



Vol. 3, No. 3, Spring 2006, 17-36

www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Significado estructural, historia y tercer mundo en *Amores perros*

Alejandro Solomianski

California State University—Los Angeles

1) Propuestas de esta lectura

Las siguientes reflexiones son el resultado de cinco años de meditación, discusiones, lecturas y trabajo crítico-analítico sobre el film *Amores perros*—México, 2000—de Alejandro González Iñárritu. Algunos de los resultados iniciales de este proceso interpretativo han dado lugar a un par de presentaciones académicas sobre el filme que hoy, tomadas por separado, me parecen incompletas y, hasta cierto punto rudimentarias. En la primera intenté aproximarme al modo en que la estructura del filme construye algunos de sus significados esenciales. En la segunda, he intentado demostrar que esta estructura posee (o está ineludiblemente enunciada desde ella) una especificidad tercermundista; y que sólo a partir de esta construcción

de sentidos deliberadamente “situados” se alcanzan sus niveles de significación más profundos y elaborados.¹ En definitiva el planteo de lectura comienza con el análisis de la configuración estructural desde una concepción formalista y termina estudiando la inserción de estos procesos estructurales en el contexto socio-histórico como único modo de alcanzar la plenitud significativa de la película.

Creo que a pesar de la numerosa bibliografía (a veces notablemente sagaz) suscitada por *Amores perros* aún es posible proponer otras lecturas y realzar otros énfasis que, en general, tienden a opacarse. Considero que son estas líneas de interpretación las que brindan al filme su extremada particularidad, su poder de representación tan eficaz y a la vez tan único. Descifrar al máximo y con la mayor intensidad posible el entretejido de historias del filme (o su mutua interacción) presupone establecer, o al menos, proponer su estructura. Pero dicha estructura, muy particularmente para este filme, debe además ser situada geopolíticamente y en relación con las historias sociales (tal vez “Historias Sociales”)² que en ella entran en juego. Interpretar *Amores perros* requiere considerar no sólo sus espacios específicos en tanto producto cultural sino también su intención o diseño comercial implícito, su mercado presupuesto; el cual, a pesar de los prejuicios de mucha crítica y público, es ante todo latinoamericano.

No muy curiosamente, ante un éxito comercial avasallador, tanto en “nuestra América” como en el mundo anglo, el siguiente “film” de González Iñárritu, *21 Grams*—U.S.A. 2003—intenta (y posee) un posicionamiento netamente Hollywoodense, que ni siquiera amaga al gesto “American Latino.” Las comparaciones son odiosas, intentaré una elucidación escueta y sólo teórica del mercado

¹ “Producción significativa estructural en *Amores Perros*”, Cine-Lit V. University of Oregon, Oregon, February, 2003. “La representación de la injusticia en *Amores perros*”, PCCLAS 2005, Loyola Marymount University, Los Angeles.

² En el sentido propuesto por el no muy recordado libro de Arnold Hauser.

contraste entre ambos filmes. Propongo que es a partir de este principio constructivo desviado (la confusa mezclanza, e incluso contradicción, en *21 Grams* entre el espacio de enunciación y el de inserción comercial) que se producen todos los notables desequilibrios entre ambos filmes. Para enunciarlo de un modo abstracto: vemos desvanecerse nuevamente, y en todos los ámbitos posibles, la supuesta simetría “Tijuana-San Diego” que propusiera insistentemente García Canclini en su *Culturas híbridas*.³

Considero, en definitiva, mucho más sencillo, coherente y significativo pensar *Amores perros* olvidando por completo la existencia de *21 grams*. Los cinco años transcurridos desde su estreno permiten constatar un continuado éxito de público y de crítica. La elaboración de tesis universitarias, su tratamiento en cursos formales de cinematografía y la publicación de numerosos estudios (que la sitúan como una de las películas más representativas del cine latinoamericano) han dimensionado el filme, entiendo que merecidamente, como uno de los clásicos que cierran el siglo XX.⁴

Pocas películas realizan una representación tan contundente, persuasiva y a la vez sutil, del estruendoso fracaso de las utopías izquierdistas latinoamericanas de las últimas décadas del siglo XX como *Amores Perros*. Este fracaso está representado por el triunfo de la lógica neoliberal-poscolonial que anega el repertorio icónico del film. Esta lógica omnipresente termina colonizando el imaginario mismo de los personajes como condición de existencia inevitable de las subjetividades en un mundo “sin historia”. Hacia el final del

³ Algunas críticas al modelo cancliniiano pueden leerse en los trabajos citados de Cornejo Polar, Gerald Martin y Misha Kokotovic.

