



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„ Los animales en el cine: La película *Amores
perros* de González Iñárritu “**

Verfasserin

Claudia Maggiotto

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Spanisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst habe. Die verwendeten Gedanken aus fremden Quellen sind als solche erkenntlich gemacht. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bilderrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwenung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Zusätzlich möchte ich darauf hinweisen, dass die Gleichstellung von Mann und Frau mir ein Anliegen ist und ich mir dessen auch bewusst bin. Für einen besseren Lesefluss wurde jedoch bewusst auf die Unterscheidung zwischen männlicher und weiblicher Form verzichtet.

Agradecimiento

A través de estas líneas quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a mi familia y a mis amigos que me acompañaron y apoyaron durante mis estudios y sobre todo durante la elaboración de mi tesis.

Un agradecimiento muy especial merecen:

Mis padres, Emma y Luigi, por darme la vida y ser el pilar fundamental en todo lo que soy.

Que a pesar de la distancia siempre han estado brindándome todo su amor y su incondicional apoyo, comprensión, paciencia, sus consejos y valores. Gracias por creer en mí, por darme una carrera para mi futuro, todo esto se lo debo a ustedes.

Mi novio, Marcos que con mucha paciencia me apoyó durante la preparación de mi tesis, que incluso leyó y corrigió. Sin él no hubiera tenido la fuerza de superar los momentos de crisis que caracterizaron los últimos dos años de mi vida.

Mis amigos y compañeros, Davide, Licia, Sofia, Natalie, Isabella y Stefano, que nos apoyamos mutuamente en nuestra formación profesional. Les agradezco por su amistad, colaboración y por el apoyo y el ánimo que me brindaron.

Mis profesores, aquellos que marcaron cada etapa de mi camino universitario, en particular me gustaría agradecer la paciencia y la ayuda recibida del ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon.

Especial reconocimiento merecen la ayuda, las sugerencias y el soporte de mi tutora, Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartigen, que me acompañó en mis estudios y en la elaboración de mi tesis.

Índice

1.	Introducción.....	1
2.	El animal en el cine	5
2.1	La visión antropocéntrica y antropomórfica	6
2.1.1	El animal como metáfora y/o alegoría.....	10
2.1.1	Di/similitud entre el hombre y el animal: becoming animal	11
2.2	El animal en la película.....	12
2.2.1	Las técnicas cinematográficas y el animal	16
2.2.2	La virtualidad y el simbolismo del animal	17
2.2.3	Entre realidad y ficción.....	20
2.2.4	La cuestión ética y legislativa.....	22
2.2.5	La mirada mutua entre el hombre y el animal	25
2.2.6	Temáticas típicas de las películas con animales	27
2.2.7	Los Animales como categoría de análisis de la sociedad	28
3.	El perro en el cine	31
3.1	El hombre y el perro	32
3.1.1	El perro en la historia y sus funciones sociales y útiles.....	32
3.1.2	El perro en la mitología y su simbolismo	37
4.	La película <i>Amores perros</i>	41
4.1	Temáticas fundamentales.....	42
4.2	Técnicas cinematográficas	45
4.3	Alejandro González Iñárritu: biografía y filmografía	47
4.4	Trama	49
4.5	Análisis de título y subtítulos y su escenificación técnica	51

5.	El perro en la película	58
5.1	La función narrativa del perro y su escenificación	60
5.1.1	Escenificación técnica	61
5.2	La función estructural del perro y su escenificación	63
5.2.1	Escenificación técnica	67
5.3	La función simbólica y metafórica del perro y su escenificación.....	69
5.3.1	El perro y el individuo	70
5.3.1	El perro y la sociedad	73
5.3.1	Escenificación técnica	77
5.4	Octavio y Cofi.....	78
5.4.1	Funciones, simbologías y valor metafórico del perro	78
5.4.1	Escenificación técnica	85
5.5	Valeria y Richi	87
5.5.1	Funciones, simbologías y valor metafórico del perro	88
5.5.2	Escenificación técnica	93
5.6	El Chivo, los perros callejeros y Cofi	95
5.6.1	Funciones, simbologías y valor metafórico del perro	96
5.6.2	Escenificación técnica	99
6.	Conclusión.....	102
7.	Bibliografía.....	107
7.1	Literatura básica.....	107
7.2	Artículos científicos	116
7.3	Medios audiovisuales.....	116
7.4	Recursos electrónicos	117
7.1	Índice de ilustraciones	120
8.	Apéndice.....	122
8.1	Resumen en Español	122

8.2	Deutsche Zusammenfassung.....	124
8.3	English Abstract.....	126
8.4	Curriculum Vitae	128

1. Introducción

*“I like pondering our relationships
with animals because they tell a lot
about who we are.”¹*

La relación entre el hombre y el animal es una de las más viejas relaciones sociales (cf. Münch 1998: 14). Los animales siempre desempeñaron un papel muy importante en la vida del hombre, como alimentos, medios de transporte, ropa, mano de obra, oráculos o víctimas en los rituales y hasta como compañeros de viaje y miembros de la familia (cf. Berger 1980: 12ff) (cf. Fudge 2002: 27). Los animales representan un desafío para los seres humanos, dado que al mismo tiempo son similares y diferentes a ellos, y es justo esta paradoja que alimenta la fascinación del hombre por los animales (cf. Fudge 2002: 7/27). A lo largo de la historia numerosos científicos, filósofos, psicólogos, teólogos, artistas, escritores intentaron analizar y/o definir esta complicada relación entre el hombre y el animal llegando a diferentes conclusiones. Sin embargo, lo que reúnen todas las investigaciones es la conclusión de que el trato con los animales siempre fue y sigue siendo caracterizado por un cierto dualismo - sometidos y adorados, criados y sacrificados (cf. Berger 1980: 15f) - lo que comprueba que la relación entre el hombre y el animal es absolutamente ambivalente y contradictoria (cf. Wiedenmann 2002: 15ff) (cf. Fudge 2002: 9f). Esta ambivalencia se basa también en las dos diferentes maneras que caracterizan la comunicación en relación a los animales. Por un lado, los hombres se comunican con los animales, por otro lado se comunican entre sí mismos sobre y a través de los animales. De ahí que estos no son sólo signos de la comunicación interpersonal humana, sino que producen e interpretan signos y símbolos (cf. Wiedenmann 2002: 19). En otras palabras, por un lado, el animal se considera un individuo capaz de interactuar con el hombre, un *Tú* con quien comunicarse, como en el caso del animal doméstico que se convierte en un compañero, y por otro lado, se considera un portador de significados y atribuciones simbólicos. Lo que abstrae el concepto zoológico de animal convirtiéndolo en una hoja en la cual proyectar atribuciones simbólicas socio-culturales (cf. Wiedenmann 2002: 19ff).

¹ Bekoff Marc cit. por Herzog 2010: 1.

„Die philosophische Anthropologie hat in der Regel versucht, den Menschen im Vergleich zum Tier zu bestimmen. Der Mensch kennt sich nur durch das Spiegelbild des Tieres. Wer oder was ein Tier ist, bestimmt die Blickweise des Menschen auf sich selbst.“ (Schwarte 2004: 209)

Lo que se deduce de estas argumentaciones es que los animales se consideran objetos que permiten al ser humano de pensar en sí mismo, sobre todo por medio de asociaciones y de metáforas (cf. Fudge 2002: 8ff) (cf. Bekoff 2007: 66ff). De la misma manera está claro que la definición de lo que es un ser humano no se puede encontrar sin definir lo que es un animal, que es lo que se intentó especificar mediante la pintura, la fotografía, la música y el cine (cf. Ullrich/Weltzien/Fuhlbrügge 2008: 27ff/33ff). Como sostiene Berger: “[...] *the visual is historically constitutive of human-animal relations.*” (cit. en Burt 2002: 44) y es en relación a la visualidad que el papel del cine en la representación del animal se vuelve fundamental. También el mundo del cine se ha ocupado tanto conscientemente como inconscientemente de esta relación tan estrecha y de interesantes facetas, incluso existe una relación crucial entre el animal y la tecnología cinematográfica. El animal goza de un estatus peculiar en su representación en la película y se utiliza para hacer un examen de la sociedad y de la relación entre el hombre y el animal. Tras el análisis de las películas se puede alcanzar una nueva visión sobre esta relación y descubrir algo más sobre la interacción y la delimitación entre el mundo humano y el animal y sus cambios a lo largo de la historia (cf. Möhring 2009: 4) (cf. Baker 2001: xxxv).

En este trabajo intentaré exponer y analizar la relación entre el animal, el hombre y el cine bajo perspectivas múltiples. Para lograr este fin, en primer lugar, consulté los libros que se ocupan de la conexión entre el animal y el cine, tanto desde el punto de vista de la técnica cinematográfica, resumiendo las peculiaridades y consecuencias de su representación a través del medio audiovisual, como desde aquel que estudia las funciones simbólicas de los animales. Puesto que, la mirada del hombre hacia el animal está caracterizada por el antropocentrismo y antropomorfismo, actitudes socio-culturales que influyen enormemente en el mundo ficticio del cine, no se puede prescindir de ellas. Por lo cual, este estudio se ocupará de aclarar el significado de los sobredichos conceptos y sus repercusiones en las películas. Por consiguiente, me documenté sobre los *Human-Animal Studies*, es decir, los estudios relativos a la relación entre el hombre y el animal con enfoque en la relación entre

el hombre y el perro, dada su relevancia en el análisis fílmico de este trabajo, la cual se caracteriza particularmente por la antes mencionada ambivalencia (cf. Herzog 2010: 238ff) (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 161f). Las visiones antropocéntrica y antropomórfica están relacionadas con la tradición literal y artística, que luego se transmitió al cine, de atribuir al animal un valor simbólico y utilizarlo como metáfora y/o alegoría. En vista de la relevancia de esta actitud en relación a las temáticas típicas de las películas con animales, me ocuparé de ilustrar sus rasgos generales.

Los temas que se acaban de mencionar son los argumentos básicos para efectuar un análisis profundo de la manera en que el cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu escenifica los perros, y de las funciones que les atribuye en su celebrada, elogiada y a la vez criticada película *Amores perros* (2000). De hecho no sería posible hacer este análisis sin tener las susodichas informaciones, dado que la película no sólo trata la multifacética relación entre las mascotas y sus dueños, sino que obviamente lo hace mediante el medio audiovisual del cine. Dado que los protagonistas animales de la película son los perros, un capítulo del trabajo se concentra en las funciones, posiciones y simbología que estos tienen en la vida del hombre y en las características de la relación entre los dos. Ya en su título, *Amores perros*, hace referencia ambivalentemente al amor y al perro, estableciendo una analogía cínica entre el mundo humano y el mundo animal. Por esta razón, se trata de investigar la escenificación y las funciones de los perros en la película centrando el foco del interés en el papel de los perros y en los aspectos y sentimientos humanos que encarnan. Por lo tanto, un capítulo de este estudio se dedica al análisis fílmico de la película, empezando por su título muy significativo, siguiendo con las diferentes funciones de los perros protagonistas y finalmente con el examen de la escenificación del animal. Para ilustrar la cual, se han escogido algunas escenas e imágenes representativas, que se analizarán más detalladamente para revelar las estrategias empleadas por el medio audiovisual en su escenificación del perro. El análisis cinematográfico de las técnicas audiovisuales utilizadas en la escenificación y representación de los perros se basa en los libros sobre estudios de análisis fílmico *Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse* de Alice Bienk (2008), *Film-und Fernsehanalyse* de Knut Hickethier (2007) y *Farbe im Kino* de Susanne Marschall (2005).

Concluyendo, este trabajo se propone demostrar que el animal se utiliza como alegoría y/o metáfora tanto del individuo como de la sociedad, que de esta manera se analizan y permiten desenmascarar las estructuras y reparto de poderes vigentes en la era moderna.

Así como, gracias a la ayuda de diversos libros y ensayos relevantes para el análisis de la película *Amores perros* (2000) de González Iñárritu, se quiere llegar a la conclusión de que el perro es el leitmotiv del filme y establecer una tipología de las funciones que desempeñan los perros empleados en la película, que son tres: narrativa, estructural y simbólica. Además se trata de analizar algunos aspectos relacionados con los perros, que destacan y por eso no pueden ser desatendidos, como por ejemplo, la muerte, la violencia y la infidelidad. Resumiendo, se trata de mis teorías e interpretaciones sobre las funciones de los perros en los segmentos narrativos, en relación a los protagonistas humanos y en la película en general y de verificar al final si las tesis formuladas inicialmente son correctas.

2. El animal en el cine

“The multiple ways of seeing and filming the animal is rather a measure of the extent and intensity of film’s engagement with the animal world.” (Burt 2002: 41)

El empleo del animal en el cine lleva consigo diversas peculiaridades, más que nada, su utilización en el mundo ficticio de las películas sirve para analizar la sociedad y la relación entre el hombre y el animal. Por medio del análisis de películas se obtiene una mirada nueva sobre la interacción y delimitación entre el mundo humano y aquel animal y se nota como estas mutaron constantemente durante la historia (cf. Möhring 2009: 4) (cf. Baker 2001: xxxv).

“[...] the variety of animal films, and the variety of roles that animals play in films generally, express the multifaceted nature of human-animal relations, which in themselves are not necessarily systematic.” (Burt 2002: 90)

La investigación sobre el papel del animal en el cine añade una nueva categoría de análisis, muestra el impacto de la industrialización y urbanización y confiere una nueva óptica sobre la historia moderna (cf. Ingram 2004: 139ff). Mediante la investigación de los aspectos y las características de la relación entre hombre y animal se pueden descubrir y desenmascarar estructuras sociales y relaciones de poder vigentes en la sociedad. Por tanto, el cine, sobre todo cuando muestra los aspectos contradictorios de la actitud del hombre hacia la naturaleza y el animal y cuando antropomorfiza este último, muestra la implicación del mundo natural en complicados conflictos humanos. Usualmente se trata de conflictos étnicos, de género, de clase y de identidad nacional (cf. Ingram 2004: 69ff/84f). Es importante mencionar que existe una conexión mutua y fundamental entre el animal y el cine, debido a que este último no sólo muestra la actitud del hombre hacia el animal, sino que influyó e influye activamente en susodicha relación (cf. Möhring 2009: 4ff). Incluso el animal jugó un papel fundamental en el desarrollo de la tecnología fílmica (cf. Burt 2002: 44f) (véase subcapítulo 2.2):

“The two most important themes that make the film animal significant for modernity are, first, the central place of the animal in the development of film technology and, second, the unresolvable dialectic between humane and cruel attitudes to animals that governs their history in modern culture. Animals were an important force in driving the new technology of moving film, as well as often being its inspiration.” (Burt 2002: 85)

Lo que es relevante es la masiva presencia de los animales a lo largo de la historia en todos los géneros de películas, aunque a veces no desempeñen un papel muy significativo; así como la intensiva utilización por varias compañías cinematográficas de animales como logos anunciadores de películas, como por ejemplo el león de la MGM y los caballos volantes de la TriStar (cf. Burt 2002: 18f) (cf. Hediger 2004: 15).

2.1 La visión antropocéntrica y antropomórfica

Las investigaciones sobre la conexión humano-animal nacen y siguen bajo una ordinaria tendencia antropocéntrica y antropomórfica, que se concentra exclusivamente en las facultades del espíritu humano – razón y voluntad - como rasgos distintivos respecto al animal y atribuyendo las pasiones humanas a los animales (cf. Lorenz 2004: 88ff) (cf. Münch 1998: 18f). Asimismo la coexistencia en el hombre de animalidad y humanidad es lo que define al hombre *humano* o *animal* (cf. Agamben 2003: 21f).

