pelean en el coche y al llegar a su casa suena sospechosamente el teléfono, lo cual hace más tensa la relación de la pareja.

Otras yuxtaposiciones del montaje son significantes: las de las secuencias en las que Ramiro asalta tiendas seguidas de las peleas de perros a las que Octavio lleva a Cofi: ambos, Ramiro y Octavio, se ganan así la vida, aquel criminalmente, Octavio gracias al “heroísmo” de Cofi; o la yuxtaposición de las secuencias en las que Octavio hace el amor con Susana y en las que Ramiro lo hace con una empleada de la tienda donde él trabaja: ambos, Susana y Ramiro, hacen el amor, pero cada quien por su parte y mientras que las circunstancias condenan a Ramiro, a Susana la justifican. La secuencia 31 resume la situación mediante una rápida y apretada sucesión en contrapunto de muy breves tomas, de tres o cuatro segundos cada una, al ritmo de un intenso rap: atisbos de Octavio en las peleas, de Ramiro en los asaltos y haciendo el amor violentamente con la empleada en la bodega de la tienda. Esta secuencia va seguida por su complemento directo: otra en la que Ramiro le reclama y exige a Octavio la mitad de sus ganancias en las peleas de Cofi alegando que el perro es de los dos. Queda así perfilado el carácter violento y machista de Ramiro (DVD: 37:55).

Tradiciones artísticas mexicanas

Ha podido observarse a lo largo de este trabajo, en el discurso narrativo de *Amores perros* —como en los de las dos otras cintas de González Iñárritu que integran el tríptico—, que la compleja operación del montaje, es decir, del ordenamiento de los fragmentos —tomas y secuencias— desempeña un papel central y decisivo en tanto significativo. El afortunado resultado de esa operación ilustra la vinculación de la película tanto con los principios teóricos de Eisenstein como con tradiciones artísticas mexicanas como lo son el arte

de los retablos religiosos coloniales, naturalizados mexicanos a lo largo de tres siglos, y el de la escuela mural mexicana. Principios teóricos y tradiciones que no están lejos unos de las otras. Ciertamente, fue muy grande el impacto que la visita de Eisenstein a México (1930-32) tuvo en su vida y particularmente sobre su teoría del montaje. Había tenido la oportunidad de conocer personalmente a Diego Rivera y de platicar largamente con él durante la primera visita del pintor mexicano a Moscú (1927). La lectura de *Idols Behind Altars* (1929), de Anita Brenner, en buena parte dedicado al examen del muralismo y de sus principales creadores, parece haber encendido aún más su interés por el país, por su cultura y, especialmente, por el muralismo¹⁷.

Por lo que se refiere al montaje, el director ruso tuvo entonces la oportunidad de contemplar la gigantesca obra que los muralistas mexicanos, principalmente Orozco, Siqueiros y el propio Rivera, comenzaban a realizar alentados por el impulso de la Revolución Mexicana a fin de movilizar al pueblo ofreciéndole un espejo en el que, mirándose a sí mismo, contemplara su historia. Su asombro frente a los murales habrá obedecido a las coincidencias ideológicas y estéticas que encontraba en un mundo geográficamente tan remoto del suyo.

Lo que intentaron hacer los muralistas fue expresar plásticamente el peculiar modo mexicano de asumir la historia, inspirado por una cierta relación con la idea de la muerte, que consiste en identificar al presente con el pasado, es decir, en *convivir* con *sus* muertos, en hablar de los antepasados como si aún estuvieran vivos, como si el hoy de ayer no hubiera aún terminado. “El mismo hombre que vivió hace miles de años”, apunta el propio Eisenstein en un bosquejo de su película mexicana al referirse al hombre actual de Yucatán,

Inmutable. Invariable. Eterno. Y la sabiduría de México sobre la muerte. La unidad de muerte y vida. El fenecer de una y el nacimiento de la siguiente. El eterno círculo. Y la sabiduría aún mayor de México: el disfrute de ese círculo (1974: 189).

En efecto, como síntoma de graves problemas estructurales del país, prácticamente todos los personajes que desfilan por la historia de México parecen ser *hoy* contemporáneos de los mexicanos ya que la historia también parece repetirse cotidianamente con los mismos personajes pero con diversas máscaras.

