



HÁSKÓLI ÍSLANDS

Hugvísindasvið

De la muerte al marianismo

Temas fundamentales de

Retorno 201

y

Amores perros

de Guillermo Arriaga

Ritgerð til B.A.-prófs

Sunna Kristín Hilmarsdóttir

Janúar 2009

Háskóli Íslands

Hugvísindasvið

Deild erlendra tungumála, bókmennta og málvísinda

De la muerte al marianismo

Temas fundamentales de
Retorno 201
y
Amores perros
de Guillermo Arriaga

Ritgerð til B.A.-prófs

Sunna Kristín Hilmarsdóttir

Kt.: 240784-2469

Leiðbeinandi: Kristín Guðrún Jónsdóttir

Janúar 2009

Ágrip

Í þessari ritgerð er fjallað um smásagnasafn mexíkóska rithöfundarins Guillermo Arriaga, *Retorno 201*, og kvikmyndina *Amores perros* sem Arriaga skrifaði handritið að en Alejandro González Iñárritu leikstýrði. Ritgerðinni er skipt í nokkra kafla þar sem rýnt er í smásagnasafnið og kvikmyndina út frá ólíkum umfjöllunarefnum þeirra. Í fyrsta lagi er fjallað um dauðann með hliðsjón af fjórum sögum úr *Retorno 201* en dauðinn er eitt aðalumfjöllunarefni Arriaga í bókinni. Sögurnar eru greindar út frá hugmyndum Octavio Paz um dauðann og hvaða hlutverki hann gegnir í mexíkóskri menningu. Einnig eru hafðar til hliðsjónar smásögur Juans Rulfo og kenningar sem fræðimenn hafa sett fram um þær en dauðinn er gjarnan í aðalhlutverki hjá Rulfo. Í öðru lagi er fjallað um *Amores perros* og ofbeldið sem birtist þar. Í myndinni eru sagðar þrjár sögur sem tengjast saman í bíslýsi sem sýnt er í upphafsatriði myndarinnar. Í öllum sögunum er ofbeldið allsráðandi en á ólíkan hátt og eru sögurnar greindar út frá kenningum Ariels Dorfman um mismunandi „tegundir“ ofbeldis sem birtist í rómönsk-amerískum bókmenntum. Í þriðja lagi er fjallað um þrjár sögur úr *Retorno 201*, aðrar en þær sem fjallað var um í fyrsta hluta ritgerðarinnar, út frá kenningum um „machismo“ og „marianismo“, þ.e. út frá kenningum í kynjafræði. Jafnframt er fjallað um *Amores perros* út frá sömu kenningum og sögum og persónur myndarinnar greindar með hliðsjón af þeim. Smásögurnar og kvikmyndin eru settar í samhengi við hlutverk spænska landnemans Hernán Cortés og indíánakonunnar La Malinche í sögu Mexíkó en þau áttu í ástarsambandi. Einnig er stuðst við greiningar kvikmyndafræðinga á *Amores perros* og rýnt í texta og stíl smásagnanna. Í ritgerðinni er fjallað um höfundarverk Guillermo Arriaga og með því búinn til bakgrunnur bæði fyrir umfjöllun um *Retorno 201* og *Amores perros*. Auk þess er myndin sett í samhengi við sögu kvikmyndagerðar í Mexíkó sem hefur vaxið fiskur um hrygg á undanförunum árum.

Índice

1. Introducción.....	1
2. Las raíces de <i>Retorno 201</i>	3
3. La muerte en <i>Retorno 201</i>	5
3.1. La muerte en la cultura mexicana.....	5
3.2. La representación de la muerte en <i>Retorno 201</i>	9
4. El cine mexicano: <i>Amores perros</i> en contexto.....	18
5. La representación de la violencia en <i>Amores perros</i>	20
6. El machismo y el marianismo en <i>Retorno 201</i> y <i>Amores perros</i>	30
7. Conclusión.....	41
8. Bibliografía.....	44

1. Introducción

En la literatura los autores tocan muchos temas que varían de un tiempo al otro, de un continente al otro y de un país al otro. La sociedad, la historia y la experiencia personal son factores de gran influencia en la literatura y deciden mucho sobre los temas elegidos por los autores, aunque hay varios temas que se pueden llamar clásicos. Entre ellos se encuentran el tema de la muerte, de la violencia y del amor. En este trabajo se analizará una obra literaria y una película del escritor mexicano Guillermo Arriaga. Se trata de su colección de cuentos titulada *Retorno 201* y la película *Amores perros*. El objetivo de este trabajo es estudiar varios temas representados en las obras y de ese modo presentará diferentes perspectivas tanto de los cuentos como de la película.

En la colección Arriaga toca varios temas entre los cuales están los clásicos de la muerte y de la violencia. En el trabajo presente se analizarán siete cuentos de la colección, cuatro donde la muerte surge como tema central¹ y tres donde el énfasis de la investigación estará en la representación de los géneros.² El primer tema que se estudiará es el de la muerte pero antes de estudiarlo en los cuentos de Arriaga es oportuno examinar las ideas sobre dicho tema en la cultura mexicana. Se dirigirá la vista hacia las ideas de Octavio Paz sobre la muerte en la cultura mexicana además de estudiar cómo la muerte surge como tema central en las obras de Juan Rulfo. Se apoyará en las ideas de Paz y teorías literarias sobre las obras de Rulfo en el estudio de los cuentos de Arriaga que quizás parece raro pero como no hay tantas fuentes o teorías fiables sobre *Retorno 201* hay que tomar esta vía indirecta a la investigación. El lenguaje y el estilo de los relatos también son de importancia para el estudio. Se investigará como los cuentos concuerdan con las ideas de Paz y las afirmaciones de Arriaga mismo sobre la muerte y la sociedad mexicana moderna, además, si hay un parecido entre la muerte como tema central en las obras de Rulfo y en los cuentos de Arriaga.

En el trabajo se estudiará asimismo otro tema clásico, la violencia, pero no la violencia representada en los cuentos de Arriaga sino en la película *Amores perros* de la cual escribió el guión. Se suele decir que una película es de un director pero aquí se mantiene que es de un guionista, aunque el guionista mismo, en este caso Arriaga, no quiere que se le llame “guionista”. En una entrevista en la revista *Letras libres*

¹ Los cuentos “Lilly”, “Nueva Orleans”, “La noche azul” y “El rostro borrado”.

² Los cuentos “Una cuestión de honor”, “En la obscuridad” y “El invicto”.

Arriaga subraya la distinción que quiere hacer entre un escritor y un guionista donde dice que el escritor “es el que tiene un mundo que entregar en la obra de cine”³ y el guionista “es el que escribe una guía y supedita su imaginación a la de otros”.⁴ Así que Arriaga no escribe una guía guión sino una obra de cine. La distinción reside en que su trabajo es una colaboración: Arriaga dice que no trabaja para nadie, como los guionistas hacen, sino que trabaja con alguien, por ejemplo, con el director. Arriaga quiere reivindicar el papel del escritor en el cine para que tenga importancia un proceso de autoría en la producción de la película.⁵ Arriaga opina que hay que hablar sobre las obras de cine como las obras de teatro, donde la obra de teatro es de un autor específico dirigida por tal o cual. En el cine debería ser lo mismo: la película *Amores perros* es de Guillermo Arriaga y dirigida por Alejandro González Iñárritu.

En la película la violencia surge como tema de una manera muy fuerte. En este trabajo se estudiará cómo se representa, quiénes son los que violentan y a quién o quiénes. Para hacer la investigación se basa en las teorías de Ariel Dorfman sobre la violencia y estudios de algunos expertos de cinematografía latinoamericana. El estudio pone énfasis en los personajes y la sociedad, buscando las razones de la violencia cometida y por eso se intenta analizar los personajes de la película e interpretar sus acciones, algo que también da sentido a las teorías de Dorfman para la película. Antes de investigar la violencia en *Amores perros* se dará un panorama histórico del cine mexicano, para poner la película en contexto.

Finalmente se estudiará el tema del machismo y del marianismo que toca la situación de la mujer en la sociedad y el comportamiento de ella y el hombre: un tema que ha surgido más y más en las últimas décadas. Se investigará este tema mediante *Amores perros* y tres cuentos de *Retorno 201* donde se basará otra vez en las ideas de Octavio Paz, en este caso sobre la Malinche y la identidad mexicana, además de estudios cinematográficos sobre el cine mexicano. Se investigará cómo se representa a los personajes masculinos por un lado y a los personajes femeninos por el otro, cómo es su comportamiento y si hay algo parecido con la representación de los géneros en la película y los cuentos. Pero se empezará con un poco de información sobre el escritor Guillermo Arriaga, antes de poner la investigación misma en marcha.

³Enrigue, 2007, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

⁴ Enrigue, 2007, última visita: el 5 de diciembre 2008.

⁵ *El Siglo de Torreón*, 2007, última visita: el 10 de 2008.

2. Las raíces de *Retorno 201*

El cuento es uno de los géneros literarios más cultivados en el continente hispanoamericano donde hay una gran tradición de escribir y publicar cuentos. Los cuentistas son los escritores latinoamericanos más conocidos en el mundo, además, son en general muy importantes en la literatura del siglo XX. Se puede mencionar a escritores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Gabriel García Marqués y Juan Rulfo. De ese modo Guillermo Arriaga sigue, indirectamente o directamente, la tradición cuentística de América Latina con su colección de cuentos, influido por los maestros de la literatura hispanoamericana.

Guillermo Arriaga nació en México en el año 1958 donde se crió en la Ciudad de México. De niño practicó box y fútbol.⁶ Intentó ser boxeador profesional pero no lo logró a causa de una enfermedad. Cuando tenía 24 años tuvo “una infección en pericardio, la membrana que rodea el corazón.”⁷ Normalmente no es algo serio, si uno toma medicina, pero Arriaga se dio el dolor y siguió practicando el boxeo. A consecuencia tenía que quedarse dos meses en la cama, y ha dicho que entonces decidió ser escritor.⁸ Arriaga ha escrito tres novelas y una colección de cuentos, además de guiones cinematográficos.

La primera obra que publicó fue la novela *Escuadrón guillotina* (1991). La novela ocurre durante la Revolución mexicana y uno de los personajes principales es el general revolucionario, Pancho Villa. Tres años después de esta publicación salió *Un dulce amor a muerte*, una novela que toma lugar en Loma Grande, un pueblo en el estado de Veracruz en México, y narra una historia de amor, venganza y orgullo, donde el pueblo mismo se convierte en el protagonista. En el año 1999 Arriaga publicó su tercera novela, *El búfalo de la noche*, que, como *Retorno 201*, se sitúa en México, D.F. En esta obra el autor usa técnica narrativa similar a la que le dio fama en la cinematografía, donde la historia constantemente salta del presente al pasado, y al revés, y está compuesta de varios fragmentos que el lector tiene que juntar mediante la lectura.

Guillermo Arriaga no es muy conocido como escritor –autor de novelas y cuentos– sino como guionista de cine. Ha hecho seis guiones de cine según *Internet Movie Database* y una trilogía que hizo con el director mexicano Alejandro González

⁶ Arriaga, 2005, sobre el autor.

⁷ García, 2005, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

⁸ García, 2005, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

Iñárritu; es sin duda su obra más famosa.⁹ La primera película de la trilogía es *Amores perros* (2000), que se estudiará más adelante en este trabajo, el segundo filme es *21 Grams* (2003), situada en los Estados Unidos y con los actores Sean Penn, Naomi Watts y Benicio del Toro como protagonistas. La última película de la trilogía es *Babel*, un “box-office hit”¹⁰, que toma lugar en tres continentes, América, Asia y África. Dos estrellas de cine, Brad Pitt y Cate Blanchett, interpretan dos de los personajes principales. En Cannes en el 2006, antes del estreno de *Babel*, y después también, con el éxito que tuvo, Arriaga e Iñárritu discutieron sobre quién era realmente el autor “original” de la película. En la disputa el director acusó a Arriaga de llamar la atención de los medios de comunicación demasiado a sí mismo, como el autor “original” o verdadero de la película y por eso Iñárritu no quería que el escritor viniera al plató del filme o al festival de Cannes. Por causa de la disputa terminó la cooperación de Arriaga e Iñárritu. Cinco días antes del Oscar en 2007 Iñárritu publicó una carta en la revista mexicana *Chilango*, destacando sus razones del fin de la cooperación con Arriaga. La carta fue firmada por el director además de otros que trabajaron en el plató de *Babel*.¹¹

Desde entonces Arriaga ha escrito tres guiones además de dirigir una película que se llama *El llano en llamas* (2008). Respecto a la filmación de sus novelas, se ha rodado dos de ellas, *Un dulce amor a muerte* (1999) y *El búfalo de la noche* (2007). Arriaga no tuvo nada que ver con la primera adaptación, es decir la de *Un dulce amor a muerte* y no le gustó el resultado, así que ayudó con el guión de *El búfalo de la noche*, además de con-producir la película.¹²

En cuanto a su obra literaria, la colección de cuentos *Retorno 201* fue publicada por primera vez en el año 2003. Entonces habían pasado más de veinte años desde que Arriaga escribió la mayoría de los cuentos del libro, con algunas excepciones, es decir tenía 24 años al escribirlos. Cuando finalmente decidió publicar los cuentos el escritor no quería ni corregirlos ni editarlos. Ha dicho que optó por hacerlo así porque la colección refleja sus preocupaciones vitales y estilísticas cuando era joven.¹³

⁹ Guillermo Arriaga, Internet Movie Database, última visita: el 10 de diciembre de 2008.

¹⁰ Guillermo Arriaga, Internet Movie Database, última visita: el 10 de diciembre de 2008.

¹¹ Brown, 2008, última visita: el 10 de diciembre de 2008.

¹² *Babel*, Internet Movie Database, última visita: el 10 de diciembre de 2008.