Los debates filosóficos y éticos sobre la relación hombre-animal en la Antigua Grecia forman el fundamento de la ideología moderna y postmoderna y siguen siendo todavía muy actuales (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 188ff). En efecto, los temas principales eran los que se siguen tratando aún hoy en día, como por ejemplo, las similitudes y diferencias entre el hombre y el animal, los criterios a la base de la supuesta superioridad del hombre respecto a los animales y la cuestión ético-moral. Desde el siglo V, también según filósofos del calibre de Plutón y Aristóteles, la tesis dominante que justifica la diferencia entre los dos es la que se basa en la atribución del raciocinio sólo al hombre y de su ausencia en el animal (cf. Dierauer 1977: 31ff/39). Razón por la que se reconoce la superioridad del hombre, la cual se hace patente mediante el desarrollo del lenguaje, la religión, la cultura y la civilización, que permitieron al hombre una evolución de un estadio

primordial de *vida animal* a un estadio más elevado (cf. Dierauer 1977: 25ff). Consecuentemente se justificaba la dominación y el sometimiento de la naturaleza y de los animales (cf. Dierauer 1977: 66ff/151ff), concepto corroborado hasta en la Biblia cristiana (cf. Olbrich/Otterstedt 2003: 18f) (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 370ff), aspecto que no se puede subestimar, dada la enorme influencia de la religión cristiana en la cultura europea (cf. Fudge 2002: 13ff). En el siglo XVI, la teoría formulada por el filósofo René Descartes separa el cuerpo del alma y deja el primero a las leyes de la física y de la mecánica, lo que reduce a los animales a meras *máquinas*, dado que no se le atribuye un alma (cf. Berger 1980: 20) (cf. Baker 2000: 100f). Por consiguiente no se les reconoce la posibilidad de sentir dolor, convicción que legitima el sufrimiento causado a los animales en los laboratorios y en la cría (cf. Jauch 2004: 240ff) (cf. Fudge 2002: 92f). A mediados del siglo 18, gracias a las teorías de personalidades como Charles Darwin y filósofos como Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, se desarrolla un acercamiento más patente hacia el animal (cf. Brackert/Kleffens 1989: 205ff). Aunque es en particular en el siglo XX y XXI que el fenómeno de las mascotas se extendió de manera masiva (cf. Olbrich/Otterstedt 2003: 25), a pesar de que, en general, en los tiempos modernos, los animales se reducen a una mera materialidad, cada vez más utilizados como objetos de análisis científico al servicio de la humanidad (Brackert/Kleffens 1989: 104ff). El antropocentrismo, la distancia moral del hombre respecto a los animales y el fenómeno del *especismo*² se reflejan igualmente en el lenguaje (cf. Mütherich 2009: 75ff). Ya la misma palabra animal tiene dos connotaciones, una neutral y una negativa. La primera simplemente sirve para diferenciar la especie animal de las otras, mientras que la segunda sirve para devaluar un comportamiento humano que se considera brutal, salvaje, inhumano y más que nada no humano. Esta dicotomía entre hombre y animal no comporta solamente una demarcación entre los dos, sino igualmente una exclusión de los animales del reino humano y asimismo su inferioridad en relación a los hombres (cf. Mütherich 2009: 78ff). Así la metáfora animal sirve de espécimen para los excluidos y los inferiores, para lo que es anormal y que no se acepta en la sociedad. Esto se comprueba en la existencia de numerosísimos insultos y palabrotas con referencia a los animales que conllevan humillación y desprecio (cf. Mütherich 2009: 80ff), incluso se utilizan a menudo en

² Bajo el término especismo se entiende la práctica de hacer una clasificación de los seres en especies distintas y de crear una jerarquía, devaluando a los individuos no humanos, como los animales (cf. Mütherich 2009: 75ff).

expresiones verbales vulgares y obscenas, especialmente en las que violan los tabúes sexuales y en las maldiciones (cf. Wiedenmann 2002: 25f). Se puede así deducir que en las palabras utilizadas en la descripción tanto física como caracterial de las personas se refleja el implícito parangón con los animales, asimismo se refleja su ambivalencia, dado que se puede tratar tanto de cumplidos como de insultos (cf. Herzog 2010: 44ff), como en el caso del sexismo lingüístico, que se caracteriza por la connotación negativa en la asociación metafórica con el animal (cf. Adams/Donovan 1995: 2/12ff). Interesante es que hay una analogía entre el especismo y doctrinas como el racismo y tendencias discriminatorias como el sexismo y el machismo (cf. Mütterich 2009: 75ff) (cf. Fudge 2002: 162ff). Durante la historia, la justificación ideológica de la supuesta inferioridad de la mujer era su inclusión, así degradándola, a la categoría animal. De aquí se deriva que la dominación de la mujer es la consecuencia de la connotación negativa en la cultura masculina occidental de la relación humano-animal (cf. Adams/Donovan 1995: 1ff/33ff). Este concepto es relevante para el análisis porque en la película *Amores Perros* (2000) el sexismo y el machismo aún presentes en México se hacen evidentes mediante el uso de los perros; aspecto que se profundizará en el capítulo dedicado al análisis de la película. Según Jacques Derrida y Steve Baker el antropocentrismo se configura en el lenguaje, porque el animal textual no se configura como un sujeto, sino siempre como un sujeto/objeto a los ojos humanos, su prerrogativa parece ser la de llevar la carga semántica impuesta por el hombre y representar algo distinto de sí mismo, es decir, que es un significante en el lenguaje antropocéntrico (cf. Derrida 2010: 52ff/34ff) (cf. Baker 2001: 77ff/136f). Jacques Derrida en contraposición a la tendencia antropocéntrica propone una nueva forma lingüísticamente más correcta de nombrar al animal creando el término *animot* (Derrida 2010: 71) para sustituir la palabra *animal*, que en francés se pronuncia de la misma manera que el plural *animaux* (Derrida 2010: 71), para evidenciar la imposibilidad de singularizar la animalidad (cf. Derrida 2010: 47ff/58ff/68ff/79ff) (cf. Baker 2000: 77ff). La palabra *animot* evidencia el hibridismo animal, su dualidad biológica-verbal y se puede considerar un paralelo en términos filosóficos del concepto de *botched taxidermy*, que Steve Baker expone en su estudio sobre las artes visuales *The postmodern animal* (2000). La creación de las palabras *animot* y el concepto de *botched animal* muestran el intento de pensar en algo nuevo. De hecho, a través de la *botched taxidermy* se hace referencia al humano y al animal sin ser en sí algo humano o animal y sin ser una representación directa de cualquiera de los dos. Se trata de un instrumento del pensamiento que no distingue entre el

arte y el animal, que no define ni un individuo ni una especie y que escapa a cualquier intento de taxonomía (Baker 2000: 54ff/74ff/80ff).

Como se puede ver, a lo largo de la historia se formaron corrientes contrapuestas, aunque aún hoy en día la tendencia dominante es la antropocéntrica que está estrechamente conectada con el antropomorfismo, o sea, la tendencia del hombre de atribuir características humanas a seres no humanos, como cosas, divinidades y animales³. La asignación de la razón al hombre y su falta en el animal implica la contraposición entre la inteligencia humana y el instinto animal, en cuanto, el mundo animal se considera ineluctablemente gobernado por los instintos y las circunstancias. De hecho, al animal le basta satisfacer sus estímulos y necesidades primordiales, como beber, dormir y comer, necesidades que comparte con el hombre, el cual sin embargo no se deja dominar de estas, sino que gracias a la razón es capaz de controlarlas y ponderarlas (cf. Dierauer 1977: 66ff/151ff) (cf. Lorenz 2004: 83f). Esta similitud sirve de base a la visión antropomórfica, dado que los animales y su manera de actuar reciben una connotación tanto positiva, cuando sirven de modelo para el hombre de comportamientos altruistas y virtuosos (cf. Dierauer 1977: 64f), como negativa, cuando se convierten en ejemplos de los comportamientos que el hombre debería evitar y que por eso estos se definen como *animales* (cf. Dierauer 1977: 56ff). Así que, lo que es sobresaliente en la mirada del hombre hacia el animal es el constante antropomorfismo que la caracteriza, el cual fue esencial para la relación entre el hombre y el animal y mediante el que incluso se expresó su parentesco y afinidad (cf. Berger 1980: 20). Del mismo modo, Baker considera que el animal desarrolla un papel vital y poderoso en la construcción simbólica de la identidad humana y que sus representaciones son vehículos para expresar sentimientos y valores humanos, por medio de metáforas positivas y negativas (cf. Baker 2001: 34/83ff). Herzog añade que:

“Humans are natural anthropomorphizers. It is part of our mental equipment, [...] the human need to project our own desires and emotions and mental states onto other creatures [...]” (Herzog 2010: 60)

³ Véase <http://www.duden.de/rechtschreibung/Anthropomorphismus> y <http://lema.rae.es/drae/?val=antropomorfismo> [último acceso el 02.07.2012].

El antropomorfismo está interconectado al simbolismo y a las funciones alegórica y metafórica que se atribuyeron al animal (Berger 1980: 20) (cf. Baker 2000: 82). Los ritos y las creencias relacionados con los animales típicos de los pueblos primitivos se mantuvieron en el tiempo y se manifestaron en los mitos. De la mitología se expandieron a las sagas, fábulas y leyendas y siguieron siendo presentes en los libros para niños, en los cómics y en la literatura trivial, hasta llegar al cine (cf. Zerling 2003: 14); emblemática es la abstracción y antropomorfización del animal en los dibujos animados (cf. Olbrich/Otterstedt 2003: 27ff).

2.1.1 El animal como metáfora y/o alegoría

Esta larga tradición, que utiliza a los animales como protagonistas tanto en cuentos, poemas épicos, poesía lírica, como en la tragedia y la comedia, aúna todos estos géneros literarios y artísticos por medio del omnipresente antropomorfismo y carácter moralizante en la base de las historias; en efecto, el fin es impartir una lección, una enseñanza, una moral, o una máxima⁴ (cf. Leibfried 1982: 17ff).

Los animales y su mundo se utilizan para representar el mundo humano: el comportamiento, los aspectos caracteriales, la vida interior y la sociedad de los humanos. De esta manera se desenmascaran y se evalúan los impulsos, las actitudes, las relaciones de poder, la sociedad, el sistema político y el orden social de los hombres, legitimándolas o considerándolas inmorales⁵ (cf. Coenen 2000: 134ff) (cf. Leibfried 1982: 17ff). En la Biblia, por ejemplo, la relación entre hombre y animal se utiliza en varias ocasiones para ilustrar y visualizar metafóricamente la relación entre el hombre y la mujer (cf. Dierauer, 1977: 1ff).

El simbolismo y la función metafórica y/o alegórica de los animales, que como se mencionó, evolucionaron a lo largo de la historia y a través de varias formas literarias y artísticas (Jauss 1977: 26ff/50ff/85ff) (cf. Neumeyer 1997: 15) (cf. Albert 1997: 91), aunque con ciertos cambios y actualizaciones de algunas connotaciones simbólicas (cf. Febel 1997: 10ff), llegaron hasta las artes de la Edad Moderna. Por lo tanto parece una consecuencia natural que esta tradición se extendiera hasta al cine (cf. Fudge 2002: 69f), especialmente en el caso de los dibujos animados. Género que antropomorfiza el animal

⁴ Para más informaciones véase también Schnur 1978: 7-32.

⁵ Para más informaciones véase también Schnur 1978: 7-32.

(cf. Stephany 2009: 98ff), las temáticas y estilo del cual se parecen a las de las fábulas (cf. Stephany 2009: 97ff) y al mismo tiempo se propone de sensibilizar al hombre hacia la situación de los animales y mostrar la ambivalencia hacia ellos (cf. Stephany 2009: 103ff). Particularmente interesante es su masiva utilización en la publicidad, en la cual la comparación de los productos comerciales con los animales es muy eficaz, porque el animal es el sujeto más apto para desempeñar esta función puesto que tiene valencia universal y permite el acceso a otras culturas. Por medio de la comparación con los animales se muestran alegóricamente las características de los productos como por ejemplo, la velocidad, la elegancia, etc. Esta valencia universal que permiten acceder a otras culturas es posible (cf. Zerling 2003: 18), en cuanto: *“Tierdarstellungen sind Symbole, die keine sprachlichen und nur wenige kulturelle Barrieren kennen [...]. Denn Tiere symbolisieren die Archetypen des kollektiven Unterbewusstseins.”* (Zerling 2003: 18). Por esta razón en innumerables anuncios comerciales se muestran sobre todo los perros y al parecer tienen gran éxito, dado que como el amigo más fiel del hombre, conlleva características como la fiabilidad y alegría de vivir (cf. Fogle 2006: 35). Lo que se expandió de los animales de la ficción escrita a aquellos de la ficción cinematográfica es que estos representan un mundo que el hombre siendo claramente un ser superior puede controlar, es él que tiene el dominio y que utiliza a los animales; la misma actitud que tiene en el mundo real (cf. Fudge 2002: 77f).

Estos aspectos, el antropomorfismo y el antropocentrismo, que caracterizan la actitud del hombre hacia el animal son sustanciales porque es de la misma manera que González Iñárritu utiliza a los perros en la película *Amores perros* (2000) haciendo un paralelismo entre los hombres y los animales; evidenciando la ambivalencia de la relación con el animal y utilizándolo como metáfora para mostrar la esencia humana.

2.1.1 Di/similitud entre el hombre y el animal: becoming animal

La co actuación cinematográfica entre el hombre y el animal refleja que la autodefinición humana se basa en la demarcación del límite entre los dos, lo que es una base para la diferenciación entre clase, sexo y raza, con lo que, representa una inclusión y exclusión social. Asimismo la delimitación sirve para mostrar que en el momento en que se sobrepasa este límite, uno no se puede distinguir del otro, por lo cual, las dos especies, humana y animal, se funden en una (cf. Baker 2000: 102ff) (Möhring 2009: 27ff) (cf.

Deleuze y Guattari 1992: 317ff/368ff). Este colapso en el pensamiento filosófico contemporáneo del *devenir-animal* Deleuze y Guattari lo explican en su libro *Tausend Plateaus* (1992) (cf. Deleuze y Guattari 1992: 317/422). También Giorgio Agamben se refiere a esta tendencia mas la llama *indiferenciación*, que igualmente expresa la idea de que la diferencia entre el hombre y el animal, se borra y los dos términos colapsan el uno en el otro (cf. Agamben 2003: 87f/100f). Lo que se hace evidente gracias a estas analogías y búsqueda de diferencias o similitudes es que el parentesco y en cierta manera la indiferenciación entre el animal y el hombre son innegables y lo que los une es „*das Biest*” (Deleuze y Guattari 1992: 373ff). La exhibición de esta indiferenciación es particularmente peligrosa en la pantalla del cine, dado que la película ofrece una representación visual del animal, por lo cual, en este medio se trata de una ficción que parece real y es así más difícil mantener claro el límite entre los dos (cf. Fudge 2002: 77f). Sin embargo, el cine no refleja sólo temas filosóficos, sino de igual manera, aquellos de las ciencias naturales, como el evolucionismo. Darwin en el desarrollo de sus clasificaciones de las especies animales se ocupó de la cuestión de la evaluación de las diferencias o similitudes entre ellas, encima incluyendo el hombre en la categoría animal (cf. Fudge 2002: 18f). En el estructuralismo en vez se trata de construir analogías y no de identificación con el animal; por ejemplo, el hombre es para otro hombre, lo que el lobo es para el cordero (Deleuze y Guattari 1992: 319ff). Con lo que, en el cine, como sostiene David Ingram, mediante la antropomorfización de los animales se crea un lazo entre ellos y el hombre, gracias a las similitudes que existen entre los dos. A los animales se atribuyen sentimientos humanos como amor y venganza; se muestran como pueden nacer amistades entre las dos especies, no sólo en el caso de mascotas, sino incluyendo los animales salvajes (cf. Ingram 2004: 88ff), lo que hace difícil diferenciarlos de los hombres.

2.2 El animal en la película

“Los animales, que tan a menudo intervienen en los sueños y las artes, forman identificaciones parciales al hombre; aspectos, imágenes de su naturaleza compleja; espejos de sus pulsiones profundas, de sus instintos domesticados o salvajes.”

(Chevalier/Gheerbrant 1986: 104)

El interés por la representación del animal apareció en todos los tipos de artes, antes en la pintura, como primer objeto temático y metáfora (cf. Berger 1980: 16), después en la fotografía y finalmente en el cine. La manera de percibir y representar al animal sufrió varias mutaciones tras los varios períodos históricos, dependiendo claramente de las diferentes actitudes que el hombre asumió en relación a su percepción del animal (cf. Seeberg 2008: 27ff/33f). Por ejemplo, en el siglo 19 y en el arte moderno la representación del animal era caracterizada por el sentimentalismo y el antropomorfismo, mientras que en el arte postmoderno este se representa de manera más real, transgresiva, irónica, y fea (cf. Burt 2002: 26) (cf. Baker 2000: 22ff/82ff). Las primeras tentativas de reproducir el movimiento corporal utilizando el quinetoscopio, un instrumento que, tras una serie de fotografías en sucesión rápida, creaba la ilusión de una imagen animada que imitaba tanto el movimiento animal como el humano, empezaron al final del siglo XIX. Los promotores de estas tentativas fueron Muybridge, Anshütz y Marey, conocidos especialmente gracias a las famosas secuencias fotográficas de caballos (cf. Möhring 2009: 7f), que tenían el objetivo de reproducir con naturaleza el movimiento de los animales explorándolos y grabándolos (cf. Burt 2002: 104ff).

“These sequential photographic series are a significant part of the history of the technological development of moving film and the animal imagery shares specific features common to both still and moving photography.” (Burt 2002: 110)

La difundida admiración por la fotografía de los animales asumió una connotación ética y despertó una cierta moral pacifista (cf. Burt 2002: 97ff/101ff) (cf. Möhring 2009:81ff), de tal modo que este medio visual influyó en la actitud hacia los animales en la vida real, lo que hará de manera aún más significativa el medio audiovisual:

“[...] film also reasserts the moral importance of the bonds between human and animal. In fact, [...] there has always been a strong visual component to animal ethics and notions of humane treatment.” (Burt 2002: 22)

Si en el siglo XIX fue la fotografía el medio científico más importante en la visualización de las analogías y diferencias fisiológicas entre el hombre y el animal, en el siglo XX este

medio es el cine que asumiendo esta tarea proporcionó la visualización del cuerpo animal en movimiento (cf. Möhring 2009: 7). Dado que las técnicas fotográficas no permitían una reproducción efectiva de los indómitos y salvajes movimientos animales, patentemente menos controlables y repetibles que aquellos humanos, se veía necesario buscar un nuevo medio para lograr el objetivo. Fue solamente con el invento de la película que se pudo grabar y hasta imitar técnicamente el turbulento movimiento animal; de hecho, el animal fue el primer modelo del cine (cf. Lippit 2008: 55f). Pues, es propio mediante la reproducción del libre e incontrolable movimiento de los animales que la película obtiene su propia vida; con lo que, gracias a la libertad que ofrece el montaje cinematográfico, como por ejemplo la posibilidad de variar la velocidad de grabación y la arbitrariedad en el ensamblaje de las tomas, se crea una animación técnica que reproduce la vida (cf Möhring 2009: 7). O, como comenta Burt:

“[...] there is no doubting the significance of the visual animal body to the technologies of modernity, particularly those such as film, which also shape modernity’s sense of itself.” (Burt 2002: 112)

Por tanto, el cine proyecta la vida y la vitalidad, lo que es el principio de la animación e igualmente hay dos tipos de proyección, la fílmica y la psíquica, las cuales conectan el cine a los animales y la tecnología a la vida (cf. Lippit 2008: 55). Como consiguiente, el cine tiene la capacidad de dar la vida y de crear un movimiento animando sus imágenes y es justamente en la palabra *animar* como en la raíz de las palabras *animación* y *reanimación* que se comprueba la conexión entre el cine y el *animal*. La susodicha interconexión entre la visualidad animal y la cinematografía fue definida por Temple Grandin *cinemality* (cf. Möhring 2009: 8) (cf. Lippit 2008: 56). También Donna Haraway en su libro *The Companion Species Manifesto* (2005) sostiene, que el concepto de animación evidencia que la animalidad se puede entender como una forma de tecnología y la tecnología se pueda considerar un aspecto de la vida (cf. Haraway 2005: 3ff).