⁴ Véase como meros ejemplos los notables *Contemporary Cinema of Latin America. 10 Key Films* de Deborah Shaw o *The cinema of Latin America* editado por Alberto Elena y Marina Díaz López. Como una confirmación del argumento puede citarse el libro introductorio (pensado como un escalón posterior a los cursos de lengua y en función de un curso subgraduado) *Más allá de la pantalla. El mundo Hispano a través del cine*.

trabajo retornaré al recuerdo de la “historia” que el filme propone y presupone; y a su condición latinoamericanista y tercermundista

2) Paralelos y oposiciones: en busca de la estructura subyacente.

Intentaré comenzar el análisis centrándome en la configuración estructural de la narrativa del filme con el objetivo de especificar cómo esta disposición particular de sus elementos narrativos construye significados. En principio es inevitable señalar que funciones tales como los personajes y los nudos narrativos, que en esta película tienden a la simetría además del cruzamiento, ya por su disposición estructural resultan representativos e incluso alegóricos de diversos estratos sociales. En este sentido *Amores perros* es una recreación estética fuertemente enfocada en la representación de la experiencia urbana, en una megalópolis poscolonial latinoamericana al cierre del siglo XX. Como consecuencia de este hecho puede agregarse que esta representación intenta hacerse cargo de la totalidad social, es decir, que apunta a representar todos los niveles sociales y a los sistemas de relaciones que los unifican en una totalidad, aunque esta totalidad sea marcadamente incoherente y esté perversamente integrada, o si se prefiere, alienadamente des-integrada.⁵

Puede plantearse que el sólido entramado estructural del filme posee como rasgo más evidente y como primer elemento poscolonial (y en alguna medida modernista) su funcionamiento complejo: el altísimo nivel de participación que requiere por parte de su audiencia implícita. Se trata de una película en la que la historia (en los dos sentidos más comunes del término) debe ser reconstruida por los

⁵ Cabe destacarse, como lo ha mencionado Deborah Shaw en el libro citado, que el segmento de los excluidos por completo, las masas étnicamente aborígenes que componen la mayoría de los cinturones de pobreza y marginación de la ciudad de México quedan sin representación en el filme.

receptores y su “mensaje,” en alusión al concepto de Roman Jakobson, debe ser interpretado y discutido. A diferencia de *21 grams*, la proliferación de significados se mantiene dentro de una concepción realista-cientificista de la experiencia humana que vuelve la discusión más abierta y fluctuante, sin admitir la entrada de “sobrenaturalismos” irracionales para el hallazgo de cierres significativos. Entonces, como movimiento inicial, el filme configura un espacio de debate y una audiencia activa que necesita cuestionarse, en los ámbitos simbólico y gnoseológico, su experiencia y construcción de la realidad social.

Amores perros se abre con la inolvidable escena del choque automovilístico, la cual funciona a manera de prólogo y se constituye como el espacio y tiempo central de la película. Este choque es el nudo u ombligo mítico a partir del cual las diversas historias entran en contacto y a partir del cual resultarán transformados los destinos e identidades de los personajes. Esta misma escena, desde distintos puntos de vista vuelve a repetirse otras tres veces. Este cambio de perspectivas que produce una visión, al menos, cuadruplicada y totalizadora incluye, en su trazado perpendicular (como perpendicular es el choque de los automóviles) y cuadrangular, los cuatro puntos cardinales e incorpora también (o involucra repetidamente) el punto de percepción en el que está situada la audiencia. La escena se reconfirma, como propondría Mircea Eliade, a la manera de un “ónfalos” u ombligo sagrado en tanto espacio en el que lo fenoménico adquiere densidad verdadera.⁶ Además de su constitución como lugar de la “verdad” puede señalarse, junto con su centralidad espacial, la centralidad temporal: el choque se configura como el comienzo argumental *in media res* para el entretejido de historias parciales. Este comienzo por el medio (otra vez: por lo

