

Amores perros: Códigos estéticos del cine mexicano en el nuevo milenio

Leticia G. Vargas López

EN EL AÑO 2000 LA PELÍCULA mexicana *Amores perros* ganó el premio de la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes y posteriormente recibió la nominación al Oscar de la Academia estadounidense. Pero además de recibir innumerables premios internacionales, el filme obtuvo 16 semanas en cartelera nacional 3.5 millones de espectadores y 95 millones de taquilla. El éxito comercial le ganó a esta cinta reacciones adversas entre varios críticos cinematográficos mexicanos: no era posible estar bien con Dios y con el Diablo; algunos críticos de cine etiquetaron al filme como “realismo barato, disfrazado de cultura de vanguardia”.

Las faltas eran, decían los conocedores, disolver los conflictos sociales en un lenguaje de videoclip y vender una vez más la imagen del México violento.

No obstante las críticas, la película de Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu dejó huella en el cine mexicano contemporáneo y sus recursos estéticos han sido imitados hasta volverse un cliché.

¿Pero en qué grado las críticas descalificadoras estaban fundadas en interpretaciones extra-cinematográficas y no en el código estético privado de la obra, en la unidad de su forma y su contenido?

Un texto cinematográfico puede ser abordado desde el análisis sociológico, psicológico, histórico, político, pero este análisis lo haremos desde la dimensión estética por considerarla más pertinente.

¿Y por qué sería más adecuado realizar el análisis cinematográfico priorizando la perspectiva del lenguaje del filme? Porque en el lenguaje artístico, la relación entre forma y contenido es distinta a la de otros sistemas semióticos. En el Arte no solamente es importante el *qué se*

dice sino el *cómo se dice*. En el lenguaje artístico el cómo, la forma, condiciona el contenido, lo llena de significado. En el lenguaje artístico la forma es contenido.

Pero si el Cine ni siquiera es un lenguaje, han dicho algunos, en virtud de que los signos icónicos son considerados signos en menor grado, ya que a los signos convencionales se les atribuye mayor facilidad para formar cadenas sintagmáticas. Sobre ese cuestionamiento, Iuri Lotman en su “Estética y Semiótica del Cine” recuerda a Ferdinand de Saussure, y refiere que en la lengua todo se reduce a las “diferencias” y a las “combinaciones” y que ese mecanismo determina la estructura interna del lenguaje cinematográfico.

Para Lotman, “cada imagen en la pantalla es un signo, tiene significado, es portadora de información” (1979:45). Y “si las primeras significaciones están presentes en un plano aislado, para las complementarias se requiere una cadena, una continuidad de planos. Sólo mediante la sucesión de planos se revela el mecanismo de las diferencias y de las combinaciones, gracias a las cuales se destacan ciertas unidades semánticas secundarias” (1979:46).

Además de cumplir con la doble articulación necesaria para operar como lenguaje, en tanto que sistema ordenado de signos utilizados para la comunicación, el cine es el único que posee una triple articulación, en cuanto -a decir de Eco- se articula en tres niveles:

- 1) Figuras que se combinan en signos, pero que no forman parte de su significado. (Plano y elementos al interior del plano).
- 2) Signos que eventualmente se combinan en sintagmas (Montaje de planos).

- 3) Elementos x que nacen de la combinación de los signos y que no forman parte su significado. (Espesor diacrónico, la cinésica) (Eco, 1968:243).

De esta manera, en la medida en que las articulaciones introducen en el código la posibilidad de comunicar el máximo de acontecimientos con el mínimo de elementos combinables, entonces el código cinematográfico, al poseer una articulación más, se manifiesta como un lenguaje con mayores posibilidades expresivas y comunicativas. Cito a Eco:

En el fluir diacrónico de los fotogramas se combinan varias figuras cinésicas en cada uno de ellos y en el curso del encuadre varios signos combinados en sintagmas, con una riqueza contextual que sin duda hace del cinematógrafo un tipo de comunicación más rico que la palabra (Eco, 1968:246).

Y desde estas miradas que reconocen el cine como un lenguaje con triple articulación, me aproximaré al filme "Amores Perros". El filme está integrado por tres historias articuladas en una sola trama a partir de la escena de un choque y alrededor de las figuras caninas. Cada historia tiene dos personajes protagónicos: Octavio y Susana es el título de la primera, y cuenta la relación amorosa entre una joven madre estudiante y el hermano de su esposo, en un contexto de hacinamiento social, violencia y peleas ilegales de perros. La segunda historia, Daniel y Valeria, ubica a los personajes en la clase media y cuenta el revés en la vida de un editor que deja a su familia para irse a vivir con una modelo. El Chivo y Maru es el nombre de la tercera historia y es acerca del amor de un padre por su hija, a la que abandona para convertirse en guerrillero.