Según Vinzenz Hediger, el animal en la película se utiliza para mostrar al hombre lo que no es para hacerle entender lo que verdaderamente es, el cine se ocupa de esta manera de mostrar la diferencia entre el hombre y el animal e incluso al mismo tiempo la produce y especula sobre ella. Como resultado, la película en el momento en que muestra a los animales, muestra de igual modo la diferencia antropológica entre ellos y el hombre (cf.

Hediger 2004: 18f). Giorgio Agamben define este proceso de oposición entre hombre y animal - que conlleva la oposición entre humano e inhumano - una máquina antropológica, la cual produce el humano a través de un doble proceso de exclusión (que es ya siempre una incorporación) e inclusión (que es siempre ya una exclusión). Además Agamben añade que es un proceso inevitable, dado que el hombre se constituye filosóficamente solo debido a la demarcación de lo que no es (cf. Agamben 2003: 42ff/46ff). Lo interesante es que esta máquina no se limita a establecer la diferencia entre el hombre y el animal, sino que especula constantemente sobre ella y sigue produciéndola de nuevo. Resumiendo, es por esta razón que el cine, en su representación del hombre en relación al animal, se puede considerar una máquina antropológica (cf. Hediger 2004: 15ff). Estas aproximaciones al tema, sobre todo el concepto de *cinemality*, implican una nueva interpretación de la relación entre el animal y el cine. En consecuencia, la historia del cine no se puede separar del concepto de animalidad y el animal no se puede separar de la tecnología (cf. Möhring 2009: 8).

En las primeras películas de animales, estos se grababan en contextos ordinarios, pues, se hacían tomas de animales en los zoológicos, en escenarios deportivos, en arenas, en paradas y desfiles, en la calle etc. (cf. Burt 2002: 111). Esta actitud cambia en el siglo XX, cuando la representación enfoca su interés en acontecimientos más emocionantes. Este cambio de escenario permitió el nacimiento de una cierta capacidad narrativa y dramática en este tipo de películas (cf. Burt 2002: 117ff). El rasgo típico de las películas de historia natural de esa época era la implicación de un mensaje ético con el objetivo de consolidar los valores morales y acrecentar el tono social del cine (Burt 2002: 125) (cf. Ingram 2004: 102-118 y Hediger 2004: 20-30).

“Just as animals were so crucial to technological developments in film, they were also very important to the debate about the public morals of the cinema.”

(Burt 2002: 123)

Su importancia en el negocio del cine y su valor no solamente educacional sino incluso moral, se reconoció muy pronto, de hecho, ya en 1917 el *National Council for Public Morals* publicó los resultados de una investigación que reconocía que el cine tiene un gran impacto sobre la sociedad y que las películas de historia natural ayudan a mejorar la calidad general de los programas de cine (cf. Burt 2002: 130).

La respuesta a las películas de animales y su representación no depende sólo del compromiso entre la ciencia, el entretenimiento y el comercio, sino de igual forma, de los eventos y cambios históricos (cf. Ingram 2004: 73ff) (cf. Burt 2002: 92). Por esto, en la realización de películas de animales se crea un lazo entre cuestiones de ciencia, ética, moral, técnica y legislación.

“[...] film locates questions of the place of the animal in modernity at the junction where technology and issues of the treatment of animals meet.” (Burt 2002: 87)

De la antecedente panorámica sobre el imaginario y la representación animal en la pintura, la fotografía y el cine, los efectos que producen en la moral y la actitud del hombre hacia el animal se deduce que el factor más importante y que aúna a todos estos medios es la visualidad; con lo que se trata de un animal visual (cf. Burt 2002: 114ff).

2.2.1 Las técnicas cinematográficas y el animal

Las técnicas de tomas cinematográficas utilizadas para grabar el animal y sus movimientos y el impacto que estas provocan en el espectador gracias a la visualidad esclarecen cuanto la componente visual es fundamental (cf. Burt 2002: 87ff).

“Capturing animals on film presented technological challenges, which in turn reinforced the novelty of film via the animal’s own potencial for novelty and its power to fascinate.” (Burt 2002: 85)

En la reproducción de las imágenes de los animales son necesarias considerables correcciones y recortes para adaptar su grabación a la narración. Respecto a otras formas de hacer cine, es un trabajo de montaje más complejo el que concierne el sujeto animal, a causa del tamaño de los diferentes animales, de sus movimientos. Por esta razón es usual que los cineastas utilicen material de archivo, dado que las imágenes pueden ser instrumentalizadas fácilmente. Cuando las películas de animales tienen que reproducir artificialmente un animal o su movimiento se sirve de la ayuda de la técnica y del ordenador, por ejemplo mediante efectos especiales e imágenes digitales.

Las técnicas más utilizadas en la producción de imágenes de animales son:

- la **animatrónica**: técnica que se sirve de la robótica o electrónica para simular el aspecto y el comportamiento de seres vivos a través del empleo de muñecos mecánicos o marionetas;
- la **animación**: técnica que se sirve de las imágenes generadas por computadora (CGI), con lo cual, la creación de imágenes digitales;
- el **collage** de efectos y la reutilización de stock de **material de archivo**;
- el **disfraz** de seres humanos que habitan en cuerpos de animales.

La combinación de estas diferentes técnicas evidencia que “[...] *the mixing of bodies and machinery [...] has so often characterized this kind of filmmaking.*” (Burt 2002: 158). Por consecuencia se puede constatar que el animal es una figura central en los avances en la técnica cinematográfica (cf. Burt 2002: 156ff) (cf. Baker 2001: xviii). De la misma manera, la posibilidad de substituir los animales vivos con muñecos o imágenes digitales, más que nada en escenas peligrosas, es importante en relación al bienestar de los animales. Otro aspecto interesante conectado con la técnica cinematográfica es que el animal, a causa de su mudez, se encuentra fuera de la lengua así que para entrar en contacto con el hombre necesita otro medio (cf. Möhring 2009: 8). Según Gertrud Koch, llegar a un nivel de entendimiento es posible gracias a la que ella llama *influencia sensomotórica*, o sea, una cierta empatía fisonómica, somática, debida al reconocimiento de una capacidad expresiva y una actitud universales entre el hombre y el animal. Esta empatía se logra gracias a las posibilidades técnicas, entre otras las de los primeros planos que hacen al animal en la grabación de sus procesos de movimiento más visible para el hombre. Conque, la empatía del hombre hacia el animal se caracteriza en la película por percepciones visuales, sensomotóricas y táctiles (cf. Koch 2004: 43f).

Aunque el uso de los trucos y técnicas cinematográficos y la presencia de controles sobre el tratamiento de los animales sean de dominio público, las protestas, las denuncias y los problemas con la censura no disminuyeron.

2.2.2 La virtualidad y el simbolismo del animal

Como ya se mencionó la percepción y representación del animal cambiaron con el tiempo, dependen especialmente de los eventos históricos e influyen en la imagen del animal.

Berger considera que la llegada del capitalismo tuvo una consecuencia muy significativa en relación a la posición de los animales en la sociedad moderna, es decir, su eliminación de la vida cotidiana y su consiguiente aparición en los jardines zoológicos, la creación de juguetes de animales y la difusión a gran escala del lenguaje del imaginario animal (cf. Berger 1980: 12/20ff/34) (cf. Baudrillard 1994: 136f) (cf. Baker 2001: 11). Estos fenómenos están estrechamente conectados, dado que después de la industrialización los animales desaparecieron físicamente de la vida y de los hogares de los hombres creando así una falta que se tuvo que compensar de alguna manera (cf. Kathan 2004: 239ff). De hecho, en la representación del animal, la realidad ha sido substituida por la imagen y la ficción, de ahí que: “[...] *standard animal imagery will inevitably be considered palliative (substitutive), empty (spectral) and excessive (massproduced).*” (Burt 2002: 26). Steve Baker en su libro *Picturing the beast* (2001), sostiene que cualquier entendimiento y significado del animal siempre se forma y es inseparable del conocimiento adquirido por medio de su representación cultural. Por consiguiente, la cultura forma la lectura de los animales tanto como los animales forman la lectura de la cultura (cf. Baker 2001: 25ff) y asimismo las actitudes contemporáneas hacia los animales dependen en gran parte de las representaciones culturales del animal mismo (cf. Baker 2001: 10). Según la opinión de Baker, hay un cierto deslizamiento entre la realidad de los animales y sus representaciones, en cuanto, el animal sólo puede ser considerado y entendido mediante sus representaciones y no hay un acceso directo al animal *real*. Él sostiene que las representaciones influyen en la configuración de la realidad y que la realidad puede abordarse sólo a través de las representaciones (cf. Baker 2001: xvii). Igualmente Baker, como Ingram, considera al animal una mera construcción, una representación y no una esencia o realidad accesible (cf. Baker 2001: 4f/25) (cf. Ingram 2004: 72). En otras palabras el significado del animal en sí mismo se pierde en cuanto este se convierte en un puro signo; como una metáfora o un símbolo (cf. Fudge 2002: 11f). Por esta razón, en la película la figura del animal se concibe como un reemplazo, una sustitución y se le atribuye un carácter semántico y alegórico (cf. Fudge 2002: 67ff) (cf. Koch 2004: 42). De ahí se entiende que la interpretación de su importancia y su papel en la película, va más allá de su significado dentro de la ficción, más allá de la imagen y en consecuencia más allá del marco estético y semiótico de la película (cf. Burt 2002 11f). Por consiguiente, Gertrud Koch afirma que el animal siendo portador de contextos semánticos se vuelve él mismo medio de comunicación (cf. Koch 2004: 45): „*Tiere können also in doppelter Weise kommunikative*

Zeichen werden: als Ausdrucksmedien der Affektübertragung [...] und als symbolische Medien der Bedeutungsübertragung (semantisch), die narrativ eingesetzt werden [...]” (Koch 2004: 45). Este fenómeno se conecta al hecho de que el hombre comunica con el animal y a la vez se comunica sobre y mediante él. Por eso el animal ejerciendo su función de portador de significados y atribuciones simbólicas se convierte en una hoja blanca en la cual se pueden proyectar simbolismos socio-culturales (cf. Wiedenmann 2002: 19ff). De ahí que, con la aparición del animal en la película aparecen también sus innumerables connotaciones metafóricas y, dado que estas son excesivas, se habla de una sobrecarga semántica. Asimismo, dado que estas asociaciones simbólicas a menudo se contradicen la una a la otra, el animal alcanza un status ambiguo.

“An emotional response to the animal image is in fact integral to its semantics and, rather like the multiplicity of meanings an animal can carry, points to a fractured rather than cohesive view of the animal image. The transformative potential of the animal is one demonstration of this and it gives the animal the role of something like a transitional object.” (Burt 2002: 180)

Es por esta razón que Burt considera la imagen del animal como un significante inestable y la percibe como una forma de rotura en el ámbito de la representación. En substancia hay una tendencia a homogeneizar las estructuras culturales que se relacionan con los animales y asimismo a hacer del animal un significante demasiado libre (cf. Burt 2002: 11). En referencia a esto, Baker sostiene que el simbolismo animal no está claramente definido y está abierto a la manipulación (cf. Baker 2001: 34); luego el animal no puede oponerse o objetar a los significados que los hombres le atribuyen. Esta tendencia refleja la posición ambigua del animal en la sociedad y la ambigüedad de su relación con el hombre, que pasa de un extremo al otro; del odio al amor y del respeto a la explotación. En consecuencia está claro que el imaginario animal es mudable y ambiguo y que su potencial simbólico es extraordinariamente rico (cf. Burt 2002: 12) (cf. Baker 2001: 62ff). Berger y Lippit sostienen que el destino del animal es de volverse siempre más virtual y que a través de la reproducción tecnológica se convertirá en mero imaginario. Burt no está de acuerdo con estas conclusiones y sostiene que esto no es posible porque *“[...] this imagery is not uniform but unavoidably fragmented, both in terms of the technical variety of its reproduction and in terms of the various conflicts around the image itself.”* (Burt 2002:

87). Esto significa que el simbolismo del animal y su imaginario son muy flexibles y heterogéneos y consecuentemente no tienen un esquema preciso y rígido de significados (cf. Burt 2002: 90). Su imaginario no puede ser catalogado bajo una teoría semiótica general y abstracta, como fuera una *tabula rasa*, porque por razones históricas el animal visual tiene connotaciones peculiares especialmente en relación con su tratamiento y bienestar (cf. Burt 2002: 27ff/12) y su presencia en la película puede armar una cuestión moral y ética. Burt sigue añadiendo que es necesario considerar “[...] *the fragmentary and even ad hoc [letra cursiva agregada] processes that construct such imagery*” (Burt 2002: 50) y que “[...] *these factors [...] extend to film’s own exploration of degrees of bonding and alienation between human and animal.*” (Burt 2002: 50) (cf. Burt 2002: 49f). Lo que remarca que no podemos asumir una uniformidad de respuesta por el público a las imágenes de animales y que su empleo crea un efecto de rotura en la ficción cinematográfica, reflejando problemas y cuestiones éticas y sociales (cf. Burt 2002: 12ff). Por esa razón, Burt considera esta actitud y la falta de delimitación entre la ficción y la realidad las causas del conflicto sobre el control y la reglamentación de las imágenes del animal (cf. Burt 2002: 12).

2.2.3 Entre realidad y ficción

La película utiliza la lengua hablada, a través de los diálogos, la lengua escrita, visualizando textos e incluso tiene su lengua peculiar, o sea, una *lengua visual* constituida por las imágenes. La peculiaridad del medio audiovisual – que se constituye de los diversos códigos – se hace más patente en el momento en que el animal aparece en la película, debido a que durante su actuación es difícil separar la ficción de la realidad. De ahí que, el animal sirve como portador de lo real en la ficción (cf. Möhring 2009: 5f), por lo que crea una estrecha conexión entre realidad y ficción. Las imágenes y la representación de animales en la película tienen un estatus peculiar, ya que, el público suele responder a estas de manera diferente respecto a sus imágenes en otros tipos de medios. Como comprueban las numerosas cartas de protesta a la industria cinematográfica y a las sociedades defensoras de los derechos de los animales, los espectadores, aunque sepan que la película es ficción, cuando se trata de animales tienen la duda de que lo que vieron en la pantalla ocurrió de verdad (cf. Burt 2002: 10). Este concepto se puede conectar con las afirmaciones de Vinzenz Hediger, que reconoce en los niños y los

animales la capacidad de no crear ninguna ilusión en el mundo ficticio de la película, dado que no actúan y no fingen, como es el caso de los actores adultos. Conque para el animal se trata del mundo real, él no sabe que significa actuar y que es la ficción (cf. Hediger 2004: 15ff). En este contexto es importante mencionar el poder visual de los animales en el género pornográfico, el cual mezcla voyeurismo, salvajismo y violencia. Cuando Burt reconoce que la mirada perversa hacia los animales es una constante en la historia de su representación cinematográfica, se basa en la tesis de Linda Williams, según la que: “[...] *the beginnings of cinema represent an interpenetration of the perverse and the scientific, via the desire to look at bodies in motion [...]*” (Burt 2002: 43), y llega así a la conclusión de que “[...] *the image of the violent animal body is desired in the same way as the sexualized human body.*” (Burt 2002: 43). El paralelo con la pornografía es importante porque es un ámbito en el que la falta de delimitación entre ficción y realidad se hace aún más fuerte y controvertida. Recapitulando, si por un lado está claro que en la película se trata de ficción, con la actuación de los animales en la película entra también la realidad, con lo cual en presencia de escenas violentas o de sexo tiene más efecto. Es propiamente el colapso entre ficción y realidad que hace del animal un sujeto fílmico particular, claramente distinto del ser humano:

“[...] there is no dividing line between the simulated and real for animal conflict or other forms of violence [...]. A similar ambiguity concerning simulation can also be found in pornography, but the consequences for the animal body in the depiction of violence is much more extreme than that for the human body in the depiction of sexuality.” (Burt 2002: 43f)

Volviendo al concepto de visualidad, es importante mencionar que los medios audiovisuales, es decir la técnica de la que dispone el cine, enfatizan e intensifican la representación del animal gracias a sus peculiaridades – la visualidad y la apariencia de realidad - y provocan así emociones y reacciones más fuertes en el espectador en comparación a otros medios. En efecto, es la visualización que provoca estímulos más fuertes que pueden causar en el espectador reacciones físicas, como desmayo o náusea. (cf. Vogel 1997: 194f) (cf. Baker 2000: 51f). Otra vez un aspecto muy relevante para el análisis de la película *Amores Perros* (2000), dado que el director juega con este poder visual del medio cinematográfico para impactar y producir reacciones muy fuertes en el

espectador. Además esto influencia la construcción del animal en el dominio público (cf. Burt 2002: 10) (cf. Möhring 2009: 8). Como sostiene Burt:

“[...] the position of the animal as a visual object is a key component in the structuring of human responses towards animals generally, particularly emotional responses.” (Burt 2002: 11)

En consecuencia otro aspecto fundamental relacionado con la conexión entre realidad y ficción en las películas de animales es el potencial transformador que este género cinematográfico conlleva; es decir, la mutua influencia entre realidad y ficción (cf. Burt 2002: 27ff/12). Burt añade que:

“[...] animal imagery does not merely reflect human-animal relations and the position of animals in human culture, but it also used to change them. Indeed, it is this transformative aspect that reveals broader cultural tensions and anxieties about our current treatment of animals and why it is never easy to characterize animal films as merely optimistic or pessimistic, escapist or engaged.” (Burt 2002: 15)

En seguida Baker añade que la cultura popular sólo se ve en los ojos de su animal (cf. Baker 2001: xxi) y que: *“Culture shapes our reading of animals just as much as animals shape our reading of culture.”* (Baker 2001: 4) (cf. Baker 2001: 4f). Por lo tanto se puede enunciar que hay una importante interacción entre el potencial del poder visual de las imágenes de animales, la moral y la ética, debido al estatus peculiar de que gozan estas imágenes, situadas en el limbo entre realidad y ficción (cf. Burt 2002: 10) (cf. Baker 2001: xvii).