⁶ Véanse sus análisis de la noción de “ónfalos” en *El mito del eterno retorno* y *Tratado de historia de las religiones*.

central) se constituye como un espacio privilegiadamente significativo. La megalópolis poscolonial ya no se percibe como un lugar de encuentro y coincidencias que positivamente contribuirán en el desarrollo de las subjetividades que la conforman. El espacio de circulación ciudadano, desnaturalizado y privatizado, en tanto que se trata de automóviles particulares, es el espacio del máximo riesgo, que no se percibe hasta que el “accidente” sucede. Entre tanto el encuentro, o más literalmente, el choque de los distintos sectores sociales, no conduce a la posibilidad de un intercambio recíprocamente productivo sino que, por el contrario, se establece como el espantoso domicilio de la muerte, las mutilaciones, o la clausura de los “planes” que, ante “la risa de dios,” estos personajes han realizado de un modo totalmente egoísta y carente de conciencia comunitaria. Se trata de una ciudad en la que, transparentemente, se interactúa “contra” los demás. En ese sitio los destinos y los itinerarios de sus habitantes se han vuelto por completo inmanejables: como un automóvil que a desenfrenada velocidad se dirige, de modo inevitable, hacia un choque de consecuencias impredecibles.

El choque (o “cruce”) en sí mismo, al igual que su cuádruple percepción, traza, o más exactamente proyecta una cruz en la configuración simbólica del filme. Podría proponerse que Octavio es interrumpido en su viaje de ascenso social, vertical, por la *top model* Valeria, en tanto que ésta es interrumpida en su viaje horizontal, dentro de la clase medio alta por Octavio y el “Cofi.” Integrados a esta configuración podemos localizar a los demás personajes y relatos del filme:

Luis Solares Garfias

Gustavo Garfias

I

I

“aristocracia” entre los “medio-hermanos” Garfias. Por otra parte la disposición en cruz alude claramente al ícono cristiano por excelencia que produce significados en constelación con la muy obvia alusión bíblica. En este sentido sería difícil leer una proposición pro-ecclesiástica o religiosa. Más bien es notable la ausencia de elementos explícitamente católicos en una película que intenta representar la totalidad social del país con mayor (y probablemente más ferviente) población católica del planeta. Sin embargo podría postularse el señalamiento de un modelo utópico de “hermandad” entre los seres humanos que manifiesta, al igual que las utopías izquierdistas de los setentas, su alienación y su más rotundo fracaso en el contexto “posmoderno.”

El choque pone además en evidencia que en el contexto de la urbe poscolonial la ecuación entre violencia, dinero y “amor” no puede ocultarse. Dicho con otras palabras, en este sitio los amores siempre son “perros.” La ecuación mencionada es una constante del filme. El dinero aparece sobre-representado, podrían señalarse pocas películas en las que imágenes de papel moneda inundan tan frecuente y obsesivamente el primer plano de la pantalla. Sin embargo los modos de producción de este dinero no concuerdan con la imagen moderna del trabajo; en este sentido el dinero no proviene de actividades socialmente productivas. El trabajo en sí mismo, entendido como producción de mercancías e incluso como prestación de servicios, no solamente está sub-representado sino que demuestra su ineficacia como medio de acceso al dinero. El dinero proviene, como vemos, de la mentira massmediática como lo establece el romance impostado televisivamente entre Valeria Amaya y Andrés Salgán. La publicidad, género discursivo en el que Valeria es experta, es falsa por definición y principio constructivo; y aunque éste sea el nivel menos estruendoso de la violencia social no es necesariamente el menos nocivo. La violencia resulta, en definitiva, la única forma de

producción de dinero en *Amores perros*: los robos de Ramiro, hermano mayor de Octavio, los de Luis Miranda Solares Garfias a su medio hermano Gustavo Garfias, el desarmado de automóviles robados, las apuestas en las riñas de perros y muy evidentemente los asesinatos de “el Chivo” Martín Ezquerro, configuran un mundo en el que la traición, el robo, la violencia como espectáculo y el homicidio son los únicos motores visibles de la lógica económica.