Pero ¿cómo se va articulando el idiolecto de la obra, el código propio y singular de este texto cinematográfico que es "Amores Perros"? Iniciemos retomando la noción de "texto" de Lotman (1996: 65), como un complejo dispositivo que guarda varios códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes en tanto mensaje codificado al menos dos veces; entre éstos se hallan los códigos del eje paradigmático, donde encontramos: a) Códigos Visuales: planos, ángulo de la cámara, la perspectiva, movimientos de la cámara. Y b) Códigos Sonoros: El plano sonoro.

Y en este nivel paradigmático, ¿cómo se manifiestan estos códigos?

El tipo de planos utilizados en "Amores Perros" privilegia detalles de los personajes y las acciones. Hay intimidad entre el espectador y los personajes: los primeros planos y los planos de busto nos permiten presenciar su carga emotiva. Hay pocos planos de establecimiento, el personaje

difícilmente se encuentra situado en su entorno. Y cuando el plano se abre para mostrarnos al personaje completo, el filme avanza con planos - secuencia que tampoco nos permiten situarnos contemplativamente; es la acción vertiginosa la que lleva al sujeto y lo pierde.

Los ángulos frecuentemente salen de su nivel normal para posicionarse en ángulo picado o contrapicado, invertido o cenital: las relaciones de poder son evidenciadas constantemente por estas posiciones de la cámara. ¿Quiénes son los gigantes, y quiénes los enanos?

La perspectiva que impera es la de "3/4": hay una distancia que se impone entre los personajes, y entre ellos y el espectador.

La cámara se mueve siempre fuera de su eje. La cámara no contempla, actúa. Se acerca a los personajes, los sigue. Es una cámara caótica.

Los planos sonoros también registran una realidad fragmentada, ya que en una misma escena focalizan o cancelan sonidos de acuerdo al personaje que está a cuadro, denotando una percepción subjetiva.

De esta manera, en los elementos básicos del eje paradigmático, la clave formal de la fragmentación y la no linealidad de la narración se expresa en un registro parcial de la acción, un registro caótico tanto visual como sonoro.

En el nivel de los *Códigos del Eje Sintagmático* encontramos tres elementos que entretienen el texto cinematográfico.

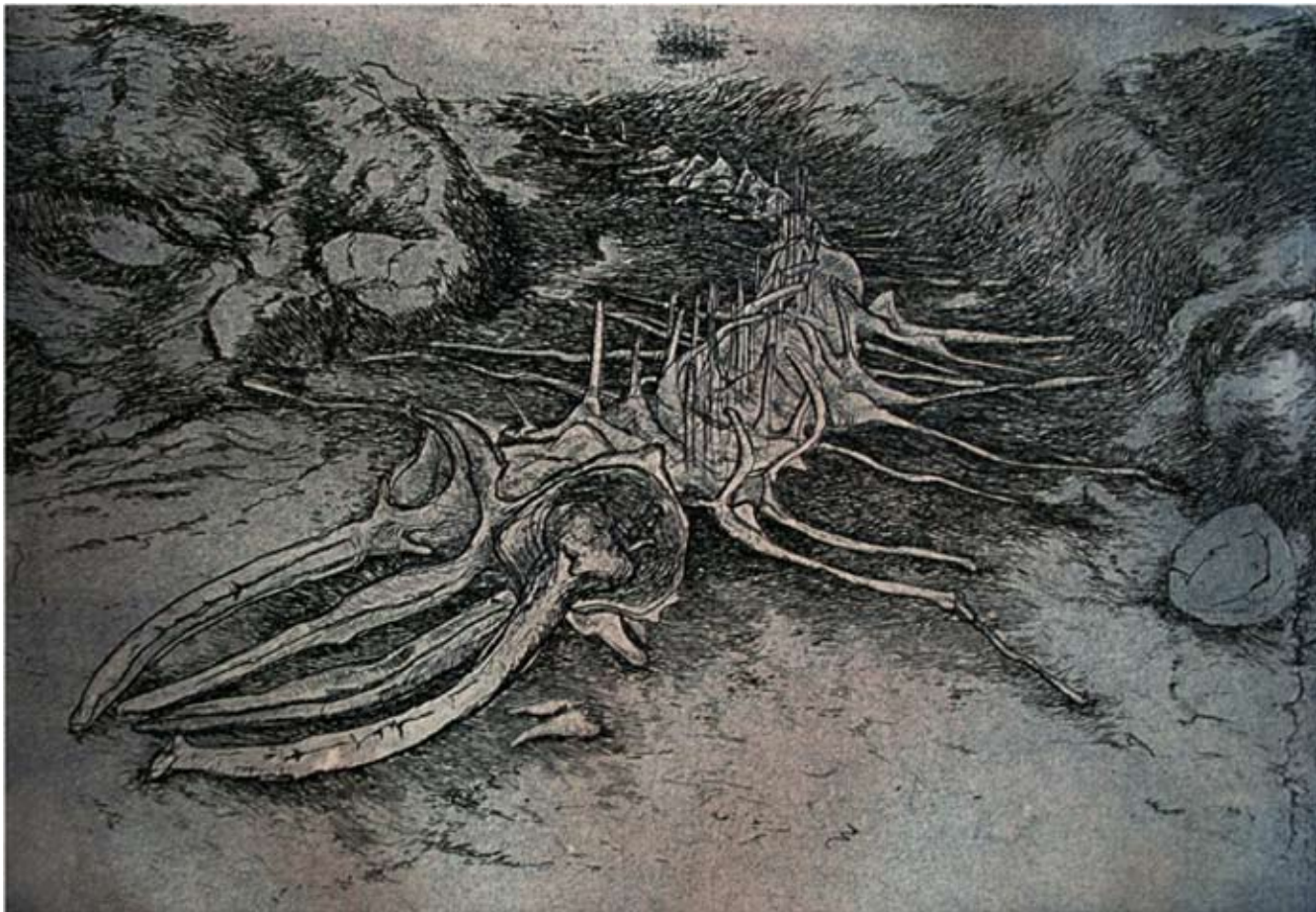
Plano: Unidad mínima de significación. Comprende desde que iniciamos la corrida de la cámara hasta que la detenemos (grabación o filmación). Base del eje paradigmático.