2.2.4 La cuestión ética y legislativa

En la sociedad moderna no sólo es importante tener un comportamiento humano sino más que nada mostrarlo. Todo esto implica que la imagen, el aspecto visual del animal y su connotación son factores de máxima importancia en la cuestión del estatus del animal (cf. Burt 2002: 35ff). A lo largo del siglo XIX se introdujeron códigos legales para garantizar

el bienestar del animal y para controlar más la relación entre él y el hombre. Claramente esta preocupación legislativa llegó al mundo del cine, que necesitaba controlar y reglamentar la cinematografía de animales en la grabación de vivisecciones, escenas violentas y de muerte (cf. Burt 2002: 113). De ahí la creación del *Cinematograph (Animals) Act* de 1937 que regula la visualización de la crueldad hacia los animales en el cine (cf. Burt 2002: 113). A pesar de que el uso de los trucos cinematográficos y la presencia de controles sobre el tratamiento de los animales sean de dominio público, los problemas con la censura no disminuyeron con el tiempo (cf. Burt 2002: 159ff). De lo que se deduce que las imágenes de animales y las de seres humanos no tienen el mismo efecto en el espectador. La película *Amores Perros* (2000) tuvo bastantes problemas con la censura, especialmente en Gran Bretaña a causa de las escenas de las peleas de perros, aunque el director Iñárritu y el entrenador de los perros, declararon abierta y repetidamente que las peleas eran falsas y que no se lastimó a ningún perro⁶ (cf. Smith 2003: 70f) (cf. Burt 2002: 162). El gran interés y los numerosos debates sobre el imaginario animal en las películas evidencian la importancia social de este tema y el potencial de impacto que tienen las imágenes de animales: “[...] *animal imagery was felt to be socially important enough to be worth regulating in the same way that other forms of film imagery were regulated in relation to sexuality and blasphemy, for example.*” (Burt 2002: 131). La regulación de las imágenes de animales está determinada por las instituciones de censura, organizaciones por los derechos animales y por todo tipo de organizaciones relacionada con los animales, así como por las mismas compañías cinematográficas (cf. Burt 2002: 131ff/137). Por lo tanto, esta regulación afecta tanto las imágenes en la pantalla, de violencia y crueldad hacia los animales, cuanto la producción de las películas, por consiguiente, la formación, el trato y el bienestar de los animales que actúan. La legislación de numerosos países prevé que en los títulos de avance se declare que ningún animal ha sido dañado en la realización de la película (cf. Burt 2002: 13/143ff) (cf. Möhring 2009: 8). Esto deriva de la *American Humane Association*, que consideró necesaria la introducción de esta advertencia, para evitar eventuales denuncias por maltrato de animales (cf. Lippit 2008: 47f). La necesidad de una censura de las imágenes animales en el cine se debe al hecho de que la vista es el sentido más impresionable y eficaz y al potencial de las técnicas cinematográficas de quebrar los límites entre la ficción y la realidad, sobre todo en el caso de representaciones

⁶ Véase: *Amores perros* (2000): Specials: „Die Hunde von Amores perros”: 00:00 - 06:02.

violentas y crueles de los animales (cf Burt 2002: 136ff). Sin embargo, el tipo y grado de censura de la representación de imágenes violentas de animales en la pantalla depende del género de la película, del ámbito y del escenario en que se presenta (cf. Burt 2002: 136ff):

“The creation of regulations for animal film imagery brings into play a whole series of codes, which make cruelty dependent on the framework in which it is presented. Certainly different genres of animal films (family stories, adventure and safari, natural history documentaries, medical films, animal rights topics, experimental and avant-garde films) have different criteria by which to judge what might be considered acceptable or unacceptable imagery. Hence the complex questions that arise in many of the debates on this topic.” (Burt 2002: 141)

Como resultado, gracias a la legislación y a la introducción de organismos de control se mejoró el trato de los animales en la producción cinematográfica, aunque un tema aún muy debatido es la cuestión de la formación de los animales, a causa de la violencia o coerción hacia el animal que la puede caracterizar (cf Burt 2002: 146ff):

“[...] the pattern of the treatment of animals in film production has switched from one in which the requirements of the filmmakers dictated the treatment of the animal to one in which the needs of the animal now dictate the programme of the filmmaker.” (Burt 2002: 151)

Los primeros animales domesticados usados en el cine venían del circo y del zoológico, y muy pronto nació una nueva y muy lucrativa industria, que se ocupaba de proporcionar al cine animales domesticados. Desde la segunda mitad del siglo XX, las empresas especializadas en el trabajo con animales en el cine aumentaron considerablemente y la mayoría de las cuales trabaja con la *Animal Consultants and Trainers Association*, una organización fundada en 1989, que se ocupa de los honorarios y de la legitimación de los entrenadores profesionales (cf Burt 2002: 148ff).

Resumiendo está claro que *“[...] animal imagery directs our attention to the history of human-animal relations in modernity”* (Burt 2002: 196) y que *“[...] animals on film have a powerful and formative impact on this history.”* (Burt 2002: 196). Así como es patente

que el animal fue una figura clave en la historia del cine: “*Film also tells us a great deal about the animal at that meeting point of technology and the value systems that frame the animal. These two poles constantly interact on each other.*” (Burt 2002: 196). Como consiguiente en las películas se combina la técnica, o sea, la grabación del movimiento mecánico del cuerpo animal, con el antropomorfismo y la capacidad de comunicación no verbal entre el animal y el hombre (cf. Burt 2002: 113).

2.2.5 La mirada mutua entre el hombre y el animal

Según Vinzenz Hediger, los animales son los actores ideales para el cine, debido a su actuar sólo por medio de su mímica facial sin poder hablar y dado que no fingen cuando actúan sino que son auténticos y no están afectados por el juego de los roles sociales. Igualmente es justo mediante el aparato del cine que se pueden interpretar las expresiones animales, evidentemente basándose en la analogía con las expresiones humanas, es decir, antropomorfizándolas. Él considera que los animales en la película, así como los niños y los extraterrestres „[...] *konstituieren sich über ein Spannungsverhältnis von Verwandtschaft und Differenz zum Menschen.*” (Hediger 2004: 19) (cf. Hediger 2004: 15ff). Otro aspecto interesante en la película, que se relaciona a la visualidad es la importancia de la mirada mutua entre el hombre y el animal, dado que el enfoque en la película está en la comunicación entre los dos, que es posible gracias a la mutua capacidad del animal y del hombre de comprender su mirada mutua. Luego debido a la representación de los animales como metáforas o metonimias, por tanto, como si fueran tropos típicos de los textos escritos se les transforma en *criaturas textuales* leíbles. De esta manera se le permite *hablar* (cf. Burt 2002: 31). La actuación del animal se realiza así por medio de la mezcla entre la mecánica de la formación, la red de interacciones con los seres humanos y los efectos e impactos en el público que los cineastas solicitan mediante la actuación del animal. De ahí que se trata de una recíproca influencia: el animal comprende las expectativas que los humanos tienen hacia él y por su parte él con su actuación en la ficción manipula el público y crea una respuesta emocional humana (cf. Burt 2002: 31ff). Hay una conexión muy estrecha entre la comunicación visual entre el hombre y el animal, y la técnica que la hace posible:

“Film fetishizes the animal look to such a degree that it could be suggested that it is around the idea of visual communication that the animal figure comes closest to resembling the technology that produces it. In other words, as Lippit indicates, it is the point at which the animal becomes most machine-like.”

(Burt 2002: 64)

El ojo del animal es un motivo bastante utilizado e importante en el cine, lo que muestra como el cine utiliza y hasta juega con los aspectos psicológicos y sociales del contacto visual.

“One of the most significant ways in which film explores the animal look is when that look merges with the look of the camera lens. By fetishizing the eye [...] film effectively turns the animal into a camera, a non-human recording mechanism.” (Burt 2002: 54)

El intercambio de mirada entre el hombre y el animal, dada la falta de comunicación por el lenguaje, representa la base del contrato social: *“Film tends to suggest that the look is a different kind of contact, one determined by the particular nature and constraints of human-animal relations.”* (Burt 2002: 40). En referencia a esto la opinión de Lippit es que: *“[...] animals were particularly useful in the development of technical media because they seemed to figure a pace of communication that was both more rapid and more efficient than that of language.”* (Lippit cit. en Burt 2002: 64).

Aunque la mirada mutua no sirve sólo para revelar cierta visión común entre el hombre y el animal sino que al mismo tiempo muestra una fragmentación (cf. Burt 2002: 38ff). Referente a esto, Gertrud Koch añade que: *„ [...] das Gesicht ist nicht nur blickend, sondern auch sprechend. Und hier schließt sich wieder die erste Ebene des Mensch/Tierverhältnisses zwischen Identifikation und Fremdheitserfahrung an.”* (Koch 2004: 50).

En los documentales la tecnología utilizada por la película en la formación de las imágenes y la utilización de la mirada mutua entre hombre y animal sirven para incluir a los espectadores en el mundo animal. A través de esta mirada moral activa, la película crea una conexión y los hombres se sienten parte de la naturaleza. Así se intenta sensibilizar al hombre e impartirle un mensaje moral: no dañe a los animales y la naturaleza (cf. Burt

2002: 47f). Sin embargo, una de las críticas contemporáneas sobre el imaginario animal moderno es que la hipersensibilidad en relación al trato reservado a los animales en la pantalla está en desacuerdo con una sociedad que vive de la explotación de los animales (cf. Burt 2002: 25f/92f). La contradicción e incoherencia en el imaginario animal de algunas películas son debidas a la ambivalencia cultural. Si por un lado hay importantes mensajes ecológicos, por el otro hay tipos de lecturas ideológicas que se contraponen, difundiendo el mensaje de que el hombre puede utilizar a su antojo la naturaleza que está simplemente a su disposición (Burt 2002: 50): “[...] *most human-animal relations in modernity are in various ways wrongful – either sentimental or hollow, or a disconcerting combination of the two. One can trace the strands of this through theories of aesthetics to film itself.*” (Burt 2002: 25).

2.2.6 Temáticas típicas de las películas con animales

Las diferentes tendencias y enfoques en las películas de animales dependen de la finalidad que estas tienen. Algunas fetichizan la muerte de los animales fijándose en la brutalidad y en la representación violenta de la muerte del animal, mostrando mediante esas imágenes chocantes la brutalidad de la modernidad. Otras tendencias contrarias se concentran en la celebración de la vida animal, por medio de imágenes de animales pacíficas y agradables, como por ejemplo las películas familiares sentimentales, o documentales (cf. Burt 2002: 174ff). Numerosas películas de animales tienen temáticas comunes que se repiten y las caracterizan. Los motivos recurrentes – típicos principalmente de los cuentos de hadas - tratan sobre familias incompletas, o sea, una figura familiar hace falta, normalmente se trata de la desaparición o muerte del padre o de la madre, por consiguiente hay la presencia de figuras como el huérfano y el padrastro. Al protagonista, o héroe animal, se le atribuyen las capacidades de curar una pérdida familiar, o directamente de substituir la figura familiar que hace falta (cf. Burt 2002: 54/177/186). De igual forma, es típico que el animal posea conocimientos, a menudo más amplios que aquellos de los protagonistas humanos, y tenga la capacidad de hacerse entender por los hombres y de comunicarse con ellos sin el lenguaje (cf. Burt 2002: 177f). Otros motivos típicos de las películas familiares son la reintegración de identidad, la resolución y renovación, que normalmente se conectan al asesinato del animal seguido por la llegada de un recién nacido, que comúnmente reflejan la superación del trauma. (cf. Burt 2002: 54/180f) (cf. Fudge 2002: 84f). De ahí que es

evidente que hay una conexión entre los temas de la transformación, del cambio y de la pérdida, que resultan entrelazados: “[...] *the figure of the animal opens up the experience of humans to a richer life whilst at the same time making this experience dependent on some form of absence and loss.*” (Burt 2002: 184). Estos temas no son solamente típicos de las películas familiares sino de películas más serias, sombrías, poco sentimentales y caracterizadas por más realismo (cf. Burt 2002: 189ff). Se encuentran en el cine experimental y de vanguardia aunque en este caso se trate de un registro diferente. En este género, caracterizado por una forma fragmentaria y dislocada de la imaginaria animal, se mezcla lo arcaico con lo moderno y se hace una exploración tecnológica. Por esta razón se hace largo uso del collage (cf. Burt 2002: 191ff): “*Surrealism cultivated the randomness and strangeness that so often characterize animal film*” (Burt 2002: 195) y como otros filmes “[...] *involve mixtures of animation and live footage, strange coloured microscopic organisms, and painting or striking organisms directly onto the film-strip [...].*” (Burt 2002: 194). En estas películas contemporáneas se hace uso de técnicas antiguas como la de Muybridge de la repetición de los movimientos animales y de los trucos de la fotografía de la naturaleza. Además “[...] *the animal image is fragmented so that on the one hand the issue of loss surfaces through the play of technique while, on the other hand, the ordinariness of much of the imagery seems to repair it.*” (Burt 2002: 194) (cf. Burt 2002: 191ff).

2.2.7 Los Animales como categoría de análisis de la sociedad

Los hombres tienen relaciones distintas con los varios grupos de animales y diferentes reacciones hacia ellos; esto se refleja de igual modo en las películas, donde hay un uso específico de determinados animales. Así a través del análisis de estas películas se alcanza una visual sobre las especies animales y sus funciones en la historia y sobre la actitud del hombre hacia esas (cf. Möhring 2009: 10f). En los siglos XIX y XX, los animales se subdividieron según sus funciones en tres grupos diferentes: los animales salvajes, los insectos y los animales domésticos. En la siguiente sección se proporcionarán algunas informaciones generales solamente sobre la última de las tres categorías de animales sobredichas porque es relevante para el análisis de la película *Amores perros* (2000).

- **Los animales domésticos:**

Normalmente los animales domésticos, o *animales de compañía*, son considerados miembros de la familia, acompañan a su propietario como fieles amigos por placer y están sujetos a tabúes, dado que no se comen ni se maltratan. La representación de los animales domésticos está muy difundida tanto en el cine cuanto en la televisión y permite mostrar las relaciones entre el sexo femenino y el masculino en la familia, las normas familiares tradicionales y los modelos de política familiar en las varias épocas históricas y en los diferentes países. La categoría de la mascota es en la que el fenómeno de la antropomorfización está más expandido y en la que a veces se tocan temas tabúes como el erotismo y la sexualidad entre el hombre y el animal, por ejemplo en el caso de la pornografía con animales (cf. Möhring 2009: 221f). Varias funciones de los animales domésticos en las series televisivas se transmitieron al mundo del cine y siendo estas importantes para el análisis de la película *Amores Perros* (2000), se profundizarán en seguida.

- a. Las estructuras sociales y familiares**

En general, el animal juega un papel fundamental en la construcción de un determinado concepto de orden social y de su destrucción. Esto porque para representar lo que es convencional, correcto y respetuoso de las normas vigentes se tiene que mostrar lo que molesta y altera el orden. Algunos animales fungen como modelo de ciudadano ideal y otros al contrario como modelo de delincuentes. Sin embargo, por norma general, el animal doméstico se presenta como amigo fiel del hombre que se ocupa de mantener el orden social y familiar protegiéndolos de las amenazas externas (cf. Möhring 2009: 224ff/233f).

- b. Las relaciones de poder y el papel masculino y femenino**

Un rasgo particular ligado con la presencia del animal doméstico en la familia es su papel de sustituto de un miembro familiar que falta. Luego, no se representan familias completas, sino aquellas en las que normalmente el padre o la madre no están presentes. Es así que el animal doméstico sustituye un miembro de la familia y toma el lugar de un ser humano desenmascarando las relaciones de poder en la estructura familiar y a través de su mirada y su participación activa en la vida de la familia define el papel masculino y el femenino. En las series televisivas con perros por protagonistas como en la película *Amores Perros* (2000), hay una tendencia conservadora. Conque se atribuye un gran valor a la idea de

familia conformista, en la cual los papeles de la mujer y del hombre están bien definidos, mostrando las faltas y las consecuencias en familias no conformes a lo estándar (cf. Möhring 2009: 229).

3. El perro en el cine

El perro tuvo un lugar importante en el mundo del espectáculo, primero en el circo, después en las comedias musicales para llegar al final a las películas (cf. Fudge 2002: 80). La aparición del perro en el cine es un avance crucial en su evolución, además según Rudd B. Weatherwax se pueden distinguir cuatro eras de perros en el cine⁷.

Al comienzo de los años veinte empieza la primera, durante la cual los perros se representan como sub-humanos, se usan simplemente en escenas cómicas para divertir al espectador. A mediados y finales de los años veinte comienza la segunda era, la de los perros *amigos* como *Strongheart* y *Rin-Tin-Tin* (ambos pastores alemanes), que se utilizan para propagar el concepto del perro como mejor amigo del hombre (cf. Fudge 2002: 78f).

La tercera era, la de los años 30 y 40, está caracterizada por perros más pequeños, que simplemente ayudan a sus propietarios a rastrear pistas o los siguen de una habitación a otra, en otras palabras, no se trata de historias de perros reales. Como fue el caso de las películas de *Lassie*, con que empieza la cuarta era del *cine canino* y que tuvo un impacto enorme; dado que en los años siguientes a su debut ya más que 200 perros entrenados trabajaban en el cine (cf. Fudge 2002: 79). Principalmente en los dibujos animados hay una presencia masiva de perros, algunos de los cuales se volvieron muy famosos. En los largometrajes de dibujos animados el perro más conocido es *Pluto*, producto de la Walt Disney, empresa cinematográfica que produjo también películas como *La dama y el vagabundo* (1955) y *101 Dálmatas* (1996), en las cuales los perros se vuelven humanos moviendo los sentimientos y las emociones del público (cf. Fogle 2006: 34). El tema de este trabajo no son los dibujos animados, sin embargo, es importante nombrar a Walt Disney, porque la fama mundial de sus largometrajes de dibujos animados y películas tuvo un efecto significativo en la percepción general de los perros. En los años 40 y 50 las películas de Disney y Hollywood en la representación del perro ponían el enfoque en su lealtad, constancia y fiabilidad, y lo mostraban principalmente como compañero de niños. Hasta los años 80 los perros se usaron en las películas con prevalencia como accesorios de los personajes, aunque esta tendencia cambió con el tiempo y el perro se vio siempre más como compañero de los hombres (cf. Fogle 2006: 35).