¹³ García, 2005, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

Retorno 201 consta de catorce relatos. El título del libro procede de una calle de la colonia Unidad Modelo de México, D.F., la calle donde el autor se crió. Los cuentos están inspirados en esta calle y sus habitantes y todos toman lugar en la calle del Retorno. Arriaga ha dicho que no era un barrio inocente: “fue uno de los primeros lugares donde empezó el narcomenudeo en México.”¹⁴ Además, había mucha violencia en el barrio, y por causa de una pelea que tenía Arriaga en dicha calle el autor perdió el sentido de olor.

En *Retorno 201* Arriaga toca varios temas, entre otros la muerte, el amor y la violencia, y usa varias técnicas narrativas. En el cuento “Lilly”, por ejemplo, usa la narración múltiple donde varios personajes del cuento narran la misma historia desde su punto de vista. En “Nueva Orleans” utiliza la misma técnica pero de diferente forma, la narración es múltiple en el tiempo. En los cuentos “En la obscuridad”, “La viuda Díaz”, “Ultimátum violeta” y “El rostro borrado” la narración es en primera persona, en cambio en “La noche azul” es en tercera persona, pero la narración no continúa linealmente porque se la interrumpe con frecuencia por los pensamientos de los personajes. En “El invicto” la técnica es similar pero este cuento está dividido en varias partes, que se llaman “El Rat” y “El Vikingo”, y se refieren a los apodos de los personajes principales. El lenguaje de los cuentos varía según los diferentes temas de los cuentos; puede ser simple pero descriptivo y a veces complicado, brutal e inocente. *Retorno 201* es una obra de diversidad, sobre una sociedad urbana y moderna, donde surge la cuestión de la mexicanidad como en las obras de Juan Rulfo, por ejemplo, que tratan de la vida en el campo y el campesino mexicano.

3. La muerte en *Retorno 201*

3.1 La muerte en la cultura mexicana

La muerte y la violencia son temas repetitivos en la literatura hispanoamericana. Ambos temas pueden tomar varias formas dependientes de su contexto en las obras literarias, porque los autores no se limitan a la violencia y la muerte física, que quizás son las formas en que uno piensa primero. En la literatura la violencia puede ser mental, indirecta, causado por la sociedad o de la muerte misma. La muerte, asimismo, puede ser mental para una persona, la muerte de una familia cuando una

¹⁴ Frieria, 2007, última visita: el 5 de diciembre de 2008

pareja se separa, de un amor, etc. En *Retorno 201* la muerte y la violencia sirven como temas importantes, toman distintas formas y tienen significados diferentes. Así podemos decir que Arriaga es tradicional cuando toma estos dos temas como su enfoque central en su mundo literario.

Para buscar la razón por la cual la muerte y la violencia surgen con frecuencia en la literatura de América Latina, hay que mirar la historia del continente en general. Al estudiar la historia de los países de América Latina, se observa que casi todos han sufrido por lo menos una guerra, y por eso, sus pueblos conocen la violencia y la muerte por su experiencia propia. Desde luego, muchos otros países en el mundo han sufrido guerras también, pero tal vez se puede buscar la razón de la violencia en América Latina directamente en las guerras de los países del continente. Si se dirige la vista al país de Guillermo Arriaga, México, sufría una revolución durante la segunda década del siglo XX, la Revolución mexicana. Antes de la Revolución el país había pasado por más guerras; en el siglo XIX contra los Estados Unidos y Francia, y la Guerra de Independencia, pero México se independizó en el año 1821.¹⁵ Teniendo esto en cuenta se puede decir que la violencia ha sido un gran problema, no solamente en México, sino en todo el continente durante siglos, y es muy probable que la situación política y la estructura social la hayan promovido por lo general. Pero las ideas de la muerte, aunque sean relacionadas con las guerras y la violencia, tienen sus raíces, por lo menos en el caso de los mexicanos, en la antigua religión de los aztecas. Para ellos la vida y la muerte formaban un conjunto; no eran ideas tan de blanco y negro como hoy en día.¹⁶

Octavio Paz, que ha estudiado el tema de la muerte en la cultura mexicana es uno de los autores más influyentes en la literatura latinoamericana del siglo XX.¹⁷ Uno de sus libros más conocidos es su colección de ensayos, *El laberinto de la soledad*. En esta colección estudia el mexicano y la mexicanidad, la historia del país y la mentalidad de la nación. En el tercer capítulo del libro titulado “Todos santos, día de muertos”, Paz escribe sobre la gran tradición de fiestas en México y la muerte.

Quizás parece raro estudiar los temas de las fiestas y la muerte como un conjunto, pero conociendo la fiesta del Día de Muertos no resulta extraño de ningún modo. El Día de Muertos es una de las fiestas más importantes de México, celebrada

¹⁵ Hamnett, 2006, p. 141.

¹⁶ Paz, 1993, p. 190.

¹⁷ Franco, 1975, p. 238.

cada año el 2 de noviembre. La celebración, que empieza el 1 de noviembre, honra a los difuntos. El 1 de noviembre, Día de todos los Santos, los mexicanos honran a los hijos que han muerto y el 2 de noviembre, Día de todas las Almas, honran a los mayores que han fallecido.¹⁸ Entonces, cuando uno conoce esa fiesta como una tradición cultural muy rica en México, no resulta difícil imaginarse que la muerte signifique algo más noble que la vida para los mexicanos.

La fiesta del Día de Muertos es de origen indígena; los antiguos mexicanos creían que la vida se prolongaba en la muerte.¹⁹ No creían que la muerte fuera un fin en sí sino que era una parte de un ciclo infinito.²⁰ Vida, muerte y resurrección formaban fases de un proceso cósmico o como dice Paz:

La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha. El sacrificio poseía un doble objeto: por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra, alimentaba la vida cósmica y la social, que nutría de primera.²¹

Como se puede observar, en la religión de los aztecas lo más importante era asegurar la continuidad de la creación frente a los dioses; con el sacrificio el individuo no entraba en la salvación ultraterrena sino aseguraba la salud cósmica; el mundo continuaba gracias a la muerte de los hombres.

Según Paz, toda esa idea de lo cósmico desapareció más o menos en México con el catolicismo donde el individuo es lo más importante mientras que el mundo y el cosmos son de menor importancia. Cristo murió por la humanidad misma, a causa de eso él ha salvado a cada hombre en particular y la salvación es personal, no colectiva como en la religión de los aztecas.²² Pero hoy, aunque México todavía es un país católico, la muerte ha perdido todo su significado conforme a Paz sea el del

¹⁸ Sayer, 1990, pp. 10-11.

¹⁹ Con los españoles la fiesta de los indígenas se mezcló con la fiesta de los cristianos: el Día de todas las Almas.

²⁰ Paz, 1993, p. 190.

²¹ Paz, 1993, p. 190.

²² Paz, 1993, pp. 191-192.

catolicismo, sea el de los aztecas. Solamente es “el fin de un proceso natural.”²³

Otra razón que menciona Paz en su libro es la indiferencia del mexicano hacia la vida misma que en realidad nutre su indiferencia hacia la muerte. La indiferencia hacia la muerte es la otra cara de la indiferencia hacia la vida y el día de Muertos es simplemente una manera de burlarse de la vida o como dice Paz: “[...] afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia.”²⁴ El mexicano se cierra ante la vida, tal como ante la muerte, y aunque intenta abrirse con las fiestas, la borrachera o la confidencia lo hace con tal violencia que se acaba por anularse.²⁵

Otro maestro de la literatura mexicana que también ha tratado la muerte en la cultura mexicana en sus obras literarias es Juan Rulfo. Nació en el año 1918 en el pueblo Sayula²⁶ del estado de Jalisco en México. En el año 1953 publicó su primer libro, la colección de cuentos *El llano en llamas*, y dos años después fue publicada su única novela, *Pedro Páramo*, que le dio fama mundial. Estos fueron sus únicas obras pero aunque no publicó nada más son consideradas entre las más importantes de la historia de la literatura, no solamente en México sino en toda América Latina.²⁷

En *Pedro Páramo* y en *El llano en llamas* Rulfo crea un ambiente famoso de la literatura mexicana a nivel mundial. En su mundo narrativo reinan la angustia, la desesperación y la incomunicación donde los temas de la crueldad, la muerte y la violencia son de mucha importancia. Los personajes de Rulfo se mueven en este ambiente y lo interesante es que aceptan su realidad: no la luchan porque saben que no les va a servir.

Se puede decir que la muerte es el tema central de las obras de Rulfo, y quizás el protagonista principal. La muerte siempre está muy cercana a los personajes; como una parte constante de su realidad y no la niegan, al contrario la aceptan en su cotidianidad. Pero aunque la aceptan hay desprecio hacia la muerte y a veces los personajes intentan lucharla, pero al final no vale la pena. Además, la muerte está unida con la vida en las obras de Rulfo “por una misma concepción pesimista”²⁸ y “[...] se funden en una misma realidad [...]” como afirma González Boixo.²⁹ Así, en el mundo literario de Juan Rulfo, la muerte funciona como una prolongación de la

²³ Paz, 1993, p. 192.

²⁴ Paz, 1993, p. 194.

²⁵ Paz, 1993, p. 200.

²⁶ Miró, 1974, p. 214.

²⁷ Franco, 1975, p. 316.

²⁸ González Boixo, 1983, p. 48.

²⁹ González Boixo, 1983, p. 49.

vida, tal como creían los aztecas, aunque los personajes pueden ser indiferentes ante la muerte o la luchan fuertemente.

Guillermo Arriaga ha dicho que quiere que la muerte se convierta en un espejo de la vida, por esa razón escribe tanto sobre la muerte. Él mismo no es religioso y no cree en la vida más allá, sin embargo, no le gusta la sociedad moderna donde, en su opinión, la gente niega toda forma de la muerte, sea la muerte de una persona, sea la celulitis. Arriaga llama la celulitis una de las “pequeñas muertes” y que se niega en la sociedad moderna con trasplantes, cirugías plásticas o lo que sea. Piensa que cuando uno niega la muerte también niega la vida.³⁰ Parece que Arriaga quiere cambiar ese “mal” de la sociedad mediante su literatura.

Dicho esto Arriaga da un paso más que Octavio Paz, porque aunque Paz dice que la muerte ha perdido todo su significado, también menciona las fiestas como una evidencia de que la muerte es una cosa constante en la vida del mexicano: se burla de ella, habla sobre ella, etcétera. Al contrario, Arriaga no menciona nada de esto, porque a lo mejor considera que lo dicho por Paz es una hipocresía. Por eso sus ideas sobre la muerte y la muerte en la cultura mexicana son muy interesantes, sobre todo si se relacionan con lo que escribió Paz y con las obras de Rulfo, especialmente porque Arriaga ha dicho que éste es una de sus influencias más importantes.³¹ Al analizar cuatro cuentos de *Retorno 201* se intentará relacionar las ideas de Arriaga sobre la muerte con las de Paz y las de Rulfo.

3.2 La representación de la muerte en cuatro cuentos de *Retorno 201*

El primer cuento de *Retorno 201*, “Lilly”, pone la colección en marcha con la muerte como tema central. Los temas de violencia y sexo surgen también fuertemente y los tres se relacionan entre sí en el acto de un abuso sexual. En las primeras líneas del cuento el autor introduce el tema central: “Ellos la mataron, yo lo sé y sólo yo lo sé. No fue su culpa, fue un accidente, no sabían lo que hacían. Son casi unos niños. Son inocentes... son mis hijos...”³² Aquí habla la madre de los hermanos Roberto y Salvador. Una serie de eventos resulta en la muerte del personaje principal del cuento, la chica Lilly, que es la prima de Roberto y Salvador. El relato es uno de varios cuentos de la colección que narran una historia de hijos y padres y destaca la muerte

³⁰ Frieria, 2007, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

³¹ García, 2005, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

³² Arriaga, 2005, p. 13.

como un factor pertinente en su vida.

El cuento empieza con la mudanza de Lilly y su madre, Gabriela, a la casa de Roberto y Salvador y sus padres. Gabriela ha enviudado y está desesperada por la muerte de su marido; ahora es una madre soltera con una hija retrasada mental. Para ayudar a su tía y hacer la vida más fácil para ella, Roberto y Salvador tienen que cuidar a Lilly, y eso siempre cuando sus padres y Gabriela salen de la casa. Al principio a los hijos no les gusta nada cuidar a su prima pero una vez, cuando están aburridos, descubren que pueden hacer lo que les de la gana con Lilly. Entonces empiezan a jugar con ella pero el juego va a tener un final fatal.³³

No se trata de un juego típico de niños; no se puede llamarlo con otro nombre que abuso sexual. Este abuso está pintado de una manera muy detallada por Arriaga. La violencia es tan grotesca y cruel que es difícil imaginarse que puede ser parte de la infancia, pero sí lo es, y el autor no se salta nada en las descripciones. Se trata de violencia muy física y manifestada de la forma más común del abuso sexual: el macho, en este caso dos chicos, viola a la hembra, aquí una niña. Cuando Roberto y Salvador empiezan a molestar a Lilly es algo que simplemente pasa; no intentan violarla, y realmente no es violencia para ellos, porque ella se mantiene callada (porque no puede hablar), jamás muestra alguna resistencia. Además, sus padres y Gabriela, no tienen la menor idea dónde están metidos.³⁴

Los hermanos violan a Lilly cada vez que hay que cuidarla. Ella sirve como un instrumento para sus primeros experimentos sexuales. Durante uno de estos experimentos, cuando los tres están en el baño, Roberto y Salvador descubren que si ponen jabón en el ano resulta más fácil entrarlo. Salvador, por lo tanto, le enjabona el ano y se la mete por detrás. Por primera vez Lilly reacciona ante la violencia; empieza a gritar y a llorar pero sus primos no le hacen caso. Para ellos la chica es como un animalito. Este hecho fácilmente pudiera ser el punto culminante del cuento, por ser el más violento hasta ahora, pero todavía hay más; la violencia aumenta. Roberto y Salvador quieren hacer algo más emocionante con Lilly. Empiezan a pegarla fuertemente y una vez, para callar al animalito porque los padres y la tía llegan a casa, “[...] Salvador agarró un bat y le puso un trancazo bien fuerte en la cabeza.”³⁵ Con este trancazo los hijos callan a Lilly para siempre; la han matado.

³³ Arriaga, 2005, p. 22.