Retomando la disposición en cruz de los materiales narrativos, podrían proponerse cuatro “historias” como las más relevantes, aunque el filme proponga dividirse sólo en tres: “Octavio y Susana”, “Valeria y Daniel” y “El Chivo y Maru.” Esta última, la del amor paternal de Martín Ezquerro por su hija “Maru” es la “protagónica” en tanto que brinda mayor significado a todas las otras (y en alguna medida las engloba) incorporando la dimensión histórica y apuntando hacia el futuro (aunque se trate de un futuro notablemente incierto). La cuarta historia es la de los “medio-hermanos” Garfias que, como ya hemos visto “repite,” a manera de espejo, en la esfera de las altas finanzas el toque “caínabelesco” que Octavio y Ramiro representaban en la clase media baja. Sin embargo, las historias no difieren solamente por las posiciones económicas de sus personajes: del otro lado del eje hay una sustitución o una inversión significativa. Si en la clase media baja los hermanos se traicionan en función del deseo sexual y las necesidades afectivas, del otro lado encontramos la misma traición, pero aquí la pulsión libidinal se “sublimiza” apuntando solamente a la acumulación de dinero.

Si pasamos al eje horizontal, atravesando el “antes y después” del accidente y observamos sus personajes predominantes (los de la clase media alta) se hace más evidente el funcionamiento de esta estructura en cruz a partir de oposiciones y sustituciones que

implementan un juego de ausencias y presencias.⁷ En el sector previo al choque de automóviles se ubica Valeria Amaya. La joven modelo representa la mentira massmediática pero también su fracaso. En ella todo es apariencia exterior y carece por completo de interioridad. El interior de su nuevo departamento es un espacio, literalmente, lleno de huecos en el que abundan solamente sus propias imágenes. La mayor de todas, su imagen “más perfecta” y la que configura su propio centro está instalada afuera y enfrente de su casa en forma de un gigantesco afiche publicitario. Sería arduo encontrar una representación más coherente de la pura exterioridad llevada al absurdo. Aún más arduo sería representar un mayor egocentrismo y ceguera social. Por otra parte, esta ceguera para todo lo que no sea su imagen publicitaria es un correlato de la imposibilidad de visualizar a “Richie,” único componente verdaderamente afectivo de su vida, caído bajo el elegante piso de madera y amenazado por las ratas. Es interesante destacar la metáfora del basamento de la casa como el “inconsciente” monstruoso en el que resulta imposible encontrar el afecto, permanentemente opacado por las meras apariencias exteriores. Valeria sólo puede recuperar a Richie (su pequeño perro blanco con nombre en inglés) cuando pierde su pierna y la imagen de la gigantesca publicidad exterior desaparece. En su departamento que aspira a la elegancia posmoderna no existen los diarios ni los libros. Valeria, en tanto personaje, no sólo carece de familia y de pasado sino también de todo rastro de interioridad intelectual.

⁷ Esta demarcación contrastiva entre lo ausente y lo presente funciona en los niveles más elementales del filme. “El Chivo” ha sido un padre ausente que a su vez debe sufrir la ausencia de su hija Maru. Tanto Valeria como Ramiro y Octavio carecen de “Padres.” Esta ausencia de figuras paternas y autorizadas coincide con la presencia de una autoridad corrupta para la que el único valor es el dinero (el jefe de policía que encarga los “trabajos” al “Chivo”). Podría pensarse en un correlato con la caída de los macro-relatos, a raíz de la cual sólo el dinero otorga legitimidad, como la propone Lyotard: “Los juegos del lenguaje científico se convierten en juegos ricos, donde el más rico tiene más oportunidades de tener razón. Una ecuación se establece entre riqueza, eficiencia y verdad” (84).