⁷ Según la teoría que Rudd B. Weatherwax presenta en su libro *The Story of Lassie* (1950) que Fudge retoma su libro *Animal* (2002).

3.1 El hombre y el perro

Dado que para el análisis de la película *Amores Perros* (2000) la relación del hombre con su *mejor amigo* desempeña un papel fundamental, es importante conocer la evolución de la relación y de las funciones sociales y útiles de los perros en la sociedad y su significado simbólico.

3.1.1 El perro en la historia y sus funciones sociales y útiles

Según el renombrado etólogo vienés Konrad Lorenz, la relación entre hombre y perro se remonta al paleolítico, o sea, desde hace más de 10.000 años, cuando el hombre descubre la utilidad del perro (cf. Lorenz 2011: 7ff)⁸. Así nació una verdadera relación entre los dos, una mezcla entre amistad y servicios útiles que el perro ofrece al hombre, el cual aprende a valorar su fiabilidad, su oído y olfato muy agudos, y su extraordinario sentido de la orientación (cf. Zerling 2003: 140). El perro descendiendo del lobo, aunque se pueda domesticar mantiene su naturaleza de depredador (cf. Haraway 2005: 13) (cf. Bekoff 2007: 51ff) por esta razón, por un lado se le considera el fiel compañero del hombre y por el otro un animal peligroso y agresivo (cf. Mertens 2009: 138f). A causa de la sobredicha ambivalencia, sus funciones son múltiples, por eso se encuentra el perro de caza, de guerra, de pastoreo, de trineo⁹, de rescate de montaña, de tiro, el perro guardián, guía y policía, deportivo tanto como el perro de lujo, de compañía y el perro faldero. Asimismo gracias a su olfato extraordinario es útil en la búsqueda de drogas, explosivos, cadáveres, minas, etc. (cf. Olbrich/Otterstedt 2003: 355) (cf. Fudge 2002: 140f). Luego fue y es objeto de interés científico, como comprueba su utilización en experimentos científicos y en la vivisección (cf. Bühler/Rieger 2006: 10ff/127ff) (cf. Fudge 2002: 164) (cf. Herzog 2010: 73). A lo largo de la historia, prácticamente casi en todo el mundo y en todas las épocas históricas, el perro tenía importancia y funciones similares y siempre desempeñó un papel especial entre los animales¹⁰ (cf. Brackert/Kleffens 1989: 106ff/151).

⁸ Para más informaciones sobre el tema véase: *Cuando el hombre encontró al perro*. Lorenz (2011), cf. Otterstedt/Rosenberger 2009 18ff, Münch 1998: 10 y cf. Brackert/Kleffens 1989: 13ff.

⁹ Sobre todo en el Ártico y Subártico los perros se utilizan para tirar de los trineos (cf. Werness 2004: 136).

¹⁰ Por ejemplo, en la Grecia y Roma antigua, como también en el Egipto antiguo y en Persia el perro se utilizaba en la caza, la guerra, en el deporte, como mascota, guardián y guardaespaldas de los ricos y de los reyes, y en el arte. Además recibía un entierro honorable y una tumba (cf. Toynbee 1983: 101) (cf. Brackert 1989: 23ff/30ff). También entre los Mayas, Tarascos y Nahuas tenía las mismas funciones, pero

Es conveniente mencionar que durante la historia los perros fueron tanto compañeros fieles de innumerables reyes e imperadores, como por ejemplo Carlomagno y Alejandro Magno, Luis XIV, como ellos mismos se volvieron en personalidades e individuos famosos, por ejemplo los perros espaciales soviéticos, como Laika (Brantz/Mauch 2010: 79ff/103ff) (cf. Nelson 2010: 215ff). Pero es en el siglo XX que la aproximación entre el hombre y el perro se hace aún más fuerte y su posición privilegiada de animal doméstico más común está patente, lo que se podría relacionar con el aislamiento y la dificultad de los hombres modernos, de la sociedad industrializada, de establecer relaciones interpersonales (cf. Brackert/Kleffens 1989: 106ff/207ff) (cf. Serpell 1996: 168) (cf. Ullrich/Weltzien/Fuhlbrügge 2008: 11). Los perros se convirtieron en el prototipo de los animales domésticos (cf. Herzog 2010: 73), definidos por Bernhard Kathan: „[...] *Stimulatoren, Feedbackgeräte, Substitute*” (Kathan 2004: 241) y constructos sociales determinados por las expectativas de sus dueños, al cual no pueden decepcionar y serán siempre fieles (cf. Kathan 2004: 241f). Según el parecer de James Serpell, las mascotas son criaturas completamente antropomórficas: se crían y se les trata como si fueran niños, se miman, se les organizan fiestas de cumpleaños y se les entierra cuando mueren, con lo cual se consideran *personas* (cf. Hermand 1981: 63ff) (cf. Wiedenmann 2002:34f) (cf. Serpell 1996: 30ff/74ff/78ff). En efecto, en muchas ocasiones los animales domésticos se vuelven el centro de todos los cariños y el amor que los dueños necesitan expresar volviéndose miembros de la familia (cf. Kathan 2004: 241f) (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 144), que hacen sentir a sus dueños más queridos, felices y sanos (cf. Herzog 2010: 68/80ff) (cf. Bekoff 2007: 186f). Aunque, a la vez, son el objeto más frecuente de reacciones de duelo patológico, por ejemplo, en el caso de la muerte de una mascota de la cual el dueño dependía excesivamente (cf. Serpell 1996: 31ff). De ahí que, el perro doméstico se vuelve compañero, sustituto de objetos y de personas, que el dueño utiliza para apagar sus necesidades psicológicas: „*Unter den Haustieren sind es ja gerade Hunde, die sich weit in das Leben ihrer Besitzer zu integrieren vermögen und von denen ebenso eng einbezogen werden.*” (Olbrich/Otterstedt 2003: 351). El perro puede ser un sustituto de los aspectos de la persona misma y de sus impulsos, con lo que, hay una doble función sustitutiva, dado

además fungía de alimento, animal de matanza, y de ofrenda para los dioses en algunas ceremonias y rituales (cf. González/Torres 1993: 137) (cf. Werness 2004: 137). En la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco los perros se consideraban animales de lujo en las cortes de los nobles (cf. Kathan 2004: 210ff) y se empleaban en los textos literarios, en el arte, en los discursos filosóficos, espirituales y teológicos (cf. Brackert 1989: 62ff/101).

que por un lado compensa las deficiencias del dueño, y por otro ejecuta sus impulsos y comportamientos (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 168ff). Asimismo el perro puede ser un sustituto de los aspectos de la identidad durante la adolescencia, fase transitoria en la cual se desarrolla la personalidad y se forma la identidad independiente del individuo (cf. Otterstedt 2009: 170ff) (cf. Körner 2004: 279f). Más que nada, el perro se volvió un compañero contra la soledad, un sustituto en el cual el dueño proyecta sus sentimientos y al cual atribuye características de sí mismo, solicitando así una gran similitud entre los dos (cf. Herzog 2010: 60) (cf. Serpell 1996: 109f/124f). Como el perro no puede corregir o replicar a las interpretaciones, el dueño se queda parcialmente satisfecho y puede de esta manera compensar necesidades sociales, complejos individuales y déficits emocionales y/o sociales (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 167f). Además los perros son los animales que tienen una utilización más difundida en proyectos educativos, sociales y terapéuticos (cf. Herzog 2010: 18), acompañando a los terapeutas, médicos, psicólogos y trabajadores sociales, en la educación y terapia de personas sanas, enfermas o discapacitadas (cf. Olbrich/Otterstedt 2003: 259/318/359ff) (cf. Serpell 1996: 93ff) (cf. Fudge 2002: 141ff). En otras palabras, el perro no solamente tiene una función como servidor o alimento para el hombre, sino que tiene funciones sociales y emocionales. En todo caso, estas maneras de utilizar al animal y el amor hacia él es a la vez un uso y abuso del mismo, en cuanto el hombre le utiliza así simplemente para sus propósitos. (cf. Körner 2004: 279f) (cf. Baker 2001: 187ff).

- **Los aspectos contradictorios de la relación entre el hombre y el perro**

Para el análisis de las funciones de los animales en la película, es fundamental adquirir algunas informaciones sobre las investigaciones de los *Human-Animal Studies*¹¹ (véase: <http://human-animal-studies.org/>), aptas a describir y analizar las complejas y multidimensionales relaciones entre el hombre y el animal¹² (Wiedenmann 2002: 9ff). Sin embargo, tratándose de un campo demasiado amplio para ser investigado exhaustivamente en este contexto y no siendo el tema principal de este análisis, se tratarán los aspectos más

¹¹ También conocidos como *Anthrozoology* (cf. Herzog 2010: 17) (cf. Bekoff 2007: xxxv) o como *Animal Studies* (cf. Wiedenmann 2002: 9ff).

¹² De hecho se trata de investigaciones inter- y transdisciplinarias, que reúnen estudios religiosos, filosóficos, históricos y arqueológicos, sociológicos y sociobiológicos, psicológicos y psicoanalíticos, así como estudios de medicina y neurociencias y asimismo, el análisis de literatura, arte y cultura popular contemporáneos. Para más informaciones véase: <http://human-animal-studies.org/> [último acceso el 29.11.2012].

relevantes para el fin de este trabajo¹³. Es decir, las múltiples incongruencias y paradojas en la base de la complicada relación entre el hombre y el animal, con enfoque particular en el perro (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 161f/350ff).

Los animales están en casa de los hombres, en sus corazones, en libros, revistas, radio, películas y televisión, por lo tanto son parte de la vida cotidiana, no obstante, por igual se someten a la violencia y crueldad del hombre y son sujetos de investigación científica: „*Es gibt kaum ein Thema, das so viele Facetten aufweist, so viele Emotionen freisetzt, in dem sich so viele Interessen brechen.*” (Münch 1998: 9) (cf. Münch 1998: 9ff). Numerosos estudios han demostrado que la manera de tratar a los animales puede influenciar y extenderse a la relación entre los seres humanos¹⁴ (cf. Mütherich 2009: 75/82ff) (cf. Serpell 1996: 226ff) y el psicólogo y profesor estadounidense Hal Herzog afirmó que el trato con animales permite una mirada insólita en la esencia y la naturaleza del ser humano (cf. Herzog 2010: 10). De aquí la pertinencia y la relevancia fundamental en el análisis de las interacciones entre el hombre y el perro en la película *Amores perros* (2000) de González Iñárritu, ya que las ambivalencias, las paradojas, las incongruencias y las contradicciones están en la base de las relaciones confusas y complicadas entre los humanos y los perros protagonistas y que a través de los segundos se nos muestra la esencia humana.

Es principalmente la relación entre el hombre y el perro que es ambivalente y está sujeta a una complejidad moral y a paradojas que se basan en una contraposición dualista entre lógica y emoción, dominación y afecto, amor y abuso, crueldad y bondad (cf. Baudrillard 1994: 130f) (cf. Fudge 2002: 28ff) (cf. Herzog 2010: 13/48ff/65/238ff). De hecho, el dueño del perro por un lado le cuida y quiere y por otro ejerce su poder y crueldad contra él, que se somete a su dominio. Numerosas personas consideran a los perros compañeros de juego y miembros de la familia, les miman y tratan de igual a igual y entablan con ellos una relación y unión emotiva (cf. Serpell 1996: 126ff) (cf. Herzog 2010: 185ff). Sin embargo, la actitud del dueño de proyectar sus sentimientos para satisfacer su necesidad de cariño y compañía (cf. Herzog 2010: 60) (cf. Serpell 1996: 29f/174ff), o sea, la empatía y antropomorfización del perro, lleva a interpretaciones y comportamientos errados y

¹³ Para una panorámica satisfactoria de las publicaciones y los periódicos véase: <https://www.wiso.uni-hamburg.de/projekte/animals-and-society/literatur/>, <http://www.nzchas.canterbury.ac.nz/linksandresources.shtml>; y de los institutos y centros de investigación véase: <http://ethik.univie.ac.at/angewandte-ethik/tierethik/casa-critical-animal-studies-austria/>, <http://human-animal-studies.org/seitenverweise.html> [último acceso el 29.11.2012].

¹⁴ Así como se comprobó la correlación entre la cría de perros y el racismo político en el ejemplo de la Alemania de Hitler, lo que deriva de la teoría que en general vincula la cría de animales con las razas humanas: *Breedism* y *Racism* (cf. Skabelund 2010: 59f/77f) (cf. Bühler/Rieger 2006: 138ff).

dañinos hacia él (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 49ff) (cf. Herzog 2010: 62f) (cf. Fudge 2002: 76ff). En la sociedad moderna la tendencia a la personalización y humanización del perro aumentó considerablemente (cf. Wiedenmann 2002: 33ff) (cf. Herzog 2010: 75), como comprueban los numerosos productos industriales creados para las mascotas¹⁵ (cf. Herzog 2010: 75) (cf. Baudrillard 1994: 134f) (cf. Serpell 1996: 29f/174ff). Incluso hay numerosas personas que declaran que quieren más a los animales que a los seres humanos (cf. Herzog 2010: 194ff) (cf. Sielmann 1984: 9f) (cf. Bekoff 2007: 46ff), aunque demasiadas devociones a las mascotas a menudo está combinada con actitudes xenófobas o misantrópicas (cf. Serpell 1996: 33ff). Por otro lado, el dueño domina a su perro, del cual se aprovecha utilizándolo para apagar sus necesidades y para sus diversiones (cf. Herzog 2010: 86f). En efecto, es siempre el amo que decide según su antojo, cuando jugar con él o apartarle, y hasta puede esterilizarle, abandonarle o practicarle la eutanasia (cf. Herzog 2010: 74/127f). En un sentido más amplio esta dominación se manifiesta evidentemente en la cría de perros, mediante la cual se modifica la estructura genética del animal sólo para adaptarlo a las necesidades del hombre¹⁶, como en el ámbito de la caza y del deporte, o para motivaciones estéticas, para satisfacer la vanidad del hombre convirtiendo al perro en un símbolo de prestigio, una moda y/o en un juguete, como en el ámbito de los *show dogs* (cf. Herzog 2010: 97ff/121ff). Lamentablemente en muchos casos la modificación genética conlleva consigo consecuencias en la salud y el bienestar del perro causándole deterioraciones físicas (cf. Herzog, 2010: 117f) (cf. Lorenz 2011: 63ff/70ff). Resumiendo, los perros se utilizan para las diversiones humanas - en peleas, circos, zoológicos, espectáculos televisivos – e incluso se les contrata como trabajadores altamente especializados – en la zooterapia, como perro lazarillo, de salvación - pasando por alto los dolores y los sufrimientos que se les ocasionan (cf. Herzog 2010: 73/223ff) (cf. Fudge 2002: 141ff). Al final se deduce que el animal perdió su significado central y que se asignó a las categorías de familia y de objetos en exposición (cf. Berger 1980: 23) volviéndose un subrogado para teorías (cf. Haraway 2005: 5).

¹⁵ Entre otros terapias de masajes, vestidos de marca, juegos, comida biológica, tarjetas de felicitaciones (cf. Herzog 2010: 75) (cf. Baudrillard 1994: 134f) (cf. Serpell 1996: 29f/174ff).

¹⁶ Muchas especies animales se crían sólo para que un día se conviertan en comida e incluso otros se crían específicamente para ser utilizados como cobayas en laboratorios de experimentación (cf. Herzog 2010: 205ff/219ff) (cf. Wiedenmann 2002: 38) (cf. Fudge 2002: 27).

3.1.2 El perro en la mitología y su simbolismo

“El animal en tanto que arquetipo representa las capas profundas de lo inconsciente y del instinto. Los animales son símbolos de los principios y las fuerzas cósmicas, materiales o espirituales.”¹⁷

El perro es uno de los animales con más referencias simbólicas en la mitología (cf. Chevalier/Gheerbrant 1986: 816), lo que no extraña si se piensa en la relación estrecha y de larga duración entre el hombre y el perro, que como fiel compañero “[...] ha prestado su figura a todos los grandes guías de las almas, a todos los jalones de nuestra historia cultural occidental.” (Chevalier/Gheerbrant 1986: 816)

(cf. Brackert/Kleffens 1989: 52). Por ejemplo, en el Egipto antiguo el dios Anubis, Señor del Mundo de los Muertos que acompañaba a las almas en el más allá, se dibujaba como un perro negro (cf. Maspero 1997: 64). En Mesoamérica entre los Mayas, Tarascos y Nahuas el perro se consideraba acompañador y guía de las almas de



Imagen 1: Xólotl

los muertos durante el camino al inframundo (cf. González Torres 1993: 137/192) (cf. Seler 1909: 228f) (cf. Arnold 1980: 115f/124). En el calendario de los Nahuas el signo del perro llevaba el nombre de Itzcuintli (cf. Read/González 2000: 170) y en aquel de los Mayas, el nombre Xólotl, dios representado con cabeza de perro (véase imagen 1), relacionado con el viaje al inframundo y considerado una divinidad del cielo (cf. González Torres 1993: 94/204f) (cf. Seler 1909: 228ff) (cf. Read/González 2000: 172)¹⁸. En la mitología grecorromana hay la figura monstruosa del perro con tres cabezas y cola de serpiente, llamado Cerbero o Can Cerberos, el guardián de la entrada al inframundo (cf. Maspero 1997:66) (cf. Chevalier/Gheerbrant 1986: 817)¹⁹. Asimismo no se debe olvidar que su sacrificio en los rituales fue muy difundido en la mayoría de las civilizaciones

¹⁷ Véase: Chevalier/Gheerbrant 1986: 102f.