³⁴ Arriaga, 2005, p. 17.

³⁵ Arriaga, 2005, p. 22.

Arriaga ha dicho que la historia de “Lilly” afloró de algo que él conoció como niño. En el Retorno donde vivía había una retrasada mental con la que muchos chicos empezaban sexualmente. Aunque el cuento no narra cómo pasaba en la realidad, es una reelaboración de lo que sucedió.³⁶ Transitando por los sentimientos y las emociones más extremos el autor quiere reflejar que los seres humanos son contradictorios y que en un instante pueden cambiar su mentalidad de ser buena a mala. Lo que Arriaga intenta hacer con “Lilly”, con la violencia cruel de unos niños inocentes, es dar al lector la sensación de lo contradictorio: que el lector se siente tirado de un extremo a otro, leyendo solamente una página.³⁷ Para lograr eso en el cuento el autor usa lenguaje visual y detallado y la narración múltiple de los personajes. Con esta técnica y descripciones precisas de la violencia Arriaga da gato por liebre al lector por la montaña rusa, con la muerte como el marco del cuento: la muerte del marido de Gabriela al principio y la muerte de Lilly al final.

La representación de la muerte en “Lilly” es constante y brutal. A causa de la muerte de su padre Lilly y su madre tienen que vivir en la casa de los padres de Roberto y Salvador, donde ella sufre la violencia grotesca y muere al final. Ese desarrollo del cuento refleja lo manifestado por Octavio Paz sobre las ideas mexicanas de vida y muerte, además, lo que ha dicho Arriaga. Se puede decir que sus ideas resuenan las de Paz y, como se ha mencionado antes, da un paso más. La violencia en “Lilly” representa la falta de respeto por la vida, y la indiferencia ante los dos elementos, la vida y la muerte. A los hermanos no les importan los sentimientos de su prima, esconden la violencia a sus padres y su tía, porque saben perfectamente que están haciendo algo malo. Mientras los padres y Gabriela son ignorantes de todo; parece que a veces tampoco les importa Lilly. Los padres animan a Gabriela a salir de la casa, disfrutar la vida y, sobre todo, encontrarse con hombres. Por supuesto lo hacen para aliviar su dolor pero al final su comportamiento simplemente parece incorrecto, inmoral y malhecho, porque Gabriela no cuidó a su hija.

Todos los personajes de “Lilly”, menos Lilly misma, representan mexicanos “modernos”, por lo menos como Octavio Paz los presenta en *El laberinto de la soledad*. Son indiferentes ante la muerte, niegan la muerte, y por eso acaban de negar la vida misma. En este caso niegan precisamente la vida de Lilly, una hija retrasada

³⁶ García, 2005, última visita: el 5 de diciembre de 2008

³⁷ Frieria, 2007, última visita: el 5 de diciembre de 2008

mental que es maltratada por su familia, y lo hacen aunque la muerte está omnipresente a su alrededor con la muerte de la padre de Lilly. Si fueran personajes de un cuento de Juan Rulfo, campesinos pos revolucionarios, nunca hubieran negado la muerte de esta manera, porque la vida continuaría en la muerte, y no habría funcionado como un fin. Por eso, el dolor y la tristeza de los campesinos no surge por la muerte, como en el caso de Gabriela (por eso hay que negarlo), sino, sobre todo, por la miseria de la tierra. El mexicano “moderno”, que vive en Retorno 201 en México, D.F., no se preocupa por esto. Sus preocupaciones tienen que ver la celulitis y los trasplantes, según Arriaga.

En el cuarto cuento de *Retorno 201*, “Nueva Orleans”, Arriaga trata otra vez de la muerte de una hija, y lo hace con técnica narrativa bastante similar a “Lilly”. El tema se presenta de forma diferente, mediante el personaje principal, un capitán viejo, anónimo.

Al principio del cuento algunos hombres de la calle del Retorno se han reunido en la casa del doctor del Río, un personaje que aparece varias veces en los distintos cuentos de la colección. Hablan sobre un vecino, un señor que les parece loco. Resulta ser el capitán y está loco porque “Por las noches gritaba alcoholizado y rompía las ventanas. Salía poco a la calle y cuando lo hacía asustaba a los niños, que corrían a esconderse de él.”³⁸ Los hombres quieren hacer algo con este hombre porque opinan que no pueden tener a un hombre loco viviendo en la calle. Lo que no saben es la razón de su comportamiento, la cual el autor presenta al lector mediante otra historia dentro del mismo cuento, con la técnica de transcurrir en el tiempo, así que por un lado hay narración que toma lugar en el Retorno, cerca del presente, y por otro lado, la narración que queda en el pasado.

El capitán trabajaba anteriormente para una empresa transportadora y viajaba el mundo, por ejemplo, a Singapur, Barcelona, París, Buenos Aires y Nueva Orleans, donde tuvo una relación romántica con una mujer llamada Lucy. Una vez, cuando el capitán estaba en Nueva Orleans, se encontró con una amiga de su amante. Ella tenía a su lado una niña. Le decía que era su hija, Katty, y porque su madre, Lucy, había desaparecido dejando a Katty, el capitán tenía que encargarse de ella. Dejó de trabajar en la empresa para criar a Katty y los dos se mudan a una cabaña, junto al Mississippi. El capitán es muy feliz: Katty va a la escuela y él vende pescado fresco. Pero sus

³⁸ Arriaga, 2005, p. 46.

vidas juntas no duran mucho. Hay una inundación en el Mississippi y el capitán no puede salvar a su hija. Es la tragedia de su vida: Katty se ahoga y muere.³⁹

El amor por la vida y el amor como la nutrición de la vida es evidente en “Nueva Orleans” y parece contrastar con lo dicho anteriormente, pero Arriaga ha dicho que escribe sobre la muerte porque ama a la vida.⁴⁰ Para dar el sentido de amor al cuento el autor usa lenguaje muy diferente de lo de “Lilly”; es lenguaje sin fuerza y simple, no muy detallado o descriptivo, pero de un tono sentimental y de compasión. Refleja lo que el capitán siente, es lenguaje sin colores, es una pintura gris. El capitán siente dolor y está triste; no tiene fuerza, no puede hacer nada. Con la muerte de Katty el capitán ha perdido sus “raíces” pero la vida no deja de ser vida en realidad a pesar del dolor. Por eso la vida del capitán está dispuesta a una fuga eterna del dolor, donde deambula de un lugar a otro sin tranquilidad (cuando el cuento termina, el capitán se ha marchado del Retorno). Mediante el lenguaje y la técnica narrativa Arriaga refleja el estado del personaje principal, su dolor y tristeza y el sufrimiento por la muerte:

La niña lloraba cuando la corriente los sumió varios metros hacia el fondo. El hombre sintió que se ahogaba y soltó a su hija. Desesperado comenzó a manotear tratando de encontrarla. Todo era negro, oscuro.⁴¹

Carlos Fuentes ha dicho que “la muerte de un joven es la injusticia misma”⁴² en su libro *En este creo* donde habla sobre la muerte y pregunta si es una amiga o una enemiga. Responde diciendo que es una enemiga, y más una enemiga cuando perdemos a los que amamos, a los que han servido para el caso de nuestra vida.⁴³ Este es el caso del capitán en “Nueva Orleans”, donde la muerte de su hija no solamente presenta el fin de su vida, sino también el fin de la vida del padre, que de ninguna manera puede seguir adelante sin Katty. Intenta vencer la muerte, el dolor y la tristeza que causa, pero no lo logra, su culpa es demasiado grande. El capitán echa la culpa de la muerte de Katty a sí mismo, y la lleva como una carga que nunca le dejará en paz o como dice: “¿Por qué no pude encontrarte? En las noches soporto menos tu ausencia.

³⁹ Arriaga, 2005, pp. 60-62.

⁴⁰ Fernández-Santos, 2007, última visita: el 5 de diciembre de 2008

⁴¹ Arriaga, 2005, p. 60.

⁴² Fuentes, 2002, p. 186.

⁴³ Fuentes, 2002, p. 186.

No lo resisto. No.”⁴⁴

En “La noche azul”, el cuento que sigue a “Nueva Orleans”, el doctor del Río aparece otra vez y la muerte surge de nuevo como tema central. Además, aquí la narración toma distintos puntos de vista. El subtema del cuento es el aborto, que es ilegal en México. El doctor del Río ha hecho por lo menos uno, lo mencionado en el cuento, donde la operación resultaba en la muerte de la mujer operada, llamada Laura Fuentes. Por eso la policía da una visita al doctor, interrogándole sobre la mujer muerta, pero, por supuesto, el doctor niega las acusaciones. Mediante sus pensamientos, que varias veces interrumpen la historia de la visita de la policía, el lector llega a conocer la verdad: el doctor hizo el aborto y la mujer murió. Así que el doctor es el responsable de la muerte de una mujer además de un feto. La policía no deja al doctor en paz y al final confiesa el acto, pero para evitar la cárcel propone que pague a la policía para terminar el caso. La policía, corrupta, consiente, llegan a un precio adecuado y el asunto está arreglado. El doctor del Río ya no tiene que preocuparse.⁴⁵

Mientras el tono y el lenguaje de “Nueva Orleans” son de un sentido sentimental y simpático, el lector no siente la compasión en “La noche azul” aunque trata de algo tan serio como la muerte en relación con el aborto ilegal. Parece que Arriaga quiere usar el lenguaje y el ambiente del cuento para reflejar la vida interior los personajes con un tono y una situación brutal. La policía corrupta y el doctor ignorante no tienen moralidad y el autor crea un ambiente frío que concuerda con estos personajes. De ese modo la atención del lector está enfocada en el comportamiento del doctor y la policía, pero la muerte es insignificante y la vida no tiene valor. Lo que tiene valor para ellos es el precio adecuado para el negocio del asunto: un reloj y cinco mil pesos.

“La noche azul” es quizás el cuento de *Retorno 201* donde se encuentra la crítica social más fuerte de la colección. Desde luego se puede afirmar que hay crítica social en todos los cuentos, pero en “La noche azul” Arriaga abarca varios temas y el tema de la muerte une a los demás. Marca el desarrollo del cuento y el comportamiento de los personajes. La crítica social se dirige hacia el catolicismo, la policía y la inmoralidad de la sociedad, y la muerte se relaciona con todos estos

⁴⁴ Arriaga, 2005, p. 61.

⁴⁵ Arriaga, 2005, p. 70.

temas. Aquí interesa, sobre todo, la representación de la muerte, y el tema del aborto, en relación con el catolicismo.

En el catolicismo el aborto no está permitido, y por eso es ilegal en muchos países católicos, sobre todo en América Latina y África, pero también en Irlanda, Malta y Polonia⁴⁶. Sin embargo, hay doctores que han hecho operaciones, ilegalmente, en muchos casos es una operación peligrosa, y la casualidad de que la mujer operada muere, es grave, o como se dice en el cuento “La noche azul”:

[...] se desangró y murió y tú sabías que se podía morir
[...] y le dijiste que no le iba a pasar nada, que era una
operación sencilla y tú sabías que no, que era peligroso,
pero no te importó... no te importó...⁴⁷

Muchos han criticado la prohibición del aborto en ciertos países católicos, y en “La noche azul” el autor muestra su crítica hacia el catolicismo mediante la muerte de una mujer joven, que murió por causa de la autoridad que tiene la Iglesia católica en la sociedad, por ejemplo, en el caso de la prohibición del aborto.

Al lector no le parece justo que Laura Fuentes muere a causa de que el aborto es ilegal en México, un país católico. La injusticia de su muerte también está presentada en el comportamiento de la policía y el doctor del Río, y uno se pregunta por qué el aborto es ilegal si los doctores lo hacen aun así, y por no poder hacerlo de una manera adecuada, mueren mujeres. Entonces, las familias de las víctimas intentan presentar cargos contra los doctores pero contra la policía tan corrupta no tiene ningún sentido. Por lo menos, ese es el caso del cuento, donde a la policía no le importan los valores del catolicismo, la ley del Estado o las vidas de los demás, y lo mismo se puede decir sobre el doctor. “La noche azul” arroja luz sobre la hipocresía de un sector de la sociedad mexicana, que quiere ser conocido como religioso, con todas sus fiestas de santos y tal, pero realmente no lo es; parece que en este sector de la sociedad, en el espacio urbano, a la gente no le importa tanto la religión oficial como, por ejemplo, en el campo. La ley que vale no es la del catolicismo sino la de la naturaleza, la ley del más fuerte. Hay que sobrevivir y la religión no es suficiente.

El último cuento que escribió Arriaga para *Retorno 201* se titula “El rostro

⁴⁶ Women on Waves Foundation, última visita: el 10 de diciembre.

⁴⁷ Arriaga, 2005, pp. 66-67.

borrado”. Un hombre narra la historia en pasado, es el hermano de Laura, una chica que ha muerto. Como él era también chico al morir ella sus padres nunca le decían nada sobre la muerte de su hermana, y todo relativo a ella simplemente desaparecía: sus muñecas, sus dibujos, su ropa y sus fotos. El narrador cuenta como la muerte de Laura le afectó cuando era joven, por ejemplo, como nunca se sentía con sus hermanos menores, que nacieron después de la muerte de Laura, pero con el tiempo aprendió a vivir con su dolor. Cuando él es adulto, y sus padres han muerto, su tía, Beatriz, le da unas cosas de Laura que su madre había reservado para él. Entre ellas había, por ejemplo, algunos juguetes, dibujos y ropa. Más tarde el narrador le invita a Beatriz a cenar. Quiere saber la verdad sobre la muerte de Laura. Beatriz la sabe y le cuenta toda la historia. Laura había ido un día a un zoológico con su escuela para que los niños aprendieran un poco sobre animales, tanto salvajes como domésticos. Laura se encontró con un cachorro de zorro gris pero cuando intentó mostrárselo a una amiga “el cachorro le mordió el dorso de la mano izquierda.”⁴⁸ Como no era una herida grande, Laura sólo tenía una curita en la mano pero nadie sabía, hasta demasiado tarde, que la sangre del cachorro llevaba el virus de la rabia.⁴⁹ No se podía hacer nada y Laura murió de la enfermedad. Por fin, con la verdad y las pertenencias de su hermana, el hermano puede aceptar la muerte de Laura y guardar su recuerdo.