Su contrapartida es Martín Ezquerro. Moviéndonos en la segmentación secuencial (de izquierda a derecha) es este personaje quien absorberá el final del filme. Este viejo ex profesor ha pertenecido a la clase media alta y arrastrado por el viento utópico de los setenta ha llegado a construirse como exactamente lo contrario de lo que quería ser: un mero asesino a sueldo de la oligarquía financiera. Su casa es un hueco inmundo en el que se amontonan periódicos y libros como artefactos inútiles de un proyecto moderno fracasado. Su apariencia exterior es el significante anti-publicitario por excelencia que la sociedad necesita ocultar. Su enorme perro negro, cuando al fin le asigna un nombre lo llama “Negro” en español. Al contrario de Valeria, y no sólo por su edad, el significado de su existencia se desarrolla en su interioridad intelectual y emotiva apuntando inevitablemente hacia el pasado. Este “chivo” expiatorio, detentador de un afecto ultra-profundo por su hija Maru, reverso de los afectos superficiales posmodernos, es, como veremos hacia el final de estas reflexiones, el protagonista que termina aglutinando los significados esenciales del filme.

Para cerrar esta sección acerca de la configuración significativa estructural en *Amores perros* puede señalarse una última oposición sustitutiva entre “el Chivo” y Valeria Amaya. Mientras la modelo es forzada a cancelar su contrato laboral a causa de la pérdida de su pierna, el asesino a sueldo cancela voluntariamente su contrato criminal con Luis Miranda Garfias a causa de la recuperación de su identidad humanitaria. Su ruptura del contrato, además de brindarnos uno de los mejores momentos de humor del filme, pone de manifiesto la identidad y la violencia sanguinaria de la oligarquía financiera en tanto clase social “superior” que rige los despojos del sistema comunitario latinoamericano.

3) Usos de la violencia y alegorías: reaparición de la historia

Toda lectura marcadamente estructural tiende a pretender una validez universal o, al menos, alguna forma de validación extra-contextual y trans-histórica. Creo que una lectura como la intentada en el fragmento anterior puede decirnos mucho acerca de la incesante proliferación de significados que la película configura. Puede llevarnos a reflexiones no condicionadas (ni sugeridas) por la prensa cinematográfica y/o apresuradas por un público poco reflexivo. Sin embargo esa línea de lectura, por más productiva que resulte—mérito más propio del filme que de la lectura en este caso—no nos permitirá acceder a los significados que hacen de *Amores perros* una de las representaciones más logradas y emotivas del cierre del siglo XX en Latinoamérica.

En este último segmento del ensayo intentaré re-contextualizar el filme en su momento de producción y difusión, confrontarlo con los lugares comunes de la crítica y, sobre todo, interpretarlo desde su lugar de enunciación, geopolítico e histórico, fuertemente politizado. Recuperando estos contextos podré redimensionar (sintetizar fundamentalmente) los hallazgos que el análisis estructural nos ha aportado.

Uno de los primeros malentendidos de la crítica fue calificar *Amores Perros* como una secuela “hispana” de *Pulp Fiction* en la cual la utilización de la violencia sería uno de los elementos más relevantes de su estética, aprovechada incluso como un gancho comercial.⁸ Respecto a este uso de la violencia, supuestamente sobreabundante y exagerada en *Amores perros*, me parece apropiado deslindarla de sus modos de exhibición en clásicos tales como

⁸ Véase “Pup Fiction” de Edward Lawrenson, donde señala que *Amores perros* “will inevitably invite comparisons with Quentin Tarantino’s first two movies”, y el más meditado trabajo *Amores perros* de Marvin D’Lugo en el que se sostiene una férrea intertextualidad entre “Martín Ezquerro” y “the Samuel L. Jackson character from *Pulp Fiction*”

Reservoir Dogs o *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, o en *Crouching Tiger, Hidden Dragon* de Ang Lee. En el caso de la fascinante película taiwanesa se trata de una formulación mítico legendaria y, en este sentido, “antihistórica” de la vida social; sus “héroes,” guerreros dotados de habilidades sobrehumanas corporizan una exaltación de la violencia como “arte marcial,” espectáculo bello y significativo que necesita de las más profundas virtudes humanas como medio para alcanzar su máximo esplendor. Por último, su estética de narración lineal y vinculada al *video clip* presupone una audiencia implícita pasiva, predispuesta a la relajación estética. Considero que se trata de un *film* netamente posmoderno que mercantiliza las tradiciones locales y que, además de insertarse exitosamente en el mercado cinematográfico estadounidense,⁹ concuerda con las transformaciones socioeconómicas de China a comienzos del siglo XXI. En este sentido resulta notable que *Hero* (2002) de Zhang Yimou, probablemente su película más oficialista—sin lugar a dudas la más nacionalista—adhiera a dichos postulados estéticos.