¹⁸ En el calendario de los aztecas el décimo día es aquel del perro, que está conectado con el dios de los infiernos (cf. Chevalier/Gheerbrant 1986: 817).

¹⁹ También en la India Pre-védica los perros acompañaban a dioses como Yama - dios de la muerte (cf. Werness 2004: 138) y Shiva – dios creador, preservador y destructor – llamado también *Señor de los perros* (cf. Zerling 2003: 142).

antiguas²⁰ (cf. Serpell 1996:205ff). Además desempeñó un papel sustancial en el mito, la religión, las leyendas tribales y en las costumbres del hombre, lo que se comprueba en el hecho de que la creencia en un progenitor perro se extendió sobre gran parte del mundo. El perro se convirtió en un símbolo de la fidelidad y la vigilancia y a la vez como impuro, codicioso y amenazante (cf. Brackert/Kleffens 1989: 47ff). En la India Pre-védica los perros simbolizaban la buena suerte y se relacionaban con la gloria y la fidelidad de los guerreros (cf. Werness 2004: 138). En las antiguas Grecia y Roma era considerado un símbolo de fidelidad y lealtad (cf. Toynbee 1983: 101) y en la poética de la época se encuentra un largo repertorio de obras y poesías dedicadas a perros, tanto reales como figuras literarias (cf. Toynbee 1983: 100ff) (cf. Maspero 1997: 63). En las cuales se le atribuían tanto calidades negativas, en cuanto se consideraba desvergonzado, impúdico y cobarde (cf. Maspero 1997: 66)²¹, - cuanto positivas, como en la Odisea, en que través de la figura del perro Argos, se vuelve símbolo de lealtad (cf. Dierauer, 1977: 1ff) (cf. Martin 1995: 241). Durante la Edad Media en la simbología cristiana el perro tiene un significado ambivalente, por un lado negativo y por el otro positivo (cf. Brackert/Kleffens 1989: 55) (cf. Zierling 2003: 141). Como resultado, por ejemplo, el perro alegórico representa a la persona que recae en sus pecados, se le vincula al impuro, lo despreciable y lo malo y sus impulsos salvajes se consideran rasgos del diablo²² (cf. Maspero 1999: 92) (cf. Brackert/Kleffens 1989: 78ff). Pero al mismo tiempo se les atribuyen especialmente las virtudes de valentía, la inteligencia, la lealtad y la vigilancia (cf. Brackert/Kleffens 1989: 76ff/80ff); se considera una criatura divina y un modelo para los cristianos, dada sus innatas fidelidad y gratitud (cf. Maspero 1999: 90f)²³. Lo que sobresale en las enciclopedias del simbolismo animal es que el perro en la mayoría de las mitologías se utiliza en los ritos funerarios, se relaciona con el más allá y con poderes curativos²⁴ (cf. Zierling 2003: 143). En fin se conecta con el fuego y con la sexualidad y en base a la analogía simbólica que liga el fuego a la potencia sexual se le considera un seductor (cf.

²⁰ Como por ejemplo en la cultura fenicio-púnica, en la cual el perro fungía de ofrenda en los rituales funerarios y propiciatorios (cf. Niveau de Villedary y Mariñas 2008: 115f).

²¹ Homero llamaba a los perros *sin vergüenzas* porque copulaban en público (cf. Zerling 2003: 141).

²² En relación a los 7 pecados capitales, representa envidia y rabia (cf. Zerling 2003: 141).

²³ En la iconografía, la dualidad en la connotación positiva o negativa del perro se representa a través de su aspecto físico, es decir, un perro de color marrón, desgreñado y feo simboliza falta de fe e infidelidad, en cambio un perro blanco y grácil simboliza bondad, fe y fidelidad (cf. Zerling 2003: 141).

²⁴ Como en la cultura grecorromana y en la simbología cristiana, que reconocían al perro los susodichos poderes y en las que, por esta razón, se volvió símbolo de curación (cf. Toynbee 1983: 108f) (cf. Werness 2004: 136).

Chevalier/Gheerbrant 1986: 818f). Tanto para los Aztecas como para los Mayas el perro se relacionaba con el relámpago y simbolizaba el fuego, el cual se conectaba con la sexualidad, por lo cual el perro se representaba en escenas de copulación, como símbolo de la excitación y potencia sexual (cf. González Torres 1993: 94/204f) (cf. Seler 1909: 228ff) (cf. Chevalier/Gheerbrant 1986: 819) (cf. Zierling 2003: 140). En las terapias psicológicas el perro se utiliza como espejo del hombre y se hace una comparación entre la domesticación del perro y la de la mente humana. En otras palabras, el perro como acompañante fiel del hombre es símbolo de vigilancia interior y capacidad para seguir el camino correcto (Zierling 2003: 143): „*Er erinnert daran, dass die tierhaft instinktive Seite des Menschen nicht übersehen und vernachlässigt werden darf.*” (Zerling 2003: 142). La función metafórica y simbólica del perro se refleja igualmente en el lenguaje. Dada su gran importancia en la mitología, en las leyendas y en la fantasía humana, nacieron numerosas expresiones, modismos y frases hechas que le incluyen. Entre otras, en las expresiones coloquiales, *a otro perro con ese hueso*²⁵, *echar a perros*, *echar o soltar los perros a alguien*²⁶, *tratar a alguien como a un perro*²⁷. Asimismo en le lenguaje común para definir días desafortunados, o de condiciones climáticas poco favorables se utilizan las expresiones *días caniculares* o *días de perro*²⁸ (cf. Lorenz 1984: 161). Incluso la palabra *cínico* deriva del griego antiguo y significaba *canino*, es decir, típico o característico del perro, o sea, desvergonzado y adulador (cf. Zerling 2003: 141). De ahí que, ya en la literatura clásica griego-latina sus cualidades negativas se repercutieron en el lenguaje y para insultar a una persona se le llamaba de perro (cf. Maspero 1997: 66) (cf. Brackert/Kleffens 1989: 76f). De hecho, en el diccionario de la Real Academia Española bajo la definición de *perro*, entre otros, se encuentran: “*muy malo, indigno*”; “*persona despreciable*”²⁹. Un *perro viejo* es un “*hombre sumamente cauto, advertido y prevenido por la experiencia*”³⁰. Además *perra* puede significar borrachera o prostituta³¹. Estos

²⁵ Expr. coloq. U. para repeler a quien propone artificiosamente algo incómodo o desagradable, o cuenta algo que no debe de creerse. Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012].

²⁶ Locs. verbs. coloqs. Vituperarle, echarle una bronca. Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012].

²⁷ Loc. verb. coloq. Maltratarle, despreciarle. Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012].

²⁸ En general: de perro, o de perros: locs. adjs. Dicho de una cosa: Que es sumamente molesta y desagradable. Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012].

²⁹ Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012].

³⁰ Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012].

³¹ Véase: http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=ixr1f53DRDX2DnmfGfD#perra_chica [último acceso el 04.12.2012].

ejemplos muestran la ambivalencia simbólica y metafórica del perro y su importancia no solo en la vida cotidiana del hombre sino de igual modo en su lenguaje.

En el primer capítulo del libro de Paul Julian Smith *Amores perros* (2003) se subraya la importancia de los perros en la Ciudad de México, a parte del problema de los perros callejeros³² y su presencia en la vida cotidiana, el perro – que como se acaba de mencionar tiene otros significados simbólicos más profundos e importantes - se encuentra incluso en el arte contemporáneo, en las telenovelas y en las películas (cf. Smith 2003: 13f).

³² Para más informaciones sobre el tema véase: <http://www.muyinteresante.com.mx/salud/294287/perros-abandonados/> [último acceso el 04.12.2012].

4. La película *Amores perros*



Imagen 2: Portada *Amores perros* (2000)

La película mexicana *Amores perros*, estrenada en el año 2000 y catalogada en el género de drama urbano, tiene una duración de 153 minutos, lo que es más bien inusual en los largometrajes para el cine. Está dirigida por Alejandro González Iñárritu, el cual se ocupó de la producción con la ayuda de los productores ejecutivos Francisco González Compeán y Martha Sosa Elizondo, y rodada íntegramente en la Ciudad de México. Es una producción privada, financiada en un 86% por la sociedad Altavista y en un 14% por la sociedad Zeta Films, que es la sociedad de producción propia de González Iñárritu (cf. Smith 2003: 14ff). La música original es de Gustavo Santaolalla y el guión de Guillermo Arriaga, que escribió los guiones de las dos otras películas dirigidas por González Iñárritu, *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006), que juntas a *Amores perros* (2000) dieron vida a una trilogía, llamada *La trilogía de la muerte*³³. El director quiso para su película un reparto compuesto casi únicamente de actores desconocidos, por la mayoría mexicanos, para dar un toque de más realismo a la película y para favorecer la carrera de nuevos rostros del cine mexicano.

³³ Véase <http://www.galeon.com/farandula/perro.html> [último acceso el 24.10.2011] y Wood 2006: 90f. Para más informaciones véase también: <http://www.pepper.com.mx/amoresperros/prensa/produccion.html> [último acceso el 7.12.2012].

Amores perros (2000) tuvo un gran éxito, no solamente en México, donde, recaudó más de 10 millones de dólares, sino a nivel mundial, en este caso con una recaudación total de más de 20 millones de dólares (cf. Smith 2003: 18) (cf. Shaw 2003: 51).

La película recibió 27 premios en Festivales de Cine Internacionales³⁴, asimismo no se puede olvidar la muy celebrada nominación al Oscar de Hollywood como Mejor Película Extranjera en 2001, aunque al final no ganó (cf. Hart 2004: 186f)³⁵.

4.1 Temáticas fundamentales

*“It’s a story that deals with human pain, love and death – which make no distinction of social class.”*³⁶

El éxito de la película se puede reconducir al hecho de que trata temas relacionados con la identidad nacional mexicana, así pues, con su situación económica, política y social, hasta buscando un sentido contemporáneo de identidad y que a la vez, despiertan el interés transnacional (cf. Smith 2003: 9ff) (cf. Shaw 2007: 153ff/170). En la pantalla se muestran la vida moderna en la metrópoli y el cuadro familiar de la vida metropolitana. Además analizando las relaciones de género, la película pone en evidencia la marginalización de la mujer, critica la sociedad patriarcal y las varias formas de dominio de la masculinidad, como el machismo (cf. Shaw 2003: 37). En cuanto a esto, Iñárritu afirmó en una entrevista que, a través de la representación de la realidad en la inmensa metrópoli que es la Ciudad de México³⁷, hizo prácticamente un “*experimento antropológico*” (Smith 2003: 19) (cf. Smith 2003: 57ff).

Asimismo la película muestra a individuos conectados con su clase social y su realidad, pero más que nada hace hincapié en la universalidad de la condición humana a pesar del

³⁴ Entre ellos, en el año 2000 el premio al mejor largo metraje de la Semana de la Crítica del Festival de Cannes, el premio BAFTA de la Orange British Academy Film Awards a la Mejor Película de habla no inglesa, el premio a la Mejor Película y el premio del Público al Film Festival de Cine de Bogotá, el premio del Público al Chicago International Film Festival y el premio de la Crítica a la Mejor Película al Festival Internacional de Cine de São Paulo. Para mayor informaciones véase <http://www.galeon.com/farandula/perro.html> [último acceso el 24.10.2011].

³⁵ Para más informaciones véase: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=115> y <http://www.pepper.com.mx/amoresperros/prensa/produccion.html> [último acceso el 7.12.2012].

³⁶ Alejandro González Iñárritu cit. en Pérez 2001: ?.

³⁷ Aunque no muestre lugares turísticos de la Ciudad de México. Véase Dalmau/Galera 2007: 248, Foster 2002: 158f y Smith 2003: 57-67.

estatus y posición social. Por lo tanto, tratando historias realistas y emociones universales como el dolor, el amor y la muerte, con las cuales todos pueden identificarse, alcanza de igual manera al público internacional (cf. Shaw 2003: 57). Otro tema central de la película que tiene un carácter universal es el concepto de la fugacidad de la vida, un accidente casual cambia drásticamente la existencia de los protagonistas. Tanto este tema, como aquellos de la pobreza, la corrupción y la violencia, eran bastante actuales en México, cuando se estrenó la película, período de enormes cambios políticos³⁸, lo que aumentó el interés público (cf. Smith 2003: 21ff). En resumen los temas principales de la película mezclan cuestiones nacionales, como el concepto de la mexicanidad, ofreciendo una nueva perspectiva sobre México, y universales (amor, traición, violencia, dolor, incestos, pobreza, corrupción, crimen, redención, esperanza)³⁹, con enfoque en la condición humana y su fragilidad, relacionada con la esencia animal del comportamiento humano. Por tanto pone en evidencia tanto las emociones y comportamientos negativos del hombre cuanto los positivos, como la redención y la esperanza; el todo por medio de técnicas fílmicas impresionantes y dinámicas – cross-cut, flash-back, flash-forward, acciones paralelas - y teniendo un motivo central: los perros (cf. Smith 2003: 15/29) (cf. Hart 2004: 13f/187ff)⁴⁰. En relación con su éxito y alcance de un público tan vario y amplio, Smith citando al director González Iñárritu afirma que: *“Por un lado, la película es un grito puramente visceral; por el otro, es el refinado producto de una cámara mentirosa”*, además (añade el mismo) *“[...] combina la inmediatez gráfica de Hollywood con el artificio autoconsciente del cine-arte.”* (Smith 2003: 72). *Amores perros* (2000) se puede considerar una alegoría del desgaste moral de la sociedad mexicana, de una ciudad donde la violencia es endémica y donde las relaciones humanas son moralmente depravadas y corrosivas. Nadie puede escaparse de esta violencia, nadie está a salvo, ni siquiera los ricos de la clase medio-alta como Valeria (cf. Smith 2003: 63ff):

“El choque automovilístico demuestra que pese a la segregación de las clases sociales, impuesta por la parcelación urbana y por la desigualdad de los ingresos, éstas no pueden permanecer herméticamente aisladas unas de otras:

³⁸ La película se estrenó *“[...] sólo dos semanas antes de la elección que puso fin a los setenta y un años de gobierno del PRI, [y] [...] sacó partido del estado anímico del público, para el cual la palabra clave del momento era <<cambio>>.”* (Smith 2003: 21f).

³⁹ Para más informaciones véase: http://blogs.bgsu.edu/span6350/files/2012/08/Amores_Perros.pdf, [último acceso el 07.12.2012] y Bremme 2009: 22f/74ff.

⁴⁰ Véase también: Mora 2005: 238ff.

las personas terminan por ponerse en contacto, a menudo con resultados fatales.” (Smith 2003: 66)

Al final de la película las historias quedan abiertas, dejando una cierta incertidumbre sobre el futuro de sus protagonistas, en consecuencia el espectador sigue reflexionando en los conflictos y los problemas irresueltos (cf. Hickethier 2007: 119f).

A las polémicas y los problemas con la censura a causa de las escenas de peleas de perros, Iñárritu contestó que ningún animal fue lastimado durante el rodaje y que el mensaje humano de la película depende y es imprescindible de esas imágenes (cf. Smith 2003: 11). Respecto a este tema, el entrenador de los perros Larry Casanova, en los Specials del dvd⁴¹ explica que todos los perros que participaron en la película ya trabajaron en telenovelas y comerciales, que el Cofi como los otros, son perros actores y no de peleas y que en la película no se permitió que ningún perro se golpeará con otro. Añade en fin que se trata de perros de guardia que están entrenados a atacar mangas de protección y que las tomas de las imágenes de pelea se tomaron independientemente. Iñárritu explica que dos veterinarios calificados y varios enfermeros estaban siempre presentes durante la grabación para asegurar el bienestar de los animales. Explicó luego que se lograron escenas realistas sin lastimar a los perros, amarrando con cuerda alrededor de sus hocicos bozales pintados del mismo color del pelo del animal para que no se vieran e impidiendo de esta manera que se mordieran⁴². Igualmente, respecto a los trucos cinematográficos y la capacidad de mentir de la cámara, Iñárritu declaró: “*Utilizamos cámaras de mano para conferirle dramatismo. Los perros sólo estaban jugando.*” (González Iñárritu cit. en Smith 2003: 70). Luego Emilio Echevarría (El Chivo) afirmó que los perros tenían su camerino con aire acondicionado y que el entrenador dirigió varias secciones de la película para permitir una correcta co actuación entre actores y perros. En particular para lograr las escenas donde El Chivo vagabundeaba por la calle con la manada de perros que iban tras de él y las escenas de las riñas, los actores tuvieron un entrenamiento de un mes, en el cual iban visitando a los perros tres o cuatro veces a la semana para conocerles, familiarizar con ellos y crear una cierta empatía y una confianza mutua entre ellos⁴³ (cf. Smith 2003: 70ff).

⁴¹ Véase: *Amores perros* (2000): Specials: „*Die Hunde von Amores perros*”: 00:00 - 06:02.

⁴² Véase también: Smith 2003: 17.

⁴³ Véase: *Amores perros* (2000): Specials: „*Die Hunde von Amores perros*”: 00:00 - 06:02.