Escena: Conjunto de planos unidos por un elemento común, acción que se desarrolla en el mismo espacio físico.

Secuencia: Conjunto de escenas o planos unidos que se desarrollan en continuidad de tiempo y que tocan un mismo tema.

Estos tres niveles se ordenan, se organizan de acuerdo a la mirada del autor cinematográfico en una narración que tiene como finalidad concatenar situaciones en las que tienen lugar acontecimientos que afectan o son producto de las acciones de los personajes y articulan el Texto cinematográfico (Película).

En esta articulación es donde se manifiesta de manera más nítida la estructura del mensaje estético de "Amores Perros", a través de un tiempo narrativo anacrónico. De acuerdo a Casetti y Di Chio, los elementos esenciales de la narración (sucede un acontecimiento que afecta a un



Restos, aguafuerte

personaje y esto desencadena una transformación de las acciones) se distinguen por un predominio de lo cronológico, pues en la base está la idea de la narración como “arte del tiempo”. Y siguiendo a estos autores, de tales elementos se desprenden tres regímenes de la narración que se clasifican de la siguiente manera:

- 1) **Narración fuerte:** Se pone el énfasis sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas: procesión lógica entre la acción y la transformación de los personajes. Valores duales.
- 2) **Narración débil:** No hay una acción a la que reaccionen los personajes, los valores no se colocan más en sistemas contrapuestos. El estado final se presenta como un trastorno del inicial o como un estado nuevo, desprovisto de vínculo con el original.
- 3) **Anti-narración:** La situación narrativa ya no es orgánica, sino fragmentada y dispersa. Los personajes resultantes son múltiples, relacionados entre sí y con el ambiente mediante nexos débiles, se produce una saturación desordenada de personajes y ambientes. Los valores se eclipsan, el mundo se

convierte en algo neutro. El hilo que relaciona los acontecimientos entra en crisis, las relaciones casuales y lógicas son sustituidas por simples yuxtaposiciones casuales, formadas por tiempos muertos y dispersos. En este universo, las transformaciones se producen muy lentamente, y nunca se resuelven en un estado final concreto, dominan la suspensión y el estancamiento”. (Casetti y Di Chio, 1990: 213-215),

De acuerdo a esta clasificación, la estructura del relato de “Amores Perros” se ubica en el régimen de la anti-narración, en tanto que se estructura a partir de una estética fragmentada desde sus elementos mínimos de significación como el plano visual y sonoro, código estético que a nivel sintagmático se traduce en una no linealidad de la historia, en una narrativa que estanca el tiempo del relato cinematográfico, y que una y otra vez vuelve al punto inicial que es también el punto de choque y encuentro de los personajes que habitan en tiempos paralelos.

El rasgo formal más destacado de la película es la narración no lineal de la historia, clave estilística a partir

de la cual se potencian todos los niveles de significación del filme.