El tono del cuento es sincero, hasta infantil, como el narrador mismo, pero también doloroso y triste. El lenguaje es simple, un poco como el de “Nueva Orleans”, pero lleno del sentimiento de echar de menos, porque a pesar de que la muerte es normal y parte de la vida, es siempre difícil, y quizás especialmente cuando muere un hijo. Además, la falta de honradez y la traición de los padres causan más dolor y tristeza del narrador porque él no puede llorar por su hermana. Así que el tono del cuento llega mediante el personaje principal, sus sentimientos y su lenguaje.

En “El rostro borrado” se puede decir que la “no muerte” surge más como tema central que la muerte misma. Es el comportamiento de los padres del narrador que marca el desarrollo; ellos pretenden que la muerte no existe con su silencio, con hablar nunca sobre su hija muerta. Es interesante, en relación con esto, observar un poco más las raíces de la importancia de la muerte en la cultura mexicana, e investigar, aunque la “no muerte” es el tema central, si el autor ha intentado dar voz a

⁴⁸ Arriaga, 2005, p. 130.

⁴⁹ Arriaga, 2005, p. 130.

la muerte en el cuento como parte de la vida.

Como se ha mencionado antes la muerte como un factor importante en la cultura de México tiene sus raíces en la religión prehispánica. El sacrificio era una gran parte de su religión. Según el diccionario de La Real Academia Española el significado de sacrificio es “Matanza de personas, especialmente en una guerra o por una determinada causa.”⁵⁰ Ese era el caso del sacrificio en la sociedad indígena: mataban a personas como un sacrificio a los dioses. Hoy parece un acto cruel pero para los aztecas era necesario para sobrevivir, para asegurar la continuación del mundo.

La mitología mesoamericana dice que el sacrificio dio luz a la humanidad. Fue un sacrificio donde dos dioses, en el primer momento de la creación, se saltaron a un fuego, y desde allí el universo fue creado.

Si los dioses se habían sacrificado a fin de que el mundo
y la humanidad existiesen, entonces con más razón la
humanidad estaba obligada a arrojarse, de ser necesario,
en las grandes hogueras de la vida y la muerte.⁵¹

Por eso el sacrificio, la muerte, era una cosa innegable para los antiguos americanos, que creían que las fuerzas del universo eran de peligro máximo pero también servían como el instrumento de la supervivencia que provocaban. El sacrificio resolvió esa ambigüedad, y no solamente aseguraba la prolongación de la vida, sino también el orden del universo. La humanidad no era más que una cosa en un cosmos enorme, y el universo en sí era débil, “sujeto a la vida y a la muerte, a la creación y a la destrucción, a la muerte y a la resurrección.”⁵²

Los padres en “El rostro borrado” engañan. Engañan porque niegan la muerte y por eso se puede decir que niegan la cultura mexicana. Con negar la muerte, también engañan la vida, y con el silencio sobre la muerte de Laura, engañan a sus hijos que viven. Este silencio crea la “no muerte” del cuento, y causa el dolor del narrador, que sufre de la desaparición de su hermana, pero no puede aliviarse. No puede hablar con nadie, ni con sus padres, sus abuelos, tías o quien sea. A pesar de esto él intenta conservar la memoria de Laura, como una manera de aliviar el dolor, y quiere saber cómo murió. El narrador no quiere negar la muerte sino ponerse de cara a ella. Eso

⁵⁰ *El diccionario de la Real Academia Española*, 2001, última visita: el 22 de noviembre de 2008

⁵¹ Fuentes, 2001, p. 134.

⁵² Fuentes, 2001, p. 135.

hace al final y la muerte se hace presente en el cuento.

En la antigua religión de los aztecas era necesario confrontarse con la muerte. El ambiente de “El rostro borrado” y su desarrollo muestran que todavía es importante aceptar la muerte, aunque en el México “moderno” no se hace con el sacrificio. Parece que con el cuento el autor quiere decir que por ser una parte de la vida, no se debe negar la muerte, porque la negación lleva en sí el dolor y la tristeza de la “no muerte”, que en “El rostro borrado” están presentados como peores que los de la muerte misma. El mensaje puede ser que hay que ser honesto hacia la muerte, como los indígenas, y tomarla como algo cotidiano, aunque puede ser difícil, y no algo extraordinario que no se puede mencionar. Aquel comportamiento es mejor para todos.

4. El cine mexicano: *Amores perros* en contexto

El cine es un arte joven en general con las primeras películas en movimiento hechas a finales del siglo XIX. El panorama histórico que se dará aquí sobre el cine mexicano narra su historia en la segunda mitad del siglo XX, cuando México se había convertido en centro del cine hispanoamericano. Antes Argentina había sido el centro del cine en el continente latinoamericano pero cuando su gobierno se declaró neutral en la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos dejaron de mandar y vender productos técnicos de cinematografía al país. En lugar de Argentina empezaron a mandar productos a México y gracias a esta política de los EE.UU., además a equivocaciones por parte de productores argentinos, México se estableció como el área principal de producción cinematográfica en Hispanoamérica.⁵³

Dada la ayuda estadounidense, la industria de cine en México era muy fuerte después de la Segunda Guerra Mundial. Además, el gobierno dio dinero a la industria con compañías nacionales que debían introducir películas mexicanas en nivel nacional e internacional. En 1959 el estado compró el estudio mayor del país y el gobierno mantenía el cine mexicano popular. Durante veinte años después de la guerra el cine mexicano era el segundo (el estadounidense era primero) relativo a número de espectadores en América Latina. A la clase media urbana le gustaba los géneros mexicanos del cine: la comedia ranchera, el melodrama, el musical del pacheco y la cabaretera. Se hacía entre cincuenta a cien películas cada año con Emilio “El indio”

⁵³ Boardwell, 2002, p. 411.

Fernández,⁵⁴ Matilde Landeta, la única directora del tiempo, y Alejandro Galindo como los directores más importantes de México. Además, el español Luis Buñuel, el maestro del cine español, hizo veinte películas en México durante los años 1946 a 1965, mediante los cuales el mundo fuera del hispanohablante llegaba a conocer el cine mexicano de la posguerra.⁵⁵

En los años setenta el estado, con un gobierno de derecha, empezó a privatizar en la economía nacional, incluso compañías en la industria cinematográfica. El gobierno mantenía muy pocas producciones con el resultado que la producción nacional disminuyó drásticamente. Al principio de los años ochenta un nuevo gobierno empezó a reconstruir la economía del país y dio más ayuda al cine nacional. Desafortunadamente el plan fracasó, entre otras cosas por causa de inflación, y con el colapso de Películas Nacionales, la mayor compañía privada, la producción disminuyó otra vez. En el año 1991 la producción cinematográfica constó de treinta y cuatro películas y lo único positivo era que una de ellas, *Como agua para chocolate* de Alfonso Arau, tuvo mucho éxito en el mercado internacional.⁵⁶

A pesar de la crisis económica en México a mediados de los años noventa el director Arturo Ripstein logró hacer alrededor de una película cada año, con tres que competieron en el festival de Cannes (en 1998, 1999 y 2000). En 1999 el gobierno fundó el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad para reforzar IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) y poco a poco la industria empezó a florecer.⁵⁷ Tres directores han tenido fama mundial, uno de ellos Alejandro González Iñárritu, el director de *Amores perros*, los demás son Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón. Todos han hecho películas en Hollywood y el año 2006 era el mejor para los “tres amigos” cuando cada uno de ellos dirigió películas que no solamente tuvieron éxito internacional sino también ganaron muchos premios, por ejemplo en Cannes, los premios de Golden Globe y el Oscar en los Estados Unidos y los de BAFTA en el Reino Unido. Iñárritu estrenó en este año la tercera película de la trilogía que hizo con Guillermo Arriaga, *Babel*, Cuarón estrenó *Children of Men* y Del Toro *El laberinto del Fauno*. El cine mexicano está creciendo de ese modo, gracias a estos tres directores y no a una ayuda del estado. Además, han cambiado totalmente cambiado la opinión mundial del cine mexicano y han tenido mucha influencia en cine

⁵⁴ Boardwell, 2002, p. 412.

⁵⁵ Boardwell, 2002, p. 413.

⁵⁶ Boardwell, 2002, p. 638.

⁵⁷ Boardwell, 2002, p. 639.

internacional.⁵⁸

Desde los primeros años del cine mexicano, a los finales del siglo XIX, ha sido una de las manifestaciones culturales más importantes del país y continúa siéndolo hoy en día. En cuanto a los temas el cine mexicano ha tocado temas sociales, la participación de los géneros en la sociedad, la política, la historia y las tradiciones, además, la identidad y el carácter nacional y la cultura misma.⁵⁹ El cine de los años noventa presentó temas nuevos con una generación nueva de directores añadiendo nuevas técnicas narrativas y modelos de producción. El tema que más se ha destacado es el del feminismo y la participación de la mujer en la sociedad con mujeres trabajando en todos los aspectos de la cinematografía. Han surgido varios géneros de películas, entre ellos películas que narran historias de mujeres, la ciencia-ficción y películas que abarcan temas políticos y sociales contemporáneos.⁶⁰

5. La representación de la violencia en *Amores perros*

Como se ha mencionado antes en este trabajo la violencia ha sido un tema repetitivo en literatura hispanoamericana. Con la cinematografía el tema ha obtenido un nuevo medio de comunicación donde está manifestado visualmente y de una manera más fuerte: lo visto, sin duda, afecta en muchos casos más que lo escrito. *Amores perros* es una película violenta y la violencia está representada de varios modos que se estudiará en este capítulo.

Amores perros se sitúa en México, D.F. y narra tres historias donde los protagonistas son tres hombres de diferente edad: Octavio tiene poco menos de veinte años, Daniel tiene aproximadamente cuarenta y El Chivo tiene alrededor de sesenta años. Un grave accidente automovilístico, causado por una persecución de coches, relaciona las tres historias de la película. Octavio es el perseguido, así él causa el accidente, y su historia es la primera que se presenta al espectador. Octavio es un joven que vive con su madre, su hermano, Ramiro, y su esposa, Susana, y su sobrino, el hijo de Ramiro y Susana, que tiene menos de un año. Desde el principio la tensión entre Octavio y Ramiro es evidente. En la primera escena donde vemos a los hermanos, Ramiro tiene una disputa con Susana. Octavio se mete en la disputa, para ayudar a Susana, algo que a Ramiro no le gusta en absoluto. Más tarde Susana entra

⁵⁸ Valdimarsson, 2007, p. 6.

⁵⁹ Maciel, 1997, p. 94.

⁶⁰ Maciel, 1997, p. 107.

en la habitación de Octavio, algo que tampoco le gusta a Ramiro. Susana le agradece el auxilio en la disputa, además le confía que está embarazada. Está esperando otro niño de Ramiro y tiene miedo; dice que él la va a matar cuando se entera de ello. El espectador entiende que se casó con él porque estaba encinta del primer hijo, pero ahora Susana no está segura si quiere quedarse con Ramiro o no.⁶¹ Entonces Octavio, enamorado de ella, propone que ella se vaya con él a Ciudad Juárez; quiere que ella empiece una vida nueva con él. A partir de entonces la historia de Octavio se pone en marcha, con la violencia como un factor muy importante y casi necesario.

De acuerdo con Ariel Dorfman en su libro *Imaginación y violencia en América Latina* la violencia en general sirve como una manera de sobrevivir: “[...] es el modo habitual de defenderse, el método que está más a mano, el más fácil, a veces el único para que a uno no lo maten.”⁶² En el caso de Octavio y Ramiro esto se pone de evidencia: la violencia es la única manera de sobrevivir. Pertenecen a la clase media baja, y aunque Arriaga y el director han dicho que las historias de la película no tienen que ver con las clases sociales,⁶³ se puede afirmar que la violencia de los hermanos tiene su origen, entre otras, en la división de clases sociales en México. Debido a la situación social la violencia se convierte en un instrumento fundamental en sus vidas.

A propósito de la violencia en *Amores perros* cabe mencionar que en su libro Dorfman habla de dos tipos de violencia, por un lado la violencia vertical y social, y por el otro de violencia horizontal e individual. En pocas palabras la violencia vertical y la social es dirigida a “los de arriba” o a “los de abajo”, por eso se llama “vertical”, y tiene un sentido social. La violencia horizontal e individual, entonces, no tiene un claro sentido social y es dirigida “a otro ser humano, a veces un amigo, o un miembro de su propia familia, [...] a cualquiera que se le cruce por el camino [...]”⁶⁴ Se llama “horizontal” porque los personajes que luchan entre sí son del mismo nivel social y existencial. Usando estas clasificaciones de Dorfman se puede interpretar la violencia de Octavio y Ramiro.

El análisis presente empieza con las acciones de Octavio. La envidia es la causa de su violencia hacia su hermano que está casado con la mujer que él (Octavio) quiere. Al principio la violencia es indirecta y no física; se manifiesta mediante Susana: el coqueteo con ella y los planes que está haciendo para su futuro juntos.

⁶¹ Arriaga, 2000.

⁶² Dorfman, 1970, p. 11.

⁶³ Shaw, 2003, p. 57.

⁶⁴ Dorfman, 1970, p. 23.

Mientras tanto, Octavio empieza a compartir en combates de perros, con su perro, Cofi. Los combates pertenecen a un mundo subterráneo y violento y en este mundo Octavio gana el dinero destinado para su vida con Susana, así toda su relación con ella está marcada por la violencia. La violencia hacia Ramiro se convierte en violencia física, en dos ataques de Octavio a Ramiro, pero en ambos casos Octavio fracasa porque su hermano mayor es el más fuerte.