No considero menos evidente la enorme distancia con los usos estético-comerciales de la violencia por parte de Tarantino; filmografía de la que, sin embargo, como vimos, insistentemente se quiere hacer derivar *Amores perros*. En *Pulp Fiction*, *Reservoir Dogs* o *Kill Bill* la violencia se vuelve espectáculo en sí misma, ya sea como un reto al horizonte de lo representable o como parodia de la “nonsense violence.” En todo caso en el hipnótico o hilarante carnaval de violencia tarantinesca ésta nunca se vincula a luchas por cambios en las estructuras sociales o a procesos históricos. Por su parte la violencia, esencialmente significativa de *Amores Perros*,

⁹ Me parece discutible no considerar a Ang Lee como un cineasta de Hollywood y que de hecho, sostener su extranjería, fue, frente a la entrega del Oscar a la mejor película extranjera del año 2000, un claro acto de competencia desleal hacia *Amores perros*.

vinculada al fracaso de un proyecto histórico y al triunfo de la “globalización” neoliberal y posmoderna, la vuelve un filme muy poco compatible con la agenda de “fin de la historia” o de reescrituras de la historia que Hollywood viene realizando en los últimos años. Me atrevería a proponer en *Amores Perros* una representación marcadamente pudorosa de la violencia: no vemos escenas de tortura ni asesinatos accidentales a quemarropa. Las tan mentadas riñas de perros jamás son mostradas en primer plano durante sus momentos más cruentos. Incluso puede señalarse que una cortina de baño se interpone entre el cuerpo de Octavio y el bate de béisbol de Ramiro en una de las escenas más violentas de la película. La violencia en *Amores perros* responde totalmente a su estética realista y a necesidades representativas de fondo: el sustento histórico alegorizado es nada menos que la tremenda violencia de la llamada “guerra fría” en Latinoamérica; o si se prefiere la de los terrorismos de Estado. Y en rigor, más que ver la violencia asistimos a sus hirientes resultados. El elemento que sí aparece obscenamente sobre-representado, como ya hemos visto, es el dinero y éste es otro punto en el que González Iñárritu difiere notablemente de Tarantino.

Creo que la destarantinización, o mejor dicho des-*Americanization* del filme nos ayuda a re-situarlo en su contexto genuino, en principio México “después de 70 y tantos años de hegemonía del PRI,” como el mismo González Iñárritu propone.¹⁰ Pero considero que el filme va más allá de lo estrictamente mexicano para representar el destino común de Latinoamérica durante las últimas tres décadas del siglo XX. Es la narración (o escenificación) del fracaso (o los fracasos) con el que los latinoamericanos ingresamos degradadamente al siglo XXI. *Amores perros* reelabora metonímicamente el pasaje de los proyectos de las utopías izquierdistas latinoamericanas (y su “desvanecimiento”) al

¹⁰ Véase el reportaje de Bernardo Pérez Soler al director.

establecimiento (aparentemente inevitable) y triunfo omnipresente del neoliberalismo durante la última década del siglo XX.