4.2 Técnicas cinematográficas⁴⁴

“[...] si hay una palabra que resume el filme, ésta es <<visceral>>, [...] <<un grito que dura dos horas>>.”⁴⁵

Primero es conveniente subrayar que la estructura y las técnicas de rodaje elegidas, que se difieren en las diferentes partes de la película, acercan al espectador y le permiten vivir las sensaciones de los protagonistas tanto humanos como animales y que se trata principalmente de *“[...] un trabajo de cámara de estilo documental [...]”* (Smith 2003: 17). Por ejemplo, por medio del uso de la cámara de mano y del plano subjetivo en las imágenes rápidas, dinámicas y fragmentarias de la frenética fuga de Octavio y del herido Cofi, se angustia al espectador que no solo se enfrenta a una violencia tanto verbal como auditiva, sino que se siente catapultado en la escena (cf. Ramírez Caro 2004: 58). Mientras que en otras imágenes como, por ejemplo, en las de uno de los robos violentos de Ramiro *“[...] se filmó desde afuera de la farmacia [...]”* para establecer *“[...] una distancia entre el espectador y la escena.”* (Smith 2003: 95). Rodrigo Prieto, el director de la fotografía, afirmó que el estilo de rodaje cambia según el capítulo, tanto para unirlos como para separarlos el uno del otro, en el detalle explica que: *“[...] el manejo de la cámara es <<rítmico y agresivo>> en el primer episodio, <<más estático>> en el segundo y <<tenso y a la vez elegante>> en el tercero”* (Prieto cit. en Smith 2003: 94). De igual modo, el uso de la cámara se difiere según la historia, por ejemplo, en la primera se utiliza *“[...] una cámara de mano móvil y nerviosa, que reencuadra constantemente a los actores”* (Smith 2003: 95), mientras que en la segunda y tercera se usa una cámara más estática y tranquila (cf. Smith 2003: 93ff). En numerosas escenas, el uso de la cámara de mano está acompañado por una cámara subjetiva, o sea, por un plano subjetivo, que dejando ver las escenas desde la perspectiva visual del personaje, es decir, a través de sus ojos, da a las tomas aún más realismo y empatía, permitiendo además al espectador identificarse con el personaje. En relación a la perspectiva, es significativo mencionar como se repiten cuatro versiones del mismo hecho (el accidente de coche), pero bajo perspectivas diferentes, que demuestran ser diferentes historias y versiones de los

⁴⁴ Para más informaciones véase también: Smith 2003: 69-85.

⁴⁵ Alejandro González Iñárritu cit. en Smith 2003: 69.

involucrados. La película se organiza como una serie de puntos de vista diferentes del mismo proceso, cada punto ofrece un nuevo modo de lectura de la historia y añade nuevos aspectos (cf. Hickethier 2007: 128). En cuanto a la fotografía y a las imágenes, Prieto explicó que se utilizó la “*técnica del <<proceso de tintado aplicado al negativo>> (bleach-bypass)*” (Prieto cit. en Smith 2003: 92) para lograr “<<*una estructura de grano muy específica*>>” (Prieto cit. en Smith 2003:92) que “[...] *impide la saturación de ciertos matices y colores como los tonos de la piel [...]*” (Prieto cit. en Smith 2003: 92f), crea “[...] *contrastes y texturas más marcados en el color*” (Fuente cit. en Smith 2003: 17) e intensifica “[...] *los rojos y los azules[...]*” (Prieto cit. en Smith 2003: 93). Esto para intensificar, mediante la imperfección, “[...] *lo imprevisible de la vida en un lugar como Ciudad de México.*” (Prieto cit. en Smith 2003: 93). El único episodio que no se grabó con el proceso de tintado fue el de Valeria y Daniel, dado que igualmente, por medio de las técnicas cinematográficas se quería tanto unir como separar las historias visualmente, lo que se nota en los colores menos fuertes, más limpios y nítidos que caracterizan la vida en la clase medio-alta (cf. Smith 2003: 94). En cuanto a la importancia de los colores en el cine, según Susanne Marschall, estos asumen tareas narrativas muy específicas: sacan a la luz la profundidad, los sutiles matices y las facetas de la historia y la psicología de los personajes, hacen visibles estructuras ocultas, traducen los temas de la película y aumentan la impresión de realidad (cf. Marschall 2005: 48/147). Luego añade que la dramaturgia de los colores es una componente fundamental de la estructura profunda de la narración cinematográfica (cf. Marschall 2005: 127): „*Neben symbolischen Tiefenstrukturen, die sich durch eine farbästhetische Gestaltung bilden lassen, werden Farben vor allem in Spielfilmen als Stützen und Streben des dramaturgischen Gerüsts eingesetzt.*” (Marschall 2005: 423)⁴⁶. Especialmente el color rojo desempeña un papel principal en la visualidad de la película, primero porque es el color dominante para el ojo humano, el que destaca más y por consiguiente es un fuerte estímulo perceptivo, que atrae la atención y provoca los ojos del espectador (cf. Marschall 2005: 48ff). Además es el color de la sangre y del fuego, es el símbolo del amor, de un conflicto interior, de la muerte, la vida, el poder, la emoción, la transitoriedad, la guerra, la agresión y el peligro (cf. Marschall 2005: 51ff/168/397). En la película el color de la luz se utilizó para caracterizar espacios, objetos y figuras, así como para crear un ambiente particular (cf. Bienk 2008: 71ff). Por ejemplo, en la escena, en la

⁴⁶ Véase también: Bienk 2008: 72ff.

que Ramiro entra en el cuarto y empieza a tener una relación sexual con Susana, que contemporáneamente está cargada de erotismo, deseo, violencia y agresividad, la luz es roja (cf. *Amores perros*: 00:21:38 - 00:23:06)⁴⁷ y en las escenas de las peleas de perros las imágenes están caracterizadas por el derramamiento de sangre (cf. *Amores perros*: 00:03:26 - 00:03:47; 00:08:44 - 00:09:14).

De igual modo, el sonido tiene su importancia, según la opinión de Smith, “[...] González Iñárritu se vale con más sutileza de las conexiones acústicas para forjar cadenas de significado a lo largo de la película.” (Smith 2003: 81). La música se usa como hilo conductor, por ejemplo, el “[...] puente musical que vincula a Daniel, atendiendo a la lisiada Valeria, con El Chivo, curando al herido Cofi.” (Smith 2003: 81). Más que nada es el leitmotiv de la melodía instrumental básica de *Amores perros* (2000), que tiene esta función y que acompaña a los personajes y varias fases dramáticas de las historias (cf. Hickethier 2007: 97). Otro ejemplo son las interesantes letras de la canción de Julieta Venegas *Me van a matar*, que acompañó la película durante su promoción y que está incluida en los Specials „*Musikvideos*” del dvd, nos ofrece una sugestiva interpretación de las palabras *Amores perros*, que podrían considerarse como las cargas de una persona: “[...] Porque tus amores perros me van a matar sin haberme dado la felicidad. Tus amores perros me van a matar sin haberme dado ni siquiera un poco de felicidad [...]”⁴⁸. En el caso de Octavio y Susana podrían ser la codicia y la lujuria, en el caso de Valeria y Daniel la vanidad y en el caso de El Chivo el orgullo y el egoísmo, los factores que están a la base del fracaso del amor. Sin embargo, Smith pone el acento en el hecho singular de que, a parte de algunas escenas hasta los “[...] treinta y seis minutos después del comienzo [...] no hay música en la película (ni siquiera en los créditos de apertura) [...]” (Smith 2003: 77).

4.3 Alejandro González Iñárritu: biografía y filmografía

El director Alejandro González Iñárritu, conocido como *El Negro*, nace en la Ciudad de México el 15 de Agosto de



Imagen 3: González Iñárritu

⁴⁷ Marschall analizando una película de Alfred Hitchcock afirma que: „*Rot signalisiert Vitalität, aggressiv fordernde Sexualität, Begierde, Erotik und in konsequenter Fortführung einen gewaltsamen Tod, ein blutiges Zugrundegehen des Fleischlichen, endgültige Zerstörung.*” (Marschall 2005: 146).

⁴⁸ Véase: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=828875> [último acceso el 10.12.2012].

1963. En 1984 trabaja como DJ en la estación de radio juvenil WFM, de la cual se hace director a los 25 años y en 1986 empieza a estudiar cinematografía. En 1990 ya trabaja para la televisión más importante del país, Televisa, en el ámbito de la publicidad y un año después crea su compañía cinematográfica, la Zeta Films. En 1992 empieza a estudiar dirección de cine en los Estados Unidos y tres años después realiza un cortometraje para Televisa. Su primer trabajo como director de cine es el corto *El timbre* de 1996 y en el año 2000 produce su primera película, *Amores perros*, que tiene un gran éxito y recibe numerosos premios. Dos años después dirige y produce los cortometrajes: *Powder Keg* y *Darkness*, que hacen parte del proyecto estadounidense *11'9"01 – September 11*, que trata de los atentados terroristas a las torres gemelas. Y en el 2003 dirige en Hollywood su segunda película *21 gramos*, con actores protagonistas de fama mundial como Sean Penn, Benicio del Toro y Naomi Watts. En 2006 dirige la película *Babel*, última película de la trilogía iniciada con *Amores perros* (2000) y *21 gramos* (2003), en la cual participan actores de la talla de Brad Pitt, Cate Blanchett y Gael García Bernal y que recibe el Globo de Oro a la *Mejor Película Dramática* y el premio de *Mejor Director* en el Festival de Cine de Cannes. En 2010 dirige la película *Biutiful*, de la cual el protagonista es el famoso actor español Javier Bardem y la cual obtuvo la nominación en los premios Oscar por *Mejor Película Extranjera*. González Iñárritu es considerado un cineasta con su propio concepto de arte y su particular creatividad artística, el cual en sus películas investiga la pasión y la tragedia humana (cf. Hart 2004: 189)⁴⁹.

Filmografía completa⁵⁰:

<i>Biutiful</i> (2010)	<i>Babel</i> (2006)
<i>Toro negro</i> (2005) (documental)	<i>Nine Lives (Nueve vidas)</i> (2005)
<i>21 Grams (21 gramos)</i> (2003)	<i>11'9"01 – September 11</i> (2002)
<i>The Hire; Powder Keg</i> (2001) (cortometraje)	<i>Amores Perros</i> (2000)
<i>El timbre</i> (1996) (cortometraje)	<i>Detrás del dinero</i> (1995) TV

⁴⁹ Véase: http://www.biosstars-mx.com/a/alejandros_gonzalez_inarritu.html y <http://www2.esmas.com/entretenimiento/biografias/009438/alejandros-gonzalez-inarritu> [último acceso el 04.12.2012].

⁵⁰ Véase: http://www.biosstars-mx.com/a/alejandros_gonzalez_inarritu/filmografia.html y http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/alejandros_inarritu.html [último acceso el 04.12.2012].

4.4 Trama⁵¹

La película cuenta tres historias de amor difícil (*amor perro*) aparentemente inconexas y el interesante vínculo que los tres protagonistas de estas tienen con sus perros. Todo empieza con un accidente de coche en la ciudad de México, a través del cual se cruzan las vidas de tres personas muy diferentes que se revelarán los protagonistas de la película.

La primera historia es la de Octavio, un joven sin padre, que vive con su mamá, su hermano mayor y jefe de la familia, Ramiro, Susana la esposa de este último y el bebé de la pareja. Octavio, que ya estaba enamorado de Susana antes de que ella conociera a su hermano, no aguanta más la violencia verbal y física que Ramiro ejerce sobre Susana, pegándola y humillándola cada día más. La última gota que colma el vaso es la desesperación de Susana que confiesa a Octavio de haberse quedado embarazada otra vez y de temer que Ramiro la mate por eso. En aquel momento Octavio le pide que se vaya con él lejos de su hermano para que los tres, Susana su hijo y él, puedan empezar una nueva vida. Octavio no tiene trabajo y tampoco el dinero suficiente para realizar su plan hasta cuando descubre que el perro de su hermano, el Cofi, peleándose por la calle con un perro de pelea le ha matado con mucha facilidad quedándose prácticamente ileso. Así decide que la única manera para ganar rápidamente bastante dinero y poder huir con Susana, es utilizar el Cofi en los combates ilegales. En poco tiempo, como previsto, Octavio gana mucho dinero y con la ayuda de Susana esconde en casa las ganancias ahorradas para la fuga. Al mismo tiempo, Ramiro, que trabaja como cajero en un supermercado, para conseguir más dinero, roba a mano armada asaltando farmacias. Los combates ilegales no siguen como Octavio esperaba, ya que la mafia está envuelta en este negocio y a su jefe el Jarocho, adversario de Octavio en las riñas, no le agrada seguir viendo morir a sus perros y perdiendo su dinero por causa de un joven insignificante y dispara al Cofi. Octavio peleándose con el Jarocho le apuñala y huye, mas este con sus secuaces le persiguen en coche para matarle y vengar así la afrenta sufrida. Estas vicisitudes se desarrollan en la periferia de la ciudad, los protagonistas pertenecen a la clase baja y se ven afectados por la pobreza y viven con la esperanza de salir de esta situación. Desgraciadamente la historia acaba de manera bastante trágica, ya que, a Ramiro lo matan durante un atraco a un banco y Susana no quiere huir con Octavio que queda traicionado, abandonado, sin dinero y

⁵¹ Cf. *Amores perros* (2000): 00:00:00 – 02:27:29.

además gravemente herido en el accidente del principio de la película. Aquí la conexión con Valeria, protagonista de la segunda historia, con el coche de la cual se choca el automóvil de Octavio y con El Chivo, protagonista de la tercera historia, que ayuda a Octavio y su amigo a salir del coche colisionado y que se lleva al Cofi para cuidarle.

La segunda historia se desarrolla en la clase medio-alta. La protagonista es Valeria, una supermodelo española que tiene mucho éxito y por eso mucho dinero. Valeria es la amante de Daniel, director de una revista, que deja a su familia, su mujer y sus dos hijas, por ella y por eso adquiere un gran piso de lujo para los dos. Valeria para celebrar con Daniel su nueva vida junta, sale en coche a comprar una botella de champán. Desgraciadamente, como ya se ha mencionado precedentemente, Octavio en su tentativa de fuga choca con el coche de Valeria, la cual queda con lesiones de por vida; su pierna se destroza y ella se queda en silla de ruedas. La convalecencia de Valeria se revela muy aburrida y triste, dado que se pasa los días en casa en soledad, y está marcada por otra desgracia. Su amado perrito Richi se cae por un hoyo abierto en el suelo de parqué del nuevo apartamento, que aún no habían reparado, quedándose atrapado debajo del suelo. Allí se quedará hasta el final de la película, cuando Daniel desesperado ampliará el hoyo hasta encontrarlo y sacarlo sano y salvo. La dura situación que se ha creado después del terrible accidente y las consiguientes frustraciones y desesperación de Valeria y de Daniel causa discusiones muy serias entre la pareja que vive una crisis. Al final el perro es lo único que tiene Valeria, a la cual se tendrá que amputar la pierna a causa de gangrena, lo que significa el fin de su carrera de modelo y el comienzo de una vida como inválida.

La tercera y última historia es la de El Chivo, un vagabundo que vive en la miseria con sus perros callejeros, que considera su familia y cada día vigila a una mujer joven. Al ver el accidente de Octavio y Valeria, El Chivo no se interesa mucho por las personas heridas, sino que se preocupa de recoger al Cofi para cuidarle y acogerle en su familia. A lo largo de la historia se descubren los sustanciales acontecimientos de su pasado que lo llevaron a volverse un vagabundo. Profesor en una universidad privada decide dejar a su familia y su trabajo para volverse guerrillero de izquierdas. A causa de sus ideas comunistas transcurre muchos años en la cárcel y al final acaba trabajando como asesino a sueldo para un policía corrupto y viviendo al margen de la sociedad. Después de esta explicación queda claro que la joven mujer a la que él vigila es su hija Maru, abandonada por él mucho tiempo atrás que luego pierde la madre fallecida por una enfermedad. El policía encarga a El Chivo de matar al hermanastro de un hombre de negocios, pero justo antes de cometer el crimen se

da cuenta de que el Cofi, recuperadas las fuerzas, ha matado a todos sus perros. El primer instinto es el de matar al perro, sin embargo mirándole se reconoce en él en su actitud de asesino a sueldo, entiende que debe recuperar su humanidad perdida y piensa en su hija. Su reacción a lo sucedido es de replantearse su vida, por esta razón no mata al Cofi y tampoco lleva a cabo su encargo, sino que encierra los dos hermanastros en su barraca dejando una pistola en el medio de los dos para que se las arreglen solos. Luego va a casa de su hija mientras esta no está, para regalarle su dinero y para dejarle un mensaje en su contestador automático. En este mensaje conmovedor le cuenta que no está muerto como ella cree, que la verdad es otra, y le pide perdón por lo que hizo en el pasado, especialmente por haberle abandonado cuando aún era una niña de dos años. Al final, vende su coche y se dirige a las afueras de la ciudad, al desierto, acompañado solamente por el Cofi, que rebautiza Negro. El final, como aquel de las otras dos historias es abierto y se puede considerar una especie de comienzo.

4.5 Análisis de título y subtítulos y su escenificación técnica

El título y los subtítulos de la película son elementos e instrumentos fundamentales para entender y analizar “[...] *las implicaciones sociales e ideológicas del mundo representado en Amores perros*” (Ramírez Caro 2004: 56). El título hace parte del avance de la película, que es corto, caracterizado por



Screenshot 1 (*Amores perros* 2000, 00:00:35)

trasfondo negro, letras blancas y rojas y no tiene ningún tipo de sonido (véase Screenshot 1). Mediante su redacción se ofrecen al espectador tanto informaciones sobre el tema de la película como sobre su género y atmósfera (cf. Bienk 2008: 106ff). La composición de colores deja deducir desde el principio que inequivocablemente se tratará de una película dramática, en la cual se mostrarán amor, dolor y pasión. Los colores acromáticos blanco y negro son el uno al otro como protagonista y antagonista, como la luz y la oscuridad; además tienen en la historia de la película una importancia central, tal como la del rojo y los otros tres colores básicos, azul, amarillo y verde (cf. Marschall 2005: 133). Como se mencionó anteriormente el rojo en contraste con los otros colores destaca más, tiene numerosas asociaciones simbólicas y se conecta a la experiencia directa del ser humano, por ejemplo con la sangre y el fuego. Interesante es que se puede utilizar también como

símbolo de un conflicto interno, del amor, la agresión, el poder, el peligro y la guerra, ejemplos emblemáticos en relación a la película, así que no sorprende que por medio de este color se introduzca la amenaza en la película, asimismo si se combina con el negro crea un contraste cargado de negatividad (cf. Marschall 2005: 49ff). El simbolismo y el significado psíquico de los colores son aspectos sustanciales para el análisis del título; tanto aquellos que componen el título mismo, cuanto el que compone el fondo en el cual el título aparece. Los colores utilizados son para *amores* el rojo (sufrimiento, sangre, fuego, sublimación, agonía, herida, guerra, vida animal, amor, pasión)⁵² y para *perros* el blanco (iluminación, luz, espiritualidad, deidad, más allá, ascensión, perdón, pureza⁵³, lividez, muerte)⁵⁴ y para el fondo el negro (ocultación, germinación, penitencia, sombra)⁵⁵. El simbolismo y el significado psíquico de estos colores en relación con las determinadas palabras y con el contraste visivo que nace de su unión, despierta en el espectador determinados sentimientos y sensaciones. Si por un lado, el color rojo de *amores* remite al amor, a la pasión, a la sublimación, a la vitalidad, a la fuerza y a la energía⁵⁶, por el otro lado remite a la sangre⁵⁷, a la frustración, a la guerra, al coraje, al odio, a la violencia, a la agresión y a la muerte (cf. Wunderlich 1925: 73ff). El dualismo caracteriza de igual manera la simbología del blanco, color de *perros*, que remite por un lado a la deidad, a la luz, a la iluminación, a la espiritualidad, al perdón y a la pureza y por otro lado remite a la lividez y a la muerte⁵⁸.