El primer ataque toma lugar en el supermercado donde trabaja Ramiro. Octavio va allí para hacer la compra para la familia, y cuando quiere pagar, en la caja de Ramiro, su hermano está ofendido, y le dice que él mismo puede hacer la compra para su familia. Por eso Octavio tiene que irse o Ramiro lo va a matar. Octavio no está de acuerdo, le dice que no es como Susana; Ramiro no le da miedo. Para poner más fuerza en sus palabras da un cabezazo a Ramiro y se va a casa. Cuando Ramiro vuelve allí por la noche pega a Octavio mientras se está duchando y lo amenaza otra vez.⁶⁵ A pesar de esto Octavio no quiere rendirse y pide un favor al organizador de los combates de perros: organizar una paliza tan fácilmente como un combate. El favor consiste en que una pandilla pegue a Ramiro mientras Octavio está con Susana. Él está seguro que ella se vaya con él a Juárez pero después de la paliza Ramiro vuelve a casa, mientras Octavio está fuera, toma el dinero que él ha ganado con Cofi, y desaparece con Susana y su hijo. Los planes de Octavio no se realizan así que él pierde en su lucha con Ramiro.

Según las clasificaciones de Dorfman la violencia de Octavio es horizontal e individual. Es contra su hermano, un miembro de su familia, que está en el mismo nivel existencial, y las acciones de Octavio contra él no tienen nada que ver con la sociedad; es simplemente una lucha entre dos hombres sobre una mujer, dinero y poder. Dorfman dice que la violencia de esta naturaleza “se apodera de los seres”⁶⁶ además de ser un producto de la ciudad americana⁶⁷ donde el hombre está “[...] enredado en su propia falta de heroísmo, confuso, incapaz de controlar su realidad o siquiera sus pensamientos [...]”⁶⁸ Realmente, Octavio muestra casi todos estos elementos: no es un héroe y debido a su clase social y su situación familiar no puede controlar su vida, su realidad. Quiere salvar a Susana que está atrapada en una relación mala, pero Octavio no tiene un remedio mágico, además, parece que no

⁶⁵ Arriaga, 2000.

⁶⁶ Dorfman, 1970, p. 24.

⁶⁷ En *Amores perros* la ciudad es México, D.F.

⁶⁸ Dorfman, 1970, p. 24.

entiende cómo son las cosas: él no está en control.

La falta de entendimiento por parte de Octavio se representa varias veces en la película. En primer lugar, su falta de control y alternativas en la vida es evidente en su decisión de tomar parte en los combates con Cofi. Es una “industria” ilegal y aunque Octavio dice otra cosa a Susana, el dinero que gana no es limpio. No controla esta situación porque si quiere ganar dinero de una manera honesta, la sociedad no se lo ofrece, un chico de la clase media baja que no tiene educación. No hay una solución ni para él ni para Susana o Ramiro, pero Octavio no es consciente de ello. Varias veces Susana intenta abrir sus ojos a la realidad, y lo intenta también Jorge, el mejor amigo de Octavio, pero lo único que Octavio puede pensar es “vete conmigo”⁶⁹, algo que el espectador nunca espera que Susana haga. En segundo lugar, Octavio no controla sus pensamientos, o por lo menos no se da cuenta de lo ridículo que son.

A propósito de las clasificaciones de Dorfman él dice en su observación sobre la violencia horizontal e individual que “En la lucha por la vida, los hombres no reconocen leyes morales [...]”⁷⁰ Eso concuerda con un artículo de Ignacio M. Sánchez-Prado donde él habla sobre el código moral de *Amores perros*. En el artículo razona que el código moral en la película es conservativo, y que Arriaga y el director lo usa para interpretar miedos urbanos y burgueses.⁷¹ En su opinión no hay una manifestación de violencia en la película que no se puede relacionar directamente con una decisión moral por parte de uno de los personajes. En el caso de Octavio es más claro: toma una decisión moral de “robar” a Susana de su hermano, y entonces empieza a luchar fuertemente con Ramiro (manifestaciones de violencia) además empieza con los combates (manifestaciones de violencia).

El código moral que Octavio rompe es el de la fidelidad; engaña a Ramiro con su deseo por Susana. Este deseo mueve a Octavio a tomar malas decisiones: a tomar parte en los combates, a confrontar a Jarocho, el criminal “mayor” del barrio y a apuñalar este mismo hombre cuando él ha disparado a Cofi y el perro casi muere.⁷² La moralidad que está representado aquí es conservativa: los valores de la familia no se pueden cuestionar, uno tiene que respetarlos de todos modos o el mismo fracasará. Por consiguiente, la relación entre Octavio y Susana está siempre presentada al

⁶⁹ Arriaga, 2000.

⁷⁰ Dorfman, 1970, p. 23.

⁷¹ Sánchez-Prado, 2006, p. 43.

⁷² Sánchez-Prado, 2006, p. 41.

espectador de una manera incómoda, porque la posibilidad ética de esta misma relación está borrada a priori por la moralidad conservativa con la cual la película interpreta sus personajes.⁷³ La violencia, en este caso, es el instrumento usado por los conservativos para mostrar los peligros de la inmoralidad, y para jugar con los miedos urbanos y burgueses, pero entre ellos se encuentra, por supuesto, la violencia misma y la inmoralidad.

Volviendo a Dorfman, todavía observando la primera historia de *Amores perros*, Ramiro, que es un personaje secundario y no uno de los narradores de la película, es el contrario a su hermano Octavio. Es un hombre violento, por ejemplo, abusa de su mujer. Según Dorfman su violencia es vertical y social. Dice Dorfman: “Los personajes, al darse cuenta de que son víctimas, se rebelan contra la sociedad que ha creado su situación, usando la violencia como una forma de liberación colectiva.”⁷⁴ Ramiro es un buen ejemplo de un personaje así. La película muestra bien su descontento con su vida pero no es fácil cambiar su situación por la división de clases sociales. Por ser el jefe de la familia⁷⁵ trabaja en un supermercado donde no gana mucho dinero, pero lo poco que gana hay que gastarlo para que la familia sobreviva. No puede conseguir otro trabajo porque, el espectador se imagina, no tiene educación, quizás porque no tenía la oportunidad de educarse, otra vez debido a la división de clases.

Por eso Ramiro se ha convertido en un criminal y con su amigo roba farmacias por la noche.⁷⁶ Su sueño es robar un banco y hacerse rico. Estos robos son la rebelión de Ramiro contra la sociedad, contra “los de arriba”, porque está haciendo algo ilegal, algo que la sociedad y las autoridades no aceptan. Al final Ramiro pierde su lucha social: cuando está viviendo su sueño, robando un banco, la policía está allí por coincidencia. El guardia de policía dispara a Ramiro que muere. Su destino concuerda con lo que dice Dorfman:

[...] es inevitable que estos héroes sean, finalmente, asesinados. Sus esfuerzos aislados son generalmente el producto de actos inconscientes más que el resultado de

⁷³ Sánchez-Prado. 2006, p. 41.

⁷⁴ Dorfman, 1970, p. 17.

⁷⁵ El padre está ausente, algo que la película no explica.

⁷⁶ Shaw, 2003, ob.cit, p. 57

una postura organizada y racional.⁷⁷

En su artículo Sánchez-Prado no habla sobre Ramiro y la violencia cometida por él. Quizás porque no sirve a su análisis de la violencia en *Amores perros* que según él, como ya se ha mencionado, viene de decisiones morales. Desde luego, robar farmacias y un banco es una decisión moral pero el origen de la decisión es demasiado social para que se la ignore. Así que otra vez no concuerda con lo afirmado de Arriaga e Iñarritu de que las historias son más universales que locales y sociales: Ramiro no hubiera muerto con un tiro mientras estaba robando un banco, si el cometer un crimen no hubiera sido la única manera para un hombre de su clase de hacerse rico.⁷⁸

Otro personaje violento donde la violencia es también vertical y social, es el protagonista de la tercera historia de *Amores perros*, El Chivo, un hombre que vive con muchos perros que son, realmente, sus únicos amigos. El Chivo es un asesino que trabaja para un guardia de policía (la policía corrupta de México), es decir, el guardia es como un lazo entre el asesino y él que quiere que alguien muera, pero no quiere matarlo él mismo. El Chivo está a punto de asesinar a un hombre de negocios, cuyo hermano le ha pagado para matarlo, cuando ve el accidente de coches con que empieza la película, y salva al perro de Octavio, Cofi, que tiene una herida de tiro. El Chivo lo lleva a casa para cuidarlo y evitar su muerte. El Chivo es un revolucionario fracasado que dejó hace mucho tiempo a su familia, una esposa y una hija de dos años, para tratar de cambiar el mundo y hacerlo un lugar mejor,⁷⁹ pero no lo logró: estaba encarcelado durante veinte años por causa de sus actividades en una rebelión, de violencia grave. Ahora vive como un forajido en la ciudad con una manada de perros, y vive de los pagos que recibe por los asesinatos. La rebelión a cual se refiere en la película no era realmente una revolución, sino más una oposición y una serie de protestas en los años sesenta contra el presidente Díaz Ordaz.⁸⁰ No se explican las razones de esta oposición en *Amores perros* pero El Chivo parece ser un participante creíble porque él era un profesor universitario, y los que empezaron las protestas y la oposición eran de su clase: la clase media, la clase profesional.⁸¹

⁷⁷ Dorfman, 1970, p. 17.

⁷⁸ Shaw, 2003, p. 57.

⁷⁹ Arriaga, 2000.

⁸⁰ Hamnett, 2006, pp. 257-262.

⁸¹ Hamnett, 2006, p. 260.

Al contrario a Ramiro, El Chivo al principio estaba rebelando directamente contra las autoridades pero igual que Ramiro, también fracasó. No se explica en la película la razón de su fracaso, porque no es importante para la historia. El fracaso mismo es lo que cuenta porque sirve al código moral de la película. Según Sánchez-Prado, la historia de El Chivo muestra bien las consecuencias de una serie de decisiones morales.⁸² En primer lugar él decide dejar a su familia para una causa superior y desde allí su vida se desarrolla según sus decisiones morales. La segunda decisión que toma es la de dejar de conocer a su familia, con su hija creyendo que su padre está muerto, y su tercera decisión es cuando al salir de la cárcel se convierte en un asesino. Al final su redención empieza también con una decisión moral: no termina su trabajo como asesino (entonces resulta ser su último trabajo), sino que obliga a los hermanos confrontarse el uno con el otro y solucionar sus problemas. Aquí el código moral es el mismo que en la historia de Octavio, o por lo menos se puede interpretarlo así. Según Sánchez-Prado, no existe una causa superior a los valores familiares, y si uno cree otra cosa, fracasará.⁸³ Pero, ¿no se puede entonces aplicar las clasificaciones de Dorfman a El Chivo, y su violencia, como se ha hecho con los actos violentos cometidos por Octavio y Ramiro?

Para contestar a esta pregunta hay que analizar el personaje de El Chivo con más profundidad; leer entre las líneas de la película, si se puede decir así. Eso hace Deborah Shaw en su libro *Contemporary Cinema of Latin America* donde su interpretación concuerda con la clasificación de Dorfman de la violencia vertical y social.⁸⁴ La violencia vertical y social de El Chivo, que empezó como una lucha contra “los de arriba” se ha transformado en una “violencia ciega, irracional, a la violencia por la violencia”⁸⁵, o por lo menos lo parece así en la película: no hay una causa mayor para un asesino como El Chivo. Simplemente mata por matar, y porque es su trabajo. Pero eso no quiere decir que no hay motivos. Según Shaw, los motivos de El Chivo, y las razones del porqué es un asesino, son políticas y psicológicas. Su trabajo es una manifestación de su rabia contra la sociedad que lo ha encarcelado, directamente cuando estaba en la cárcel e indirectamente ahora cuando es un forajido de la sociedad. Su soledad y rabia por causa de su enajenación familiar y fracaso político lo han llevado a hechos distorsionados en una guerra de clases, cuando

⁸² Sánchez-Prado, 2006, p. 42

⁸³ Sánchez-Prado, 2006, p. 41.

⁸⁴ Shaw, 2003, p. 59.

⁸⁵ Dorfman, 1970, p. 19.

asesina a hombres de negocios en nombre de otros hombres de negocios.⁸⁶

Ya se ha mencionado la redención de El Chivo y como su último trabajo como asesino es importante para ella. Shaw también habla de esta redención, y su último trabajo, pero además da importancia a Cofi, el perro de Octavio, que El Chivo salva del accidente. Dice Shaw:

Cofi, el perro que mata a perros, encuentra su dueño natural en el hombre que mata a hombres. Es Cofi que enseña a El Chivo las consecuencias de sus propias acciones; el horror de El Chivo cuando Cofi mata todos sus otros perros mueve a su redención.⁸⁷

La redención de El Chivo está mostrada con su cambio de aspecto cuando deja su aspecto “revolucionario” (pelo largo y barba) y corta su pelo y se afeita; obtiene un aspecto más de la clase media. Finalmente deja un mensaje a su hija (que cree que está muerto) en su contestador, y no muere al final, como Dorfman ha afirmado sobre el destino de personajes como El Chivo. Sigue vivo, quizás con una pequeña esperanza de una vida mejor, cuando ha aceptado la sociedad contra la cual rebeló.

Para terminar el análisis de la violencia en *Amores perros* hay que dirigir la vista a la segunda historia de la película. Aquí el protagonista es Daniel, un hombre de la clase media y un editor de una revista de moda. Está casado pero el matrimonio está en trozos y él tiene una amante, Valeria, que es un modelo español. Daniel deja a su mujer y sus dos hijas para vivir con Valeria y aunque no hay violencia física en su relación ellos son víctimas indirectas de la violencia de Octavio. Por eso surge entre ellos el tercer tipo de violencia según la clasificación de Ariel Dorfman: la violencia inespacial e interior.⁸⁸

Daniel y Valeria se relacionan mediante el accidente de coches de una manera directa: el coche de Octavio se estrella contra el coche de Valeria que va conduciendo sola a la tienda para comprar una botella de vino para que ella y Daniel puedan brindar por su futuro compartido. Se lastima mucho en el accidente y una de sus piernas está casi destrozada. Después de estar en el hospital vuelve a su casa nueva pero allí no hay mucho que hacer y Daniel está todo el día en su oficina. Su único

⁸⁶ Shaw, 2003, p. 59.