Podría objetarse que los rasgos específicamente regionalistas del filme como el habla popular tan genuina de sus personajes o la textura urbana de las imágenes lo sitúan de un modo particularmente concreto en la ciudad de México. Sin embargo considero que esta ubicación marcadamente localista magnifica la autenticidad de la representación sin cercenar las posibles proyecciones internacionalistas de los significados. *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950), un inolvidable clásico de la representación de la violencia urbana, situado también en ciudad de México, realiza su apertura estableciendo explícitamente el carácter de representatividad global de la lucha por la justicia que su narración encarna. Creo que el internacionalismo izquierdista de Buñuel se ha demostrado como una bien intencionada creencia difícilmente vinculable con las experiencias geopolíticas contemporáneas.¹¹ González Iñárritu al dejar fuera de la representación a los grupos más autóctonos y marginados, como ya hemos visto, nos configura un sistema de relaciones sociales fácilmente transportable a cualquier urbe poscolonial latinoamericana. Por otra parte si enfatizamos la faceta histórica de *Amores perros*, es interesante señalar que la narración elude toda mención a la matanza de Tlatelolco. Por el conjunto de particularidades que rodearon a esta masacre, tales como la relativa representatividad del gobierno de Díaz Ordaz (en comparación con el de Pinochet o Videla) o la ausencia en ese momento de un movimiento guerrillero poderoso y bien organizado en México, entiendo que, en tanto hecho histórico, la matanza de

¹¹ El triunfo electoral de Evo Morales y la actuación conjunta de Chavez, Lula, Kirchner y, en alguna medida Fidel; del mismo modo que los cambios que se posibilitan en Chile con Michele Bachelet abren en el 2006 una grieta en el fatalismo "neoliberal" y relativizan evaluaciones geopolíticas esquemáticas. Sin embargo éste sería el tema para otro trabajo. En el año 2000 este nuevo panorama se presentaba como improbable e inesperado y es desde aquel momento histórico que el filme construye sus significados.

Tlatelolco posee una especificidad mexicana que la diferencia de otras masacres colectivas cometidas en América Latina hacia los mismos años. Por otra parte, el personaje central del filme, aquél que entrelaza todas las historias y organiza los sentidos más definitivos de la narración, parece la condensación de una multitud de personas históricas más claramente pertenecientes a otras naciones hispanoamericanas que a México. De este modo Martín Ezquerro, el ex profesor, ex guerrillero, ex presidiario y actual asesino a sueldo de la oligarquía se configura como un personaje que ficcionaliza de un modo mucho más representativo el apogeo y quiebre de los sueños utópicos de otros espacios latinoamericanos que el de México específicamente. Basta comparar la continuada resistencia política de los Montoneros, Tupamaros, o Sendero Luminoso con el escaso espacio público adquirido por la guerrilla de Lucio Cabañas en México.¹² El filme no descarta, sin embargo, la mención de los “subversivos” o revolucionarios de Chiapas, un movimiento que ha ganado una aceptación y un reconocimiento simbólico latinoamericanista en el resto del planeta sólo comparable (o al menos asimilable) al del Che Guevara en tanto “héroe de la ‘patria grande.’”

Una vez establecida esta línea de lectura latinoamericanista de la historia narrada en *Amores perros* y, en consecuencia, su carácter periférico o tercermundista; querría precisar que esta historia puede o sugiere ser leída como una “alegoría nacional.” Y aquí me estoy refiriendo con deliberada adhesión a la tan famosa como criticada propuesta de Fredric Jameson acerca de la literatura del “tercer mundo” en la era del capitalismo transnacional. Según la misma: Jameson intentaba establecer “lo que todas las producciones culturales del tercer mundo parecen tener en común y las distingue

¹² Para un mínimo recuento histórico del momento puede consultarse *Modern Latin America* de Skidmore and Smith.

radicalmente de formas culturales análogas en el “primer mundo” y su conclusión en 1986 era que “Todos los textos del tercer mundo son necesariamente alegóricos, y de un modo muy específico, deben ser leídos como alegorías nacionales.”¹³ Veinte años más tarde es muy fácil relativizar (o incluso ironizar respecto a) el alcance de esta propuesta, sin embargo, me parece notablemente productiva en el proceso de entender el funcionamiento de aquellos elementos que hacen de *Amores perros* un filme tan eficiente y tan sutil en su modo de representar el proceso histórico latinoamericano. Nos parece asistir al enredo de historias individuales, particulares; pero sentimos que sus fracasos irresolubles están inmersos en un fracaso mayor y general que ya no tiene marcha atrás.