El problema de la expresión de ese modo peculiar de asumir la historia, lo resolvieron los muralistas mediante el discurso plástico de un “montaje vertical al fresco” inspirado, formalmente, por la pintura mural italiana renacentista y también por la tradición hispanoamericana de los grandes retablos

¹⁷ Acaso en ninguna otra de sus películas puso Eisenstein ni tanta pasión ni tanto gusto, ni tanta ilusión, como en el rodaje de *¡Que viva México!* Lamentablemente no pudo efectuar el montaje de esa película; esta fue, sin duda, la mayor tragedia y la mayor ironía de su vida.

que proyectan el discurso religioso, particularmente el Barroco colonial. Así como el retablo une expresiones diversas —pinturas, relieves, esculturas, alegorías, narraciones, imágenes, etc.— y aloja en su limitado espacio eventos y personajes de diversas épocas, los murales mexicanos iban a alojar al pueblo a través de los siglos y a sus héroes y enemigos, todos conviviendo el mismo instante: época prehispánica, conquista, colonia, independencia, reforma, Porfiriato y Revolución. Todos los personajes contemporáneos entre sí y el pueblo espectador —y primer actor— compartiendo con ellos un instante que abarca siglos.

El mural como la más afortunada expresión formal de la traducción mexicana del tiempo pasado a un espacio siempre presente que coincide con la observación de José Revueltas al referirse al montaje dentro del campo de la pintura como “la síntesis que realiza el arte al condensar, en una sola unidad, el tiempo y el espacio” (Revueltas 1965: 17). El mural como el espejo del pueblo y de su tiempo. El mural como la articulación simultánea de una numerosa variedad de fragmentos disímboles como lo son las imágenes individuales provenientes de distintos tiempos; una articulación semejante a la del montaje vertical inspirado por la partitura musical que era como lo concebía Eisenstein. Ahora frente a los murales de Rivera, el cineasta soviético expone y documenta las estimulantes coincidencias que encuentra entre sus teorías del montaje y lo que podríamos llamar “montaje al fresco”. Efectivamente, en unión de sus colaboradores, le envía a quien ya ha comenzado a financiar la empresa¹⁸, otro bosquejo de su película mexicana:

En la producción de esta cinta, en la que estamos trabajando ahora, nuestro propósito y deseo es el de realizar un retrato artístico de la belleza de los contrastes de los escenarios naturales, los vestuarios, las costumbres, el arte y los tipos humanos en México y mostrar a la gente en relación con su medio ambiente y su evolución social. *Combinar* montañas, mares, desiertos, ruinas de civilizaciones antiguas y *el pueblo del pasado y el del presente* en un cine sinfónico, sinfónico desde el punto de vista de su *construcción y ordenamiento*, puede ser comparable, en un sentido, a los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional. Como esos murales, nuestra película retratará la evolución social de México desde la antigüedad hasta nuestros días cuando surge como un moderno país progresista de libertad y oportunidades. La película estará dividida en seis relatos, cada uno relativo a distintos lugares, gentes, cuestiones históricas, etc. (Eisenstein/Sinclair 1970: 149, la traducción y las cursivas son mías).

¹⁸ Se trata de una comunicación dirigida a U. Sinclair y suscrita por Eisenstein, G. Alexandroff (codirector), E. Tisse (camarógrafo) y H. Kimbrough (gerente). En efecto, durante su estancia en California, Eisenstein había logrado que Sinclair consiguiera el financiamiento para filmar la película en México. Véase Eisenstein y Sinclair (1970: 149).

La coincidencia del montaje del discurso cinematográfico, según lo plantea Eisenstein, con el “montaje al fresco”, es decir, el del discurso de los muralistas, vuelve a actualizarse en *Amores perros*. Hemos podido observar cómo su montaje fue tejiendo el discurso por medio de la ruptura del normal paso del tiempo —analepsis y prolepsis—, y de las repeticiones de ciertos eventos centrales (por ejemplo, el accidente). En este rico tejido se cifra el valor y la eficacia del montaje y su economía poética, así como su semejanza con la forma de una partitura orquestal.

Finalmente, mi trabajo ha intentado comprobar la significancia de los vínculos que sitúan a *Amores perros* dentro de una tradición cinematográfica cuyo origen se remonta, principalmente, al formalismo teórico y práctico de la Escuela de Cine de Moscú, y que la sitúan también bajo la luz y la sombra de otras tradiciones tan mexicanas como han llegado a serlo el arte de los retablos religiosos coloniales y de la gran pintura mural del México de la primera parte del siglo pasado.