⁸⁷ Shaw, 2003, (traducción mía), p. 57

⁸⁸ Dorfman, 1970, p. 32.

compañero es su perro, Richie, así que cuando él se pierde un día en un hoyo en el suelo, Valeria se pierde también. Primero con el accidente y luego con la pérdida de Richie, (resulta muy difícil encontrarlo bajo el suelo) la relación de Daniel y Valeria se hace cada día peor. Entre la pareja crece una frustración y una tensión fuerte y de allí surge la violencia en su historia.

Por un lado se puede observar la violencia de Daniel y Valeria analizando su comportamiento mutuo. La violencia entre ellos es verbal y nunca física; disputan y gritan y su disputa es sobre el perro perdido: por su condición Valeria está en una silla de ruedas y no puede salvar a Richie y al mismo tiempo ella siente que Daniel no hace lo suficiente para encontrarlo por debajo del suelo. Así Richie se convierte en, y funciona como un fino indicador del amor de la pareja. Cuando el perro se pierde es simbólico del amor que ha empezado a disminuir.⁸⁹ Además, Valeria descubre que hay ratas debajo del suelo, que muerden a Richie y son simbólicas para las nuevas circunstancias que la pareja tiene que abordar.⁹⁰ En cuanto a la violencia inespacial e interior Daniel y Valeria concuerdan casi perfectamente con lo que dice Dorfman:

No obstante, la violencia está ahí, inespacial, interior, pero innegable. No sólo porque, haga lo que se haga, se la toma en cuenta, tal como el silencio condicione el ruido, [...] sino porque la violencia finalmente irrumpirá en sus vidas, como una explosión que desnude su compromiso.⁹¹

La violencia que irrumpe las vidas de Daniel y Valeria es la violencia de Octavio. Después del accidente, que está causado por Octavio, la situación de la pareja es de todos modos diferente a lo que ellos se habían imaginado: una vida de lujo y sin preocupaciones. Así el accidente revela que su relación no está fundada en confianza y amistad sino en un deseo sexual y un deseo de lujo; un deseo de una vida más fácil. La incomunicación y la angustia reinan y ni él ni ella ya no tienen razón por su amor.⁹²

Por otro lado los afectos del accidente, la violencia, aparecen en la lucha interior de Daniel y Valeria. Después de una de sus disputas, en media de la noche, Daniel se va de la cama y duerme en la sala. Cuando se va al trabajo el día después Valeria le

⁸⁹ Hart, 2004, p. 191.

⁹⁰ Shaw, 2003, p. 63.

⁹¹ Dorfman, 1970, p. 32.

⁹² Hilmarisdóttir, 2007.

dice que no le importa si nunca vuelva a casa.⁹³ Entonces durante el día Valeria intenta suicidarse; un fenómeno que Dorfman menciona en su libro:

la necesidad [...] de acabar con la mentira, su búsqueda de la violencia como único medio de recobrar su ser original; y su incapacidad, que se transforma progresivamente en arma contra sí mismo, disolviendo su personalidad en el vacío de la mediocridad o suicidándose como último recurso cobarde, consciente de su frustración, pero incapaz de salir de ella.⁹⁴

A Valeria le duele su situación; ha perdido su trabajo por causa del accidente, su perro está perdido y su relación amorosa está fracasando. Ella no puede hacer nada y su única solución es dejar de vivir. Pero no muere: Daniel llega a casa y la lleva al hospital. Por causa de las pastillas que Valeria ha tomado, tiene una infección muy grave en su pierna lastimada así que el doctor tiene que amputarla. Ella es ahora un modelo sin trabajo con una sola pierna, atrapada a una silla de ruedas y uno se puede imaginar que está viviendo su pesadilla de la peor.

En cuanto a Daniel, parece que su vida ha fracasado, es decir, la vida con que soñaba se ha convertido en una pesadilla para él también. No es capaz de cuidar y amar a Valeria como quiere y por eso empieza a llamar a su ex mujer sin decir nada. Valeria había hecho lo mismo cuando él vivía todavía con su familia y si su mujer o una de sus hijas contestaron, ella no dijo nada y colgó. Las llamadas de Daniel indican que está pensando su situación y sus opciones: si quedarse con Valeria o volver a su familia. Su dolor indica la decepción de su vida y su incapacidad de alcanzar la felicidad. Al final de su historia el espectador no sabe que hará y los críticos no están de acuerdo sobre ello: dice Shaw que se quedará con Valeria, y llama al director como su fuente,⁹⁵ mientras que Hart opina que la última escena de la pareja indica el final de sus vidas juntas. Parece que cada espectador tiene que interpretar a su modo el fin de la historia de Daniel y Valeria, que, por supuesto, es la manera mejor y más divertida.

⁹³ Arriaga, 2000.

⁹⁴ Dorfman, 1970, p. 34.

⁹⁵ Shaw, 2003, p. 63.

6. El machismo y el marianismo en *Retorno 201* y *Amores perros*

“Machismo” y “marianismo” son términos que se relacionan con teorías de estudio de género, con la situación de la mujer en la sociedad, con cómo el sexo funciona en la comunicación entre los géneros, y en general con la comunicación entre la mujer y el hombre. Ambos términos se pueden relacionar directamente con México y la cultura mexicana, una sociedad que ha sido considerada machista donde los estereotipos de los géneros son el hombre fuerte que gana el dinero y la mujer frágil que se queda en casa cuidando a los niños y haciendo las tareas domésticas. Por eso las teorías del machismo y del marianismo han sido importantes en los estudios culturales sobre México y América Latina en general, especialmente en las últimas décadas con el feminismo y la lucha por los derechos de las mujeres.

Para empezar el análisis de *Amores perros* y los tres cuentos de *Retorno 201* desde los puntos de vista del machismo y del marianismo hay que explicar los significados de los términos. Según el diccionario de La Real Academia Española “machismo” es “actitud de prepotencia de los varones hacia las mujeres”⁹⁶ pero no se encuentra la palabra “marianismo” en la DRAE en la red, que es interesante dada la explicación de Evelyn Stevens:

If the chief characteristics of machismo, the cult of virility, are exaggerated aggressiveness and intransigence in male-to-male interpersonal relationships and arrogance and sexual aggression in male to female relationships, then marianismo is the cult of feminine spiritual superiority, which teaches that women are morally superior to and spiritually stronger than men.⁹⁷

Resumiendo las palabras de Stevens: la mentalidad de la mujer es superior a la del hombre, una afirmación que no sirve en la sociedad machista. En una sociedad machista la mujer no tiene importancia; es considerada inferior al hombre, tiene menos oportunidades y su papel dentro de la sociedad es limitado. En América Latina el poder masculino es lo privilegiado por causa de una tradición colonial, incluso de culturas indígenas. El machismo es algo mítico y razona claramente la superioridad del hombre. Puede aparecer, en sus peores expresiones, en la violencia doméstica y en

⁹⁶ *El diccionario de la Real Academia Española*, 2001, última visita: el 22 de noviembre de 2008

⁹⁷ Stevens, 1973, p. 2.

la doble moral que tiene que ver con la sexualidad, es decir, la idea de que el varón puede tener mucha experiencia sexual mientras que la mujer debe conservar su virginidad hasta el matrimonio, como la Virgen María de la cual llega el término “marianismo”.⁹⁸

El estudio del machismo y del marianismo en *Retorno 201 y Amores perros* empieza con el cuento “Una cuestión de honor”. El cuento empieza con unos estudiantes en una clase de historia que tienen que decir cuál es su favorito héroe nacional. Todos mencionan a los héroes de la Guerra de Independencia y de la Revolución menos un chico, Antonio Peláez, que dice que Hernán Cortés es su héroe nacional favorito. Su afirmación le hace impopular en la clase, los chicos se sienten ofendidos y llaman a Peláez “un traidor”.⁹⁹ Por eso, los chicos, uno de los cuales es el narrador del relato, empiezan a organizar una paliza contra el traidor. La razón: con su héroe Antonio Peláez “traicionaba a la patria, a nuestra raza”¹⁰⁰ pero ¿por qué?

En pocas palabras, Hernán Cortés era el conquistador español de México que conquistó el imperio azteca en el siglo XVI. Su hijo era el primer mexicano, el primer mestizo, porque su padre era un español y su madre una indígena, conocida como la Malinche o Doña Marina. Ella ayudó a los españoles a conquistar el imperio azteca; traicionó a su propio pueblo. De su relación con Cortés se puede decir que emerge la confusa identidad del pueblo mexicano, que descende de una mujer indígena violada por un español; lo cual lleva al problema de que el mexicano ni quiere ser indígena ni español y verdaderamente no lo es: es una mezcla que no conoce sus raíces ni su origen, es la pregunta eterna del mexicano: ¿De dónde soy?¹⁰¹

En el cuarto capítulo de su libro *El laberinto de la soledad* titulado “Los hijos de la Malinche”, Octavio Paz estudia el verbo “chingar” y su significado, y quién es la Chingada. Según su estudio “chingar” tiene más de un significado en América Latina y solo en México hay varios significados del verbo y muchos términos que vienen de ella, pero el significado más importante para el mexicano es “violar” y los términos más importantes, hechos del verbo son “el Gran Chingón” y “la Chingada”.¹⁰² El chingón es el hombre que viola a la mujer que a consecuencia es la chingada. En el contexto histórico de México, Hernán Cortés es “el Gran Chingón” y la Malinche es

⁹⁸ Yepes, 2006, última visita: el 5 de diciembre.

⁹⁹ Arriaga, 2005, p. 90.

¹⁰⁰ Arriaga. 2005. ob.cit. p. 90

¹⁰¹ Paz, 1993, p. 217.

¹⁰² Paz, 1993, pp.217-219.

“la Chingada”. Además, el “Macho” es el Gran Chingón y así uno se pregunta, en una sociedad machista, ¿por qué no está bien tener a Hernán Cortés como su héroe nacional favorito?

En “Una cuestión de honor” la única explicación que se da es que Hernán Cortés es de España y no un mexicano, así que no es un héroe *nacional*. En *El laberinto de la soledad* donde Paz intenta investigar las raíces de “los hijos de la Chingada”, es decir de los mexicanos, habla sobre el “macho”, el Gran Chingón, Hernán Cortés, y dice entre otras cosas:

El “macho” hace “chingaderas”, es decir actos imprevistos y que producen la confusión, el horror, la destrucción. [...] No es el fundador de un pueblo; no es el patriarca que ejerce la *patria potestad*; [...] Es el poder aislado en su misma potencia [...] No pertenece a nuestro mundo; no es de nuestra ciudad; no vive en nuestro barrio. [...] Es el Extraño.¹⁰³

Así se lo relaciona con el conquistador español y el poder, y no con lo heroico y divino porque el “macho” no es un héroe en realidad. Dada esta explicación de cómo el mexicano ve al conquistador, la reacción de los chicos en el cuento de Arriaga parece normal. El hecho de que los mexicanos descenden del Gran Chingón, descrito así por Paz, y de la mujer violada por él, resulta en una negación de quiénes son y la búsqueda de identidad, como ya se ha dicho, porque no quieren aceptar a un español y a una traidora como sus antecedentes. Es un hecho de la historia de México que queda como una carga sobre la nación pero lo irónico es que la descripción de Paz del “macho” puede concordar con el comportamiento peor del varón hacia la mujer en la sociedad machista: él es del poder innegable y él hace las “chingaderas” con ella. Al final del cuento mencionado los chicos de la clase intentan pegar a Antonio Peláez pero él los combate y “gana”. Entonces él pregunta a los chicos que es lo que quieren:

—Y ora, ¿qué quieren barberos?
—Nada —contestó Julián apenado.
— ¿Cómo que nada? —nos increpó.

¹⁰³ Paz, 1993, pp. 217.

—Bueno, si...
—Queremos saber por qué le vas a Hernán Cortés.
Peláez suspiró hondo y sin mirarnos, viendo a la lejanía,
nos contestó:
—Porque descubrió América.¹⁰⁴

El final del cuento es irónico y casi se burla del pueblo mexicano. Los chicos representan al mexicano “normal” que odia a Hernán Cortés y sus hombres y a la Malinche, pero Peláez representa a alguien que está profundizando en la historia, intentando encontrar su identidad verdadera. Desde luego Cortés no descubrió América pero era un conquistador importante que tiene un significado en el contexto histórico de América Latina. Peláez no está dispuesto a aceptarlo como su “padre antiguo” pero le da este hecho, el descubrimiento de América, y con ello ha reconocido que fue un hombre notable, algo que el pueblo mexicano no ha aceptado pero que quizás un día hará.

La historia de Hernán Cortés y la Malinche tiene que ver con el machismo y el marianismo. La Chingada es la Madre violada pero existe también otra madre que es una figura importante en la cultura mexicana: la Virgen de Guadalupe.¹⁰⁵ Al contrario de la Chingada es la Madre Virgen pero ambas son pasivas,¹⁰⁶ como la mujer en la sociedad. La Virgen de Guadalupe es la que calma las pasiones, consuela y aquieta, es de la receptividad pura, y la Chingada es “aún más pasiva.”¹⁰⁷ No resiste la violencia:

Su pasividad es constitucional y reside [...] en su sexo.
Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su
identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie
ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo,
es la encarnación de la condición femenina.¹⁰⁸

Octavio Paz explica de esa manera la situación de la mujer, lo que se puede interpretar como una afirmación de que la mujer no es nada. Hernán Cortés es el estereotipo del hombre mexicano, aunque es español, poderoso y violento, mientras que la Malinche es el estereotipo de la mujer mexicana, la Chingada, pasiva y sin poder, incapaz de

¹⁰⁴ Arriaga, 2005, p. 94.

¹⁰⁵ No es solamente una figura religiosa sino también política y más.

¹⁰⁶ Paz, 1993, p. 223.

¹⁰⁷ Paz, 1993, p. 223.

¹⁰⁸ Paz, 1993, p. 223-224.

hacer algo y no hace nada.