El único personaje con pasado relevante, el “Chivo” es depositario y encarnación de los avatares históricos latinoamericanos. En el centro medular (onfálico) del filme es el máximo ejecutor y a la vez la mayor víctima de la violencia; es también, a la vez e inevitablemente, el personaje central y el nudo narrativo en el que se entrecruzan todas las otras historias. Su itinerario existencial demuestra con total contundencia el absurdo de plantearse la lucha por una sociedad más justa en el ámbito poscolonial de fines del siglo XX. Su inesperada ruptura del contrato criminal con Luis Miranda Garfias le devuelve al “Chivo” ahora ex asesino, algo de lo que el profesor Martín Ezquerro había sido como ser humano. Pero se trata de una recuperación mínima, de un comienzo básico de des-alienación personal. Los rasgos exteriores más evidentes son la transformación de su aspecto físico y la recuperación y reutilización de su nombre personal. En su desarrollo existencial la utopía ha quedado, para siempre y en todos los sentidos posibles, ubicada en el pasado. Ahora la única pequeña batalla que

¹³ Fredric Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text* (Fall 1986): 65-88. Véanse la página 69.

puede pelear, inmensa sin embargo para él, es el intento de recobrar alguna forma de relación con su hija Maru. El intento de revertir, de re-significar, de alguna forma, el tiempo durante el que ha sido un muerto para ella. Pero esta búsqueda de un tiempo muerto y enterrado es también una batalla perdida. Además no es este mundo neoliberal, egoísta e injusto el que deseaba compartir con su hija. Patéticamente él también ha “comprado” el macrorrelato que propone al dinero como valor máximo de la sociedad: no hay un afuera de esta lógica y es con dinero que intentará recuperar a su hija.

La atormentada confesión final del padre a la hija se realiza, posmodernamente, a través de una doble intermediación tecnológica: un teléfono celular y un contestador automático. Este registro doblemente mediatizado captura las causas y los hechos pero deja afuera lo esencial: la expresión dolorida de los sentimientos humanos esenciales. Es, en definitiva, el significado profundo del compromiso con la comunidad y el significado valedero y valiente de las luchas por un mundo mejor lo que el entorno burgués poscolonial no permiten recuperar.

Quizás los sentimientos ya no existan con la misma densidad que tenían en el pasado, o tal vez ya no podamos comunicarlos como lo hacíamos antes. Tal vez lo que hayamos perdido, o parezca estar perdido, es el vínculo entre el significado de la experiencia privada y la esfera pública en la que, necesariamente, nuestras vidas se insertan. Y ese es el puente que los *Amores perros* de la vida neoliberal han venido a proponer como imposible: el de una vida personal significativamente integrada en la vida comunitaria y en la historia.

OBRAS CITADAS

- Cornejo Polar, Antonio. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas". *Revista Iberoamericana* 176-77 (julio-diciembre) 1996. 837-844
- Elena, Alberto y Díaz López Marina. *The Cinema of Latin America*. London & New York: Wallflower Press, 2003.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1980.
- . *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1972.
- D'Lugo, Marvin. "Amores Perros/Love's a Bitch" in *The Cinema of Latin America*. London & New York: Wallflower Press, 2003.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1951.
- Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics" in [courses.essex.ac.uk /lt/lt204/lingpoetics.html](http://courses.essex.ac.uk/lt/lt204/lingpoetics.html)
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15 (Fall 1986) 65-88.
- Kokotovic, Misha. "Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el Neoliberalismo" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año, XXVI, 52. Lima-Hanover, 2do semestre 2000. 289-300.
- Lawrenson, Edward. "Pulp Fiction." in [www.bfi.org.uk /sightandsound/feature/78/](http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/78/)
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Buenos Aires: R.E.I., 1987.
- Martin, Gerald. "Debate sobre *Culturas híbridas*". *Travesía*, vol 1 n° 2, 1992. 152-155
- Pérez Soler, Bernardo. "Interview Alejandro González." in

www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/78/

Sacchi, Fabiana, Pessoa Silvia y Martín-Cabrera, Luis. *El mundo hispano a través del cine*. Boston: Thomson and Heinle, 2006.

Shaw, Deborah. *Contemporary Cinema of Latin America. 10 Key Films*. New York and London: Continuum, 2003.

Skidmore, Thomas and Smith, Peter. *Modern Latin America*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.