Bibliografía

- ARRIAGA, Guillermo (2001): *Amores perros*. London: Faber and Faber.
- BORDWELL, David (2008): *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- BRENNER, Anita (2002): *Idols Behind Altars*. New York: Dover Publications.
- CHATMAN, Seymour Benjamin (1978): *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- EBERT, Roger (2007): “Babel (2006)”. *Great Movies*, disponible en <<http://www.rogerebert.com/reviews/babel-2006>> pp. 1-4. [último acceso: 14 de junio de 2014].
- EISENSTEIN, Sergei (1974): *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- (1986): *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- EISENSTEIN, Sergei/SINCLAIR, Upton (1970): *The Making and Unmaking of Que Viva Mexico!* H. M. Geduld y R. Gottesman (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
- KULESHOV, Lev (1974): *Kuleshov on Film*. R. Levaco (ed.). Berkeley: University of California Press.
- METZ, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Barcelona: Paidós.
- MITRY, Jean (1990): *La semiología en tela de juicio*. Madrid: Ediciones Akal.
- PELLICER, Juan (2010): *Tríptico cinematográfico*. México: Siglo XXI Editores.
- QUART, Alyssa (2005): “Networked: Don Roos and Happy Endings”. En: *Film Comment*, 41, 4, pp. 1-4. <http://alissaquart.com/networked_don_roos_and_happy> [último acceso: 15 de junio de 2014].
- REVUELTAS, José (1965): *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Apéndice 1

Amores perros

Ficha técnica:

Director: Alejandro González Iñárritu

Productor: Alejandro González Iñárritu

Guión: Guillermo Arriaga

Fotografía: Rodrigo Prieto

Música: Gustavo Santaolalla

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

Reparto: Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Adriana Barraza, Vanessa Bauche, José Sefami, Álvaro Guerrero, Jorge Salinas, Marco Pérez.

Apéndice 2

Premios

- Mención especial del jurado y Premio de la crítica de la XXIV Muestra internacional de Cine de Sao Paulo, Brasil 2000.
- Premio Coral a la Mejor ópera prima. Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica y Premio Glauber Rocha de la Prensa del XXII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba 2000.
- Premio del Público del VII Festival Internacional de Cine de Valdivia, Chile 2000.
- Gran Premio del Festival a la Mejor película y Premio al Mejor director del XIII Festival Internacional de Cine de Tokio, Japón 2000.
- Gran Premio del XXVII Festival Internacional de Cine de Flandes, Bélgica 2000.
- Premio de los Nuevos Directores del Festival Internacional de Cine de Edimburgo, Escocia 2000.
- Hugo de Oro a la Mejor película. Hugo de Plata al Mejor actor (Gael García Bernal). Hugo de Plata al Mejor actor (Emilio Echevarría) y Premio del Público del Festival Internacional de Cine de Chicago, EUA 2000.
- Gran Premio de la semana de la crítica y Premio del Jurado ecuménico a la Mejor película del LIII Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia 2000.
- Rana Dorada a la Mejor fotografía del XXIX festival Internacional CAMERIMAGE del Arte de la Cinefotografía de Lodz, Polonia 2000.
- Premio al Mejor guión del XXIX Festival de Nuevo Cine de Montréal, Canadá 2000.
- Carabela de Plata de la Asociación de Festivales de Cine Iberoamericano (AFCI) del XXVI Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España 2000.
- Premio a la Mejor película del X Festival de Cine del Sur de Oslo, Noruega 2000.

- Círculo Precolombino de Oro a la Mejor película del XVII Festival de Cine de Bogotá, Colombia 2000.
- Premio del Público a la Mejor película del VI Festival Cinematográfico del American Film Institute, EUA 2000.
- Premio ACE al Mejor director y al mejor actor (Gael García Bernal) de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, EUA 2000.
- Mejor película, Mejor dirección, Mejor actor (Gael García Bernal), Mejor actor de cuadro (Gustavo Sánchez Parra), Mejor fotografía, Mejor edición, Mejor sonido, Mejor ambientación, Mejor maquillaje, Mejores efectos especiales, y Mejor ópera prima de la XLIII Entrega de los Arieles de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, México 2001.
- Premio BSFC a la Mejor película extranjera de la Sociedad de Críticos Cinematográficos de Boston, EUA 2001.
- Premio NBR a la Mejor película extranjera del National Board of Review New York, EUA 2001.
- Premio a la Mejor ópera prima y Premio de la Casa de América en Cataluña al Mejor guión de la Muestra de Cine Latinoamericano de Lleida, España 2001.
- Flecha de Oro a la Mejor película extranjera del Festival Internacional de Cine de Liky Liubvi, Rusia 2001.
- Premio del jurado internacional a la Mejor película. Premio a la Mejor dirección (ex-aequo) y Premio al Mejor guión del XXI Fantasporto-Festival Internacional de Cine de Oporto, Portugal 2001.
- Cóndor de Plata a la Mejor película extranjera por la Asociación Argentina de Críticos Cinematográficos, Argentina 2001.
- Diosa de Plata Francisco Pina de la XXXII Entrega de Diosas de Plata (PECIME), México 2002.
- Premio ALMA a la Mejor película extranjera de los Premios American Latino Media Arts Los Angeles, EUA 2002.
- Premio ALFS al Mejor director del año del Círculo de Críticos Cinematográficos de Londres, Inglaterra 2002.
- Premio BAFTA de la Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión a la Mejor película en lengua no inglesa, Inglaterra 2002.