En cuanto a *Amores perros* se puede aplicar la historia de Hernán Cortés y la Malinche para interpretar la historia de Daniel y Valeria con respecto al machismo y al marianismo. No es una interpretación evidente o fácil de hacer; sin embargo, se lo intentará mediante un análisis de Deborah Shaw y otro de Stephen M. Hart. Según Shaw, Valeria es la única mujer en la película que tiene su propio punto de vista.¹⁰⁹ Ella participa en el mundo patriarcal y capitalista mediante su trabajo como modelo donde se usa la figura y la belleza de la mujer para vender productos. El fin de su carrera es el resultado de este mismo mundo donde no se acepta un cuerpo lastimado: la mujer tiene que ser perfecta. La actriz que interpreta Valeria es española, Goya Toledo, y su figura contrasta con la de la mayoría de las mujeres mexicanas. Ella es alta, delgada y rubia y así la película expone el racismo de los medios de comunicación en México donde se consideran las mujeres de origen europeo¹¹⁰ más bellas que las mexicanas que son en su gran mayoría mestizas o de origen indígena.¹¹¹ No se sabe si Valeria misma es española o no, pero ya que es más probable que no, se afirma aquí que es española, porque solamente así se puede interpretar la relación entre Daniel y Valeria aplicando el análisis de Hart.

El análisis de Hart no es realmente una observación sobre *Amores perros*, sino sobre otra película mexicana que se llama *Y tú mamá también*.¹¹² Sin embargo, se puede trasladar el análisis a *Amores perros* y a la pareja, Daniel y Valeria. Lo fundamental es la nacionalidad de Valeria, la española. Su relación con Daniel, el hombre mexicano, es el contrario de la de Cortés y la Malinche: los géneros han cambiado de nacionalidad. No es seguro si Arriaga está haciendo una referencia al conquistador y a la Chingada, intentando cambiar el trauma de la Conquista, pero es una observación interesante, especialmente en relación con el cuento “Una cuestión de honor” que muestra que el tema es relevante al escritor. En cuanto al análisis de Hart lo único que las películas tienen en común es la explotación sexual de un hombre mexicano de una mujer española. Hart encuentra más referencias a la Conquista en *Y tú mamá también*¹¹³ que en *Amores perros*, pero aún así Cortés y la Malinche tienen que ver con el machismo y el marianismo de la película. Los personajes de Daniel y

¹⁰⁹ Shaw, 2003, p. 66.

¹¹⁰ Con piel más blanca y pelo rubio.

¹¹¹ Shaw, 2003, p. 66.

¹¹² Hart, 2004, p. 199.

¹¹³ Hart, 2004, p. 199-200.

Valeria, y su relación, concuerdan con lo afirmado de Paz sobre el macho y la Chingada; lo que interesa es el cambio de nacionalidad. Además, aparece una crítica de la sociedad machista y patriarcal en la historia de Daniel y Valeria, y en la película en general, algo que se observará más adelante en este trabajo.

Volviendo a *Retorno 201*, allí se encuentra el relato “En la obscuridad”. Narra la historia de un pintor ciego, el narrador, y su comunicación, o mejor dicho, su incomunicación con su esposa, Magda. El cuento juega con la participación de los géneros en la sociedad y dentro de la casa porque según el machismo y el marianismo los personajes no son estereotipos de su género. En el relato el hombre es frágil: es ciego, sufre de su situación y depende totalmente de su esposa que le odia tanto que un día se marcha de la casa. Su familia la condena¹¹⁴ y vuelve a casa pero no quiere que su marido la toque ni que duerma en la misma habitación que ella. Por eso él duerme en la habitación que era para el hijo que la pareja nunca tuvo. Con el matrimonio fracasando Magda empieza a salir con otro hombre; engaña a su esposo. Cuando lo descubre se pone furioso e intenta confrontarla pero la confrontación termina en un acto de violencia por parte de la mujer hacia el hombre:

Ella estaba en la cocina preparando unos huevos estrellados y entré a reclamarle su infidelidad. Le grité puta, arrastrada. No me hizo caso y siguió cocinando. [...] Me abalancé sobre ella y me prendí con fuerza de sus cabellos, jaloneándola de un lado al otro. Ella tomó el sartén en cual preparaba los huevos estrellados, y literalmente, me los estrelló en la cara. [...] La solté. Ella me gritó: «eres un pendejo, un verdadero animal», a la vez que me golpeaba de nuevo con el sartén.¹¹⁵

Esa descripción de la mujer golpeando el hombre, no concuerda con lo afirmado sobre el machismo y el marianismo al principio del capítulo. Es realmente todo lo contrario donde el hombre es frágil e incapaz, por supuesto por su ceguera, pero además sin poder, sin trabajo (porque no puede trabajar): la mujer es el jefe de la familia, de la casa, una posición normal para el hombre en México y anormal para la mujer. Magda es el macho: trabaja fuera de casa, es la poderosa en casa, obtiene más experiencia

¹¹⁴ Aquí aparece una opinión machista: la mujer debe ser leal y cuidar al hombre “enfermo”.

¹¹⁵ Arriaga, 2005, p. 41.

sexual que su marido con su engaño, y realmente vive una vida doble, que no es inusual entre los varones de México: tienen una vida con su familia y otra con su amante.¹¹⁶ Con la mujer en la situación típica del hombre, y al revés, Arriaga quizás quiere mostrar a sus hermanos como es la situación de la mujer y lo hace con una manera muy eficiente: con cambiar los papeles, poniendo al hombre en los pasos de la mujer porque la verdad es que nada cambiará si el hombre no es capaz de ver como es su comportamiento.

El tercer y último cuento que se observa de *Retorno 201* se titula “El invicto”. Narra la historia de jóvenes del Retorno, uno de ellos es el narrador, Roberto, pero él no es uno de los personajes principales. Los personajes principales se llaman Rafael y Segismundo, dos hombres jóvenes que quieren controlar el Retorno pero solamente hay sitio para un rey de la calle. El cuento narra cómo la relación de Rafael y Segismundo desarrolla y el autor usa una técnica narrativa bastante complicada. El cuento está dividido en varios fragmentos que se titulan igualmente “El Vikingo” como “El Rat” (hay siete fragmentos con cada nombre). En los fragmentos se narra la historia pero no se hace de una manera lineal; además, pensamientos y diálogos de los personajes interrumpen la narración. Lo interesante de “El invicto” en cuanto al machismo es la lucha de poder entre Rafael y Segismundo y el comportamiento de Segismundo hacia las mujeres.

“El invicto” empieza con una descripción de un acto sexual que todos los chicos del Retorno están mirando. El lector no sabe quién es el hombre del acto pero pronto descubre que es Segismundo. Es un albino y cuando se mudó al Retorno no tenía mucho coraje o muchas ganas de jugar con los otros chicos: estaba inseguro por causa de su figura. Pero con el tiempo empezó a jugar al fútbol con los demás y ya que jugaba bien le resultaba más fácil integrarse en el grupo. Lo que no resulta fácil para Segismundo es la vuelta de Rafael a la calle (estaba de vacaciones) que es el jefe extraoficial del Retorno. Empieza a burlarse de Segismundo por su figura: lo da el apodo “la Rata” que pronto se cambia a “el Rat” (por eso el nombre “El Rat” de los fragmentos del cuento) pero a Segismundo, naturalmente, no le gusta para nada este apodo. Así el lector llega a conocer a Rafael como el matón de la calle; usa la violencia para obtener y mantener su poder sobre el grupo de chicos pero un día Segismundo intenta confrontarlo. Pelea y Segismundo pierde. Por eso, y por no ser la

¹¹⁶ Hilmarsdóttir, 2007.

primera vez que Rafael da una paliza fuerte, sus padres deciden mandarlo a Veracruz a un internado militar. Entonces Segismundo se pone en control en el Retorno.

Al contrario de Rafael, Segismundo usa el sexo y la violencia hacia las mujeres (no hacia los otros chicos) para conseguir y mantener su poder. Dice a Roberto, el narrador del cuento, que quiere embarazar a tantas mujeres como puede para extender su raza, el albino. Así que ahora el Vikingo, un apodo que Segismundo da a sí mismo después de marcharse Rafael, viola a todas las mujeres que puede además de vender “entradas” a los chicos del Retorno para ver cómo le va con las mujeres. Obtiene un estatus de un “dios de sexo” pero su explotación sexual no es la de un hombre que respeta al otro género: las mujeres con quienes Segismundo se acuesta son para él nada más que objetos sexuales que usa para mantener su poder, su estatus. Aquí aparece el machismo de la manera más fuerte y directa; el autor usa el lenguaje y la técnica narrativa para hacer el efecto aún más al lector que se siente casi ofendido por la brutalidad de los personajes principales y el estilo del autor como muestran las palabras siguientes:

El Vikingo

La mujer insulta al albino en un dialecto inentendible.
No te enojas, pendeja, no seas bruta, ese dinero no lo vas a ver junto en toda tu pinche vida ella grita, gesticula, *son cien pesos, cien varos que no los ganas ni en una semana de chinga... lo único que pido es que tus hijitas hagan lo mismo que tú haces conmigo* la mujer trata de arañarlo pero el Vikingo la esquivo y le detiene de manos¹¹⁷

Esta cita del cuento muestra bien la narrativa técnica y el estilo del cuento y cómo se usa el lenguaje para mostrar la mentalidad de Segismundo. Las frases no en cursiva indican la narración donde un grupo de chicos está mirando un acto sexual del Vikingo. Las frases en cursiva expresan lo que dice Segismundo a la mujer, que según el texto es extranjera, y como se ve es violencia verbal además del abuso sexual donde el hombre no desea solamente a la mujer, sino también a sus hijas. Se puede afirmar que en este cuento se encuentra una de las peores manifestaciones del machismo

¹¹⁷ Arriaga, 2005, p. 112.

donde el hombre usa la mujer para satisfacer sus deseos sexuales y para llevar al cabo la expansión de su raza. Por añadidura en este caso la mujer es el objeto que el varón usa para mantener su poder en su grupo genético.

Con respecto a lo que se mencionó antes sobre la lucha de Rafael y Segismundo sobre el poder, esta se lleva a cabo al final del cuento. Rafael vuelve de Veracruz pero antes los chicos del Retorno están muy curiosos de saber qué pasará entre los dos jefes al reunirse. La mayoría de los chicos cree que el Vikingo matará a Rafael si se le ocurre decirle Rat, especialmente porque Segismundo “había esperado día tras día el momento para vengarse.”¹¹⁸ Rafael vuelve y lo primero que dice a Segismundo es Rat. Segismundo no le contesta. Rafael se burla de su nuevo apodo, el Vikingo, hasta que Segismundo no puede más y dice:

—Chinga tu madre, puto.

— ¿Qué dijiste que no oí bien?

—Que chingues... —ya no llegó a terminar la frase. Rafael con rapidez lo golpeó en la cara con la mano abierta.

Segismundo se quedó paralizado sin saber qué hacer. Rafael, como si tratara con un chiquillo, volvió a cachetearlo.

—Mira, estúpida rata de laboratorio —dijo con saña—, que no se te olvide jamás cuál es tu lugar y cuál es el mío.

Segismundo trató de decir algo, pero una nueva bofetada lo silenció.

— ¿No entiendes, Rat?

Segismundo nos miró a todos, desconcertado. Agachó la cabeza y solitario partió por la calle.¹¹⁹

Así termina “El invicto” con la victoria de Rafael. El Vikingo no puede ganarlo de la misma manera que a las mujeres, es decir con la violencia verbal, como había intentado: en el mundo de machos lo que cuenta es la fuerza física y si uno no lo tiene no reinará eternamente. Siempre hay alguien más fuerte que dará la paliza para callarle a uno.

¹¹⁸ Arriaga, 2005, p. 119.

¹¹⁹ Arriaga, 2005, pp. 120-121.

Haciendo caso a *Amores perros* la historia de los hermanos, Ramiro y Octavio, tiene mucho que ver con el machismo, y la participación de Susana se puede relacionar con el marianismo. Octavio y Ramiro están luchando por el poder, como Rafael y Segismundo en “El invicto”, pero es un poder distinto, además de luchar por una mujer y dinero. Ambos representan el machismo y de diferente manera. Octavio es machista en su intento de luchar contra su hermano con robar a su esposa y hacerse más rico que él pero la lucha entre los hermanos hace una referencia al relato bíblico de Caín y Abel, los hijos de Adán y Eva, y el primer asesinato de la historia cristiana cuando Caín mata a su hermano y Dios le condena.¹²⁰ Con su lucha contra Ramiro, Octavio quiere mostrar a su madre y a su hermano que él puede ser poderoso, y así machista, con “ganar” a Susana.¹²¹ Otrosí Octavio crea una identidad de un amante sensible y cariñoso que es el contrario de Ramiro. Estas dos identidades, o intentos de encontrar o formar su ser original, el machista y el amante cariñoso chocan el uno contra el otro por consiguiente Octavio “no puede separar el amor de la violencia o los juegos de poder.”¹²² Además de mostrar su poder a su familia, quiere salvar a Susana de un matrimonio malo pero su equivocación es que usa a ella también como un arma en su lucha individual contra Ramiro, algo muy parecido a lo que hace Segismundo en “El invicto”. El sexo y el deseo sexual así se convierten en un elemento muy importante en los juegos de poder de los hermanos, algo que se muestra bien al principio cuando Octavio intenta seducir a Susana: lo hace con el sexo. En la escena Octavio está en la cama de la habitación oyendo a Ramiro y Susana haciendo el amor, algo que no puede aguantar. Entonces llama a Susana, le dice que su mamá la habla por teléfono pero nadie ha llamado. Simplemente quiere estar con Susana y cuando ella sale para tomar el teléfono, Octavio empieza a acosarla sexualmente lo que a ella no le gusta. Le dice “No, Octavio, así no...” y entonces él la pregunta “¿Entonces cómo?”¹²³ No conoce otra manera de comunicarse con ella que mediante el sexo y cuando este plan no funciona intenta seducirla con dinero, su sueño ridículo y finalmente con el sexo, pero, como en el caso de Segismundo, fracasa y pierde la lucha.

A propósito de Ramiro todo su comportamiento en la película es machista según la clasificación mencionada. Es violento con su mujer y no respeta a su madre, engaña

¹²⁰ Hart, 2004, p. 192.

¹²¹ Shaw, 2003, p. 65.