La relación entre las palabras y los colores refuerza la alusión ya evidente en el título, *Amores perros*, por tanto *amores* en rojo lleva una connotación de pasión negativa, destructiva; de hecho la película narra historias de amores infelices, en la mayoría de los casos mal correspondidos. Pues, se trata del rojo de la sangre, un color que en la película se recurre continuamente, tanto simbólicamente como visualmente. Hay numerosas escenas de sangre, símbolo de la vida y de la muerte, que se derrama tanto entre los humano como entre los animales y es propio este elemento que “[...] *coloca en un mismo nivel a los mundos humano y animal.*” (Ramírez Caro 2004: 57). El blanco de *perros*, color de la lividez y de la muerte contrasta con el rojo de *amores* en cuanto la agresividad y la sangre

⁵² Véase: Cirlot 1988: 101f y 136ff.

⁵³ Véase: Radke 1936: 57-73.

⁵⁴ Véase: Cirlot 1988: 136ff.

⁵⁵ *Ibidem*: pág.136ff.

⁵⁶ Véase: Wunderlich 1925: 73-114.

⁵⁷ *Ibidem*: pág.4-72.

⁵⁸ Véase: Radke 1936: 7-34/35-57.

derramada según la ley de supervivencia del mundo animal no se pueden paragonar a la moral que rige el mundo humano. La muerte y la crueldad que caracterizan la vida animal, “*cuyas tres funciones principales son la nutrición, la relación y la reproducción*”⁵⁹ (véase subcapítulo 2.1 de este trabajo), no son fomentadas por el odio, la posesión, la envidia y la sed de poder, como en el caso de los hombres, sino por el instinto de supervivencia. Esto implica que no se trata de maldad, por esto, el blanco de *perros* remite a su significado positivo de pureza e inocencia. Sin embargo, es conveniente tomar en cuenta otro aspecto importante de la unión entre blanco y *perros*, o sea, la simbología del perro, que tiene un lado oscuro, impuro, que remite a la sexualidad desenfrenada y a la muerte (véase capítulo 4) (cf. Ramírez Caro 2004: 57). Por tanto, como ya se mencionó, la ambivalencia del título lleva consigo la equiparación de la vida humana con la vida animal tras el uso del motivo principal del perro y principalmente en relación al amor, que por cuanto sea angustioso, complicado y conlleve un poder destructor y animal, parece ser la última esperanza para los seres humanos, su recompensa por una injusta e infeliz *vida de perros*, que puede afectar indistintamente a todas las personas, a pesar de su clase social. Como consiguiente, el espectador ya se imagina que la película tratará historias de amores trágicos y dramáticos y el lado oscuro y bestial del hombre, en el cual se guardan odio, violencia y que probablemente no tendrá un final feliz y no se equivoca porque es prácticamente lo que acontecerá. Como resultado, después del análisis del título estoy de acuerdo con Caro cuando afirma que “[...] *el título y su juego de colores sugieren el grado de desarmonía, de ruptura, de conflictividad y la relación de la sexualidad con la muerte a la que se va a enfrentar el espectador.*” (Ramírez Caro 2004: 57).

Originalmente el título de la película era *Perro negro/perro blanco*⁶⁰ (cf. Smith 2003: 32) lo que, aunque de otra forma, subraya la ambivalencia y dualidad del título *Amores perros*. Otro aspecto fundamental del título, independientemente de los colores, es la importancia del leitmotiv del perro y su conexión con el hombre es patente y implica diferentes aproximaciones al tema. Lo irrefutable es que se trata de una cínica analogía entre el mundo animal y el de las relaciones humanas; de hecho se refiere a una doble ambivalencia: los *perros amados* por sus dueños y los *amores* “[...] *infortunados, traicionados y mal correspondidos*” (Ramírez Caro 2004: 58) (cf. Pflieger/Schlickers 2004:

⁵⁹ Véase: <http://www.rae.es/drae/> [último acceso el 09.12.2012].

⁶⁰ Lo que según Smith define: “[...] *un sistema binario de valores: blanco y negro, rico y pobre, bueno y malo.*” (Smith 2003: 32).

613). Se trata de mostrar que el concepto de amor es complicado, que no se puede separar de otros aspectos humanos de la vida del hombre, como el deseo, la violencia, el poder, la infidelidad, el dinero e incluso la política. El amor que se puede volver feroz e irracional, que destruye las personas que traiciona y que puede llevar a las peores bajezas y hasta a peleas mortales (cf. Shaw 2003: 67). En cuanto a esto, como ya se mencionó en el capítulo cuatro de este trabajo, se hace referencia a la simbología del perro y a la connotación negativa de las palabras *perro/perros* y de las expresiones y frases hechas que las comprenden como por ejemplo “*tener una vida de perros*”⁶¹. De ahí que, por medio de la analogía y la metáfora que evoca el título, subraya la condición de los protagonistas y además anticipa que probablemente en la película se hará una observación del mundo humano tras el mundo animal. Aunque, mediante la palabra *perros* hace hincapié especialmente en el poder de la naturaleza instintiva y animal de los protagonistas, en sus obsesiones de poder, venganza, amor, familia. En otras palabras, trata de la interconexión y unión universal de los personajes y en general de los seres humanos, en el amor, deseo, odio, poder y soledad. Entonces, los protagonistas pierden su individualidad para convertirse en tipos psicológicos y sociales (cf. D’Lugo 2003: 225). Según Jorge Ramírez Caro, hay tres aproximaciones posibles al título, basadas en las distintas relaciones entre las palabras *amores* y *perros*, los dos elementos que constituyen el título. Dada la relevancia de estas para el análisis, se considera imprescindible resumirlas en breve antes de seguir con las investigaciones sobre las funciones de los perros en la película.

La primera hipótesis se basa en la percepción del mundo humano (*amores*) y del mundo animal (*perros*) como dos mundos distintos y antitéticos; con lo que, considerar *amores* y *perros* como “[...] *dos entidades separadas e independientes* [...]” (Ramírez Caro 2004: 57).

En la segunda hipótesis se considera la palabra *perros* un adjetivo calificativo, que atribuye a *amores* una connotación negativa, conque, una “[...] *descalificación de lo humano asociado a lo animal* [...]” (Ramírez Caro 2004: 57). En este caso trátase de “[...] *dos entidades enlazadas e interdependientes* [...]” (Ramírez Caro 2004: 57).

La tercera hipótesis considera *Amores perros* “[...] *una frase declarativa o aclarativa en la que perros [letra cursiva agregada] funcione como un vocativo* [...]” (Ramírez Caro 2004:57) y “[...] *amores [letra cursiva agregada] serviría para justificar ante los perros*

⁶¹ En general: de perro, o de perros: locs. adjs. Dicho de una cosa: Que es sumamente molesta y desagradable. Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro>, [último acceso el 04.12.2012].

el actuar humano [...]”, en otras palabras, es el amor que conlleva consigo negatividad, dado que los humanos ofuscados por este fuerte sentimiento adoptan comportamientos amorales y atroces, transgrediendo las normas (cf. Ramírez Caro 2004: 57).

Ramírez sigue sosteniendo que no solamente las tres historias amorosas de los personajes confirman sus tres hipótesis, sino que estas “[...] *se complementan y entran en diálogo una con otra, mucho más cuando en el mismo título lo humano y lo animal se fusionan (Amoresperros) [letra cursiva agregada], poniendo de relieve que se puede leer el mundo humano a partir del mundo animal y viceversa*” (Ramírez Caro 2004: 57).

La narración cinematográfica se sirve de letras extra diegéticas en la macro-estructura del texto fílmico, para dividir la película en capítulos, o segmentos narrativos, de ahí los tres subtítulos (cf. Bienk 2008: 33) (véase Screenshot 2). Por lo tanto estos subrayan otros aspectos relevantes del mundo socioideológico representado en la película y de igual manera, aspectos relevantes para el análisis de la estructura y de la función de los perros (véase capítulo 6). Primero, marcan los tres capítulos enfocando el tema, o sea, la relación amorosa específica que será tratada y señalando los nombres de los protagonistas de esta.

El primer segmento narrativo se llama “Octavio y Susana”, el segundo “Daniel y Valeria”, y el tercero “El Chivo y Maru”. Un aspecto sustancial de los subtítulos que se debe subrayar, es que en el caso de *Octavio y Susana* y en el de *Daniel y Valeria* se trata de parejas de amantes, que viven triángulos



Screenshot 2 (*Amores perros* 2000, 00:03:22)

amorosos; dado que, en verdad, las parejas oficiales serían en la primera historia el matrimonio Ramiro – Susana y en la segunda el matrimonio Daniel – Julieta. Mientras que en el caso de *El Chivo y Maru* se trata de una historia de amor paterno por Martín (El Chivo) hacia su hija Maru. El Chivo, nombre del protagonista, es un apodo que tiene una connotación negativa y despreciativa cuando relacionado a un hombre (véase capítulo 6). Entonces, considerada su historia, en el subtítulo se alude a su posición social, a su marginalidad y en correlación a la imposible relación entre el padre y la hija, alude también a la orfandad (cf. Ramírez Caro 2004: 57). En efecto, El Chivo es un hombre que paga por los errores del pasado⁶², un vagabundo que no quiere ningún contacto con otros hombres,

⁶² La expresión ser un chivo expiatorio se refiere a una “persona a la que se hace pagar las culpas de todos.” (cf. Varela/Kubarth 1996: 79).

sino sólo con sus perros callejeros que se han vuelto su familia. El orden en la aparición de los nombres en los subtítulos revela un aspecto socioideológico sobresaliente en la vida de los mexicanos que el director quería subrayar, es decir, la vigencia de la sociedad patriarcal. En cada uno de los tres subtítulos el primer nombre es el del hombre: Octavio, Daniel y El Chivo; por lo cual, la mujer pasa a un segundo plano, como si fuera un elemento accesorio. Se podría objetar que este orden no tiene ninguna intención oculta, que se trata solamente de evidenciar quienes son los protagonistas de las historias, pero no es así, ya que, Valeria es la protagonista de la segunda historia y no Daniel. Este sería el coprotagonista, como lo son Susana para Octavio y Maru para El Chivo. A sustento de esta hipótesis es relevante la posición de Ramírez Caro que en su publicación, *Una lectura semiótica de Amores perros* en el párrafo *perspectiva masculina en los subtítulos* sostiene que “[...] el hombre aparece como cabeza titular y la mujer como un agregado [...] a él, razón por la cual se puede decir que se percibe y se cuenta-relata desde la perspectiva del macho: la mujer es objeto de palabra [...]” (Ramírez Caro 2004: 57). En efecto, en cada capítulo la aspiración del protagonista masculino es llegar a la mujer que quiere, entablar una relación con ella; tanto que se trate de una relación amorosa cuanto que se trate de cariño paternal. Debido a esto, se puede hablar de la mujer como del objeto deseado, todo lo que hacen los hombres lo hacen por estar con ellas, Octavio y El Chivo arriesgan sus vidas metiéndose en negocios ilegales; Daniel pone fin a su matrimonio y deja a su mujer y a sus hijas. Mas, ¿cuáles son las consecuencias de todas estas renunciaciones y luchas? Lo que pasa es que no consiguen lograr su objetivo, sino que, complican y arruinan más sus vidas: Octavio queda muy herido en el accidente y traicionado por Susana que lo deja solo; Daniel queda desilusionado y lleno de remordimiento por haber abandonado a sus hijas; El Chivo se queda en soledad como antes. De aquí, como ya se mencionó anteriormente, se puede interpretar el título *Amores perros* como “[...] amores infortunados, traicionados y mal correspondidos” (Ramírez Caro 2004: 58).

Parece lógico llegar a la conclusión de que los *perros* hagan referencia al desenfreno sexual y a la lujuria por un lado y a la animalidad y bestialidad de la naturaleza humana por otro. Todo esto transporta las relaciones humanas y los medios para entablarlas a un nivel primordial, animal. Para conquistar a la mujer el hombre hace de todo, olvidándose de la moral, se vuelve en un cazador que persigue su presa, la mujer, no obstante no se trata de una batida de caza convencional. Esto porque truecan los papeles y el hombre es el que al final queda preso, cazado por la mujer que lo traiciona y lo abandona (Susana a Octavio),

lo deja frustrado (Valeria a Daniel) y solo y desilusionado (Maru/la revolución a El Chivo) (cf. Ramírez Caro 2004: 58). Como ya se mencionó el título de la película hace hincapié en el poder de los deseos instintivos, animales y obsesivos de los personajes: Octavio está atrapado en la rivalidad con su hermano, con el amor prohibido y después con el Cofi. Valeria se obsesiona con su perrito Richi desaparecido bajo el suelo del apartamento (cf. D'Lugo 2003: 225).

Este análisis quería poner el acento en la importancia que la simbología del perro y el perro mismo tienen ya en el título y que esto se va a reforzar a lo largo de la película. Por ejemplo, el instinto animal que domina a los personajes masculinos, la falta de moral y el asunto de la sociedad patriarcal se presentan y refuerzan por medio de la actitud de los perros hacia los otros perros, a los hombres y a las mujeres (Véase capítulo 6.1).

5. El perro en la película

En este capítulo se hará un análisis profundo de las funciones de los perros en la película en general, en los segmentos narrativos y en relación a los protagonistas humanos. Antes de analizar las diferentes funciones de los perros es fundamental aclarar que el perro es el motivo principal (leitmotiv) de la película. Como ya se mostró en el análisis del título, la conexión con los perros y el mundo animal es inmediata, por tanto, no sorprende que estén omnipresentes durante la película y que desarrollen un papel tan importante, mejor dicho, imprescindible en las historias.

La película *Amores Perros* (2000) propone algunos temas típicos de las películas de animales (véase subcapítulo 2.4.6), como el tema de la paradójica relación entre los seres humanos y los animales, como se puede notar en la doble función del Cofi como mascota y como perro de pelea y en el típico perro faldero Richi (véase subcapítulo 3.1.1). La función sustitutiva del perro, que se vuelve miembro de la familia, toma el lugar de una persona y se considera un compañero. Por ejemplo en el caso de Valeria, su perrito Richi es como un hijo, le mimas, le considera parte de la familia, como fuera una persona; lo mismo lo hace El Chivo con sus perros callejeros. En relación a este aspecto está el tema de la pérdida, la familia incompleta y la ausencia de un miembro familiar (padre o madre) por parte de los protagonistas, que se encuentra como motivo recurrente en la película *Amores perros* (2000). En las tres historias se repite la idea del padre ausente: Octavio y Ramiro no tienen padre, no se sabe si los dejó o si murió, de cualquier manera no está presente en absoluto. Así como Ramiro no está presente en la vida de su hijo y dado que morirá en el asalto del banco tampoco podrá ocuparse de su segundo hijo. Susana tampoco parece que tenga padre, sólo una madre alcohólica (cf. *Amores perros*: 00:47:08 - 00:47:43). Valeria no tiene buena relación con su padre, no se hablan dado que él considera que “[...] el trabajo de modelo es trabajo de puta” (Arriaga 2003: 150), tanto que cuando se encuentra en el hospital después del accidente y Daniel le pregunta si quiere que avise a su padre, ella le contesta que no quiere porque a lo mejor él le va a decir que se lo merece (cf. *Amores perros*: 01:02:37 - 01:02:50) (cf. Arriaga 2003: 122). Igualmente, Daniel es un padre que abandona a su familia, la mujer y dos hijas pequeñas, para estar con Valeria, con lo que será un padre ausente para sus hijas. Así como El Chivo, que abandonó a su familia para seguir sus ideales de revolucionario, siendo así un padre ausente para su hija Maru (cf.

Amores perros: 01:31:04 - 01:31:30). Otro tema típico de las películas de animales es la reintegración de la identidad, la resolución y renovación que normalmente se reconectan al asesinato del animal y la superación del trauma. Esto es lo que pasa en la tercera historia con El Chivo, que después de que el Cofi mate a todos sus perros callejeros recupera su identidad, toma la decisión de renovarse, de empezar una nueva vida y conquistar el amor de su hija Maru, así parece que superó el trauma del fracaso de sus ideales políticos que lo llevaron a la marginalidad y misantropía (cf. *Amores perros*: 02:14:00 - 02:15:23). Por lo que, los temas de la transformación, el cambio y la pérdida resultan entrelazados y según el parecer de Burt, lo interesante de la película “[...] *lies in the manner in which the dogs actively transform the situations of those about them.*” (Burt 2002: 178). Como en el caso de Richi, que atrapado bajo el suelo intensifica la pérdida de Daniel, que ve sus deseos de vivir con una supermodelo frustrados. En el caso de Octavio también hay una transformación pero no hay una resolución, porque aunque gracias a las ganancias del Cofi en las peleas hay una transición que permite a Octavio de mejorar su situación económica, reemplazar a