En el cine contemporáneo la narración no lineal impactó en el público en los años 90 con las películas de Quentin Tarantino como *Perros de reserva* (1992) y *Pulp Fiction* (1994) así como en *Corre, Lola, Corre*, de Tom Tykwer (1999). En Tarantino la estrategia narrativa no lineal consistía en iniciar desde el final y luego hacer retroceder el tiempo hasta llegar de nuevo al final. En *Corre, Lola, Corre* se trataba de la repetición de la historia con el fin de mostrar diferentes puntos de vista.

Pero no fueron estos cineastas de los noventa los innovadores de la narración no lineal en el cine. En los años 20's cineastas como Dziga Vertov con *El hombre de la cámara* y Fernand Léger con *Ballet mecánico* habían explorado el lenguaje cinematográfico como una forma de romper las barreras del tiempo y el espacio.

En "Amores perros" la estrategia de la narración no lineal conlleva un corte transversal en la cronología del relato que nos hace vivir tiempos simultáneos: una visión poliédrica de la realidad.

Al mismo tiempo ocurre un desplazamiento del eje central de la acción que es el choque: el inicio de la película es el final de la primera historia, es el punto nodal de la segunda trama y es el inicio de la tercera, como un castillo de naipes donde en un universo de sistemas coexistentes el desequilibrio en uno de los personajes irremediamente afecta e impacta en los demás.

Los personajes realizan una acción tras otra sin llegar a realizar sus objetivos, sin poder evitar su destino. Octavio trata de obtener el amor de Susana, consigue dinero de forma ilegal, la seduce, y para quedarse con ella ataca a su propio hermano (quién lo protegía) y queda vulnerable ante sus enemigos.

Daniel compra un departamento para vivir con su amante y modelo, pero los desperfectos del departamento son la causa de que ella pierda su pierna y la relación se vuelva insoportable. El Chivo, luego de un tiempo en la cárcel y de convertirse en criminal, se lanza tras el imposible sueño de recuperar la relación con su hija.

En "Amores perros" no importa lo que hagan los personajes, los riesgos que corran o las posesiones que estén dispuestos a sacrificar, sus acciones son inútiles. Con la clave narrativa del relato, el tiempo inconexo torna estériles sus acciones fragmentadas. La clave formal de la no linealidad y la fragmentación contenida inicialmente en el guión de "Amores Perros", trasladada a lo profundo de la historia a través del eje paradigmático y sintagmático del filme,

emerge desde los planos aislados, atraviesa las relaciones de ordenamiento de las escenas del filme y se dispara hasta formar un hipercódigo cinematográfico que manifiesta un universo semiótico de relaciones vacías, donde la acción ha perdido su sentido; de ahí la pertinencia formal de la fragmentación de las escenas y del tiempo. Es un tiempo sin pasado ni futuro, un tiempo simultáneo donde sólo existe el presente del vértigo que se evidencia en la acción del choque, punto nodal de la estructura narrativa. En ese presente colisionan las tres historias de personajes que viven un permanente caer hacia la nada, personajes que alcanzan la velocidad de liberación que describe el filósofo franco-italiano Paul Virilio (1997).

En "Amores perros" los personajes se desgastan en acciones inútiles que los dejan ante un horizonte vacío.

Luego de esta exploración sobre la estructura anti-narrativa de "Amores perros", concluyo que en la tercera articulación de este filme se manifiesta un espesor anacrónico que traduce el descentramiento del sujeto contemporáneo. Y que esa elección estética conlleva un significado, una unidad cultural (entendida como algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad) altamente significativa que ha encontrado eco tanto en los especialistas que le han conferido los premios de cine más importantes a nivel mundial, como en el público que la ha acogido como un éxito de taquilla.

En "Amores perros", Guillermo Arriaga y Alejandro González, de una forma vario-estética, hacen confluír la estética de lo visual, de lo sonoro y de lo kinésico, a la vez que la estética del arte y la estética de los medios de comunicación, y con ello estructuran un paradigma de ruptura, de cambio en el cine mexicano, a través de la anti-narración de la historia.

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Eco, Umberto (1968). *La Estructura Ausente*. México: Random House.
- Lotman, Iuri (1979). *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: Gustavo Gili (1996) *La semiósfera*. Madrid: Cátedra.
- Martin, Marcel. 1996). *El lenguaje en el cine*. Barcelona: Gedisa.
- Tarkovskij, A. (1988). *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri.
- Virilio, Paul (1997). *Velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manantial.
- Watzlawick, P. y Krieg P. (Comp.) (1994). *El ojo del observador*. Barcelona: Gedisa.

LETICIA G. VARGAS LÓPEZ. Cineasta y documentalista. También es profesora en la Universidad Autónoma de Nuevo León.