¹²² Shaw, 2003, (traducción mía) p. 64.

¹²³ Arriaga, 2000.

a su esposa y está viviendo una fantasía como un criminal. Su comportamiento es de una fuerte doble moral: él engaña a Susana y parece que no ve nada raro de sus hechos pero uno se puede imaginar su reacción si él supiera que ella también le engaña, dado como la trata, por ejemplo, cuando no ha planchado su camisa o cuando le pide que no despierte a su hijo.¹²⁴ En los dos casos Ramiro se pone furioso y se echa a la violencia, tanto física como verbal, también muy parecido al comportamiento de Segismundo en “El invicto”. Susana le tiene miedo, y eso por razón, porque la controla con violencia: él es el más fuerte de la relación tanto con ella como con su hermano, como Rafael al Vikingo en “El invicto”.

Con respeto al machismo y su representación en cine mexicano Ramírez Berg ha dicho que el nuevo cine mexicano muestra la masculinidad mexicana en crisis.¹²⁵ Eso concuerda con los protagonistas de *Amores perros*, *El Chivo* y *Daniel* pero ninguno de los dos coincide tanto con la clasificación del machismo como, por ejemplo, Ramiro. Sin embargo, representan el machismo, cada uno de su distinta manera. Daniel no es el típico macho violento y poderoso aunque, como destacado, engaña su mujer, como Ramiro, pero es realmente lo único que tienen en común. El machismo aparece en la historia de Daniel en su motivación de dejar a su familia y empezar una nueva vida con Valeria.¹²⁶ No basta en la sociedad patriarcal tener éxito en la vida profesional; hay tener éxito en la vida privada también. A un hombre como Daniel se considera exitoso y más atractivo si puede conseguir la mujer más bella y joven, en este caso Valeria, el modelo, en lugar de quedarse con la familia que consta de una esposa tan “vieja” como él y las dos hijas. Entonces su frustración después del accidente se puede interpretar que Valeria ahora no es el “precio” para mejorar el estatus del hombre y, como ya se ha afirmado antes, su vida con ella nunca será lo que se había imaginado.¹²⁷ En el caso de *El Chivo* sus motivos son también superficiales aunque reacciona totalmente diferente a Daniel. Él persigue el reconocimiento de la sociedad machista mediante su fantasía masculina de “salvar el mundo”¹²⁸ pero con el encarcelamiento y la alienación de su familia está viviendo realmente un infierno donde ni uno de sus sueños masculinos se han cumplido y no es probable que un día lo harán.

¹²⁴ Arriaga. 2000.

¹²⁵ Shaw, 2003, p. 64.

¹²⁶ Shaw, 2003, p. 64.

¹²⁷ Shaw, 2003, p. 64.

¹²⁸ Shaw, 2003, p. 64.

Con la manifestación de *Amores perros* de una masculinidad en crisis, los personajes femeninos de la película aparecen como víctimas de la sociedad en que viven. Está claro en cuanto a Susana pero la madre de Octavio y Ramiro es también una víctima de ellos y de su violencia. Ella es una madre soltera¹²⁹ que intenta mantener a su familia pero con los hijos ganando el dinero y al mismo tiempo diciendo que no tienen nada cuando lo tienen, la vida resulta difícil para ella. Sin embargo, ella es pasiva y poco comprensiva, especialmente hacia Susana: siempre está a favor de Ramiro, le da igual si viola a Susana o si amenaza su hermano. En realidad no puede hacer otra cosa; Ramiro es él quien gana el dinero para la familia, y así tiene el poder. Por eso su madre se encuentra atrapada en la sociedad patriarcal y machista, sin otra opción que estar de acuerdo con la situación. Al final Ramiro muere, por su propia violencia que está causada por su machismo, y la madre está sola con un hijo desilusionado (Octavio) y una nuera embarazada que será, como su suegra, una madre soltera de dos.

Dada esta investigación de *Amores perros* se puede decir que en la película hay una denuncia de la sociedad machista y patriarcal con los tres protagonistas haciendo cualquier cosa para asegurar su masculinidad,¹³⁰ cueste lo que cueste, separarse de la familia o la muerte de un hermano. Mediante esta busca de la masculinidad Octavio, Daniel y El Chivo están conectados entre sí, al mismo tiempo que las mujeres de la película son víctimas de los hombres en su vida, y así de la sociedad. El espectador no sabe mucho sobre su punto de vista, menos el de Valeria, por eso hay que interpretar sus personajes más que los hombres, leer entre los renglones de su comportamiento. La película sale bien en su crítica y su reconocimiento de las relaciones heterosexuales de los géneros donde el amor es complicado e inseparable del deseo sexual, del dinero, de la violencia, de la infidelidad y, sobre todo, del poder.¹³¹

7. Conclusión

Como ya se ha mencionado Arriga ha dicho varias veces que sus películas y sus cuentos no son de una protesta social. Sin embargo, ha también dicho que Juan Rulfo es una de sus mayores influencias, que ciertamente fue un autor de mucha protesta social. Al estudiar por un lado los cuentos de *Retorno 201* y por el otro *Amores perros*

¹²⁹ La falta del padre es un tema repetitivo en *Amores perros* y *Retorno 201*.

¹³⁰ Shaw, 2003, p. 65

¹³¹ Shaw, 2003, p. 67

se puede afirmar que Arriaga sí es también un autor de protesta social, quizás sin saberlo. Sus cuentos que aquí se ha estudiado abarcan varios temas y tocan varios problemas sociales, como el aborto, el tratamiento de los retrasados mentales y la policía corrupta de México. La película trata la sociedad machista y la división de clases y cómo estos factores pueden afectar gravemente la vida de personas. Sus relatos donde la muerte surge como tema central concuerdan con lo afirmado de Octavio Paz sobre la indiferencia del mexicano tanto ante la muerte como la vida, que se refleja muy bien en los cuentos “La noche azul” y “El rostro borrado”, que tratan de hechos muy crueles. Con esta crueldad, y la brutalidad, Arriaga intenta abrir las puertas a la muerte y hacerla como una cosa innegable mediante su literatura y así cambiar el acercamiento del mexicano hacia la vida y la muerte como dos fenómenos inseparables que hay que respetar. Además de aceptarlos como hacen los personajes de Juan Rulfo y los indígenas. Solamente de ese modo se puede ser honesto consigo mismo y consecuentemente con los demás.

En *Amores perros* la violencia es lo primero que se nota. Desde luego, la experiencia visual del espectador de la violencia tiene mucho que ver con la cinematografía pero aún así, cuando se analiza las historias de la película con más profundidad, se ve que en la película se penetra en el mundo de la violencia que no solamente presenta la superficie de dicho fenómeno con escenas sangrientas y muchas pistolas. Después de analizar esta profunda violencia con la ayuda de las clasificaciones de Dorfman, parece que Arriaga tenía en mente las clasificaciones cuando escribió el guión del filme. Los personajes y la violencia cometida por ellos concuerda tan bien con lo afirmado de Dorfman. Además, la división de clases sociales es un factor importante en dicho tema, algo que según Arriaga no fue su intención. Él ha dicho que todos los personajes de *Amores perros* actúan por amor,¹³² algo que con el estudio presente parece un poco simple aunque todos están enamorados. Por lo menos es difícil ver cómo Ramiro actúa por amor, golpeando a su esposa y robando farmacias, por ejemplo.

La crítica social en *Amores perros* aparece de la manera más explícita cuando se estudia la película desde la perspectiva del machismo y del marianismo. Los personajes masculinos son participantes en la sociedad machista y lo quieren ser de todos modos; como ya se ha visto están listos a hacer casi cualquier cosa para obtener

¹³² Fernández, 2004, última visita: el 15 de diciembre de 2008

un estatus mejor. Las mujeres no son nada más que objetos que ellos quieren ganar, como premios en una carrera, o se las oprimen. Así *Amores perros* muestra las manifestaciones peores del machismo, y del marianismo, donde las mujeres ni tienen un punto de vista ni una opinión.

Hay semejanzas entre la representación del machismo y del marianismo en la película y en los cuentos, por ejemplo, con la relación entre Segismundo y Rafael en “El invicto” y la de Ramiro y Octavio en *Amores perros*. Lo interesante de los cuentos es que en ellos Arriaga no trata el tema de manera tan “típica” como en la película sino intenta poner las cosas al revés en “En la obscuridad” y con mezclar la falta de identidad del mexicano con la sociedad machista en “Una cuestión de honor” como, irónicamente, la falta de identidad y la sociedad machista vienen del mismo origen: la relación de Hernán Cortés y la Malinche.

En *Retorno 201* y *Amores perros* Guillermo Arriaga escribe historias nacidas de la realidad mexicana moderna, en una ciudad enorme. En varias entrevistas él ha dicho indirectamente que no es la misma cosa lo universal y lo nacional o lo social. Ha dicho, por ejemplo, que *Amores perros* no es una historia limitada a la sociedad mexicana sino una historia universal o internacional, refiriéndose al amor como la motivación de los hechos de los personajes. Después de investigar ambas obras no se puede estar de acuerdo con él. Las historias son nacionales y sociales pero esto no quiere decir que no sean universales. Son universales porque tocan temas clásicos y tratan de gente común y corriente con problemas cotidianos. Los personajes no son perfectos pero nadie lo es y tal vez se puede afirmar que es una de las razones de la popularidad de *Amores perros*: las historias de Octavio, Daniel y El Chivo son una mezcla genial de lo nacional y lo universal. Parece que el mundo ya tiene que descubrir a Arriaga como autor de cuentos, aparte de ser “autor de películas”, donde también muestra su talento de narrar una buena historia.

8. Bibliografía

Arriaga, Guillermo y González Iñarritu, Alejandro, *Amores perros*, México, producida por Francisco González Compeán y Martha Sosa Elizondo, 2000.

Arriaga, Guillermo, *Retorno 201*, Páginas de Espuma, Madrid, 2005.

Babel, Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt0449467/>, última visita: el 10 de diciembre de 2008.

Boardwell, David, *Film history: an introduction*, McGraw-Hill, New York, 2002.

Brown, Mark, “Mexican wave goes on after clash of auteurs”, *The Guardian*, el 30 de agosto de 2008, <http://www.guardian.co.uk/film/2008/aug/30/venicefilmfestival.festivals>, última visita: el 10 de diciembre de 2008.

Dorfman, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Editorial Universitaria, Santiago, 1970.

Duque, I.M. y Cuesta, M.F., *Géneros literarios*, Editorial Playor, Madrid, 1973.

Enrique, Álvaro, “Entrevista con Guillermo Arriaga”, *Letras libres*, abril de 2007, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11991>, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

Fernández F., José Antonio, “Entrevista con Guillermo Arriaga, el escritor de *Amores perros* y *21 gramos* habla del cine y de la vida”, *Telemundo*, no. 78, 2004, http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=4621, última visita: el 15 de diciembre de 2008.

Fernández-Santos, E., “Guillermo Arriaga, el cazador que escribe”, *El País* el 12 de febrero de 2005,

http://www.elpais.com/articulo/cine/Guillermo/Arriaga/cazador/escribe/elpcinpor/20051202elpepicin_9/Tes, última visita: el 5 de diciembre de 2008

Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1975.

Friera, Silvina, “Escribir es para mí una lucha contra la muerte”, *Página 12* el 17 de mayo de 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6366-2007-05-17.html>, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*, Santiana Ediciones Generales, México D.F., 2001.

Fuentes, Carlos, *En esto creo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 2002.

García, Luis, “Si no cuento historias el mundo sería incomprensible para mí” *literaturas.com, Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos* el 20 de diciembre de 2005, <http://www.literaturas.com/v010/sec0512/entrevistas/entrevistas-03.htm>, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

González Boixo, J.C., *Claves narrativa de Juan Rulfo*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, León, 1983.

Guillermo Arriaga, Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0037247/>, última visita: el 10 de diciembre de 2008.

Hamnett, Brian R., *A Concise History of Mexico*, University Press, Cambridge, 2006.

Hart, Stephen M., *A Companion to Latin American Film*, Tamesis, Woodbridge, 2004.

Hilmarsdóttir, Sunna Kristín, „Stórt og smátt: átök í *Amores perros* og *Babel* eftir Alejandro González Iñárritu”, un trabajo final del curso “El cine de América Latina” en la Universidad de Islandia, en la primavera de 2007. Profesora: Hólmfríður Garðarsdóttir.

La Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22a edición, 2001, <http://rae.es/rae.html>, última visita: el 22 de noviembre de 2008.

Maciel, David R., “Serpientes y escaleras: The Contemporary Cinema of Mexico 1976-1994”, *New Latin American Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1997.

Miró, Emilio, “Juan Rulfo”, *Homenaje a Juan Rulfo*, L.A. Publishing Company, Inc., New York, 1974.

Oviedo, José Miguel, *El cuento*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1989.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.

Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericana*, Editorial Castalia, Madrid, 1995.

Rulfo, Juan, *El llano en llamas/Pedro Páramo*, Editorial Planeta, Barcelona, 1996.

Sánchez-Prado, Ignacio M., “*Amores perros*: exotic violence and neoliberal fear”, *Journal of Latin American Studies*, Vol. 15, No. 1, 2006.

Sayer, Chloë, *The Mexican Day of the Dead*, Shambhala Publications, Inc., Boston, 1990.

Shaw, Deborah, *Contemporary Cinema of Latin America*, The Continuum International Publishing Group Ltd., London, 2003.

Stevens, Evelyn P., “Marianismo: The Other Face of Machismo”, en *Female and Male in Latin America: Essays*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1973.

Valdimarsson, Sæbjörn, “Þrír magnaðir Mexíkóar”, *Lesbók Morgunblaðsins* el 17 de marzo 2007, Reykjavík.

Yepes. E., “Las mujeres latinoamericanas en la búsqueda de transformaciones sociopolíticas”, Brunswick, Bowdoin College, 2006,
<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/mujeres.htm>, última visita: el 5 de diciembre de 2008.

Women on Waves Foundation. “Abortion Laws Worldwide”
<http://www.womenonwaves.org/set-158-en.html>, última visita: el 10 de diciembre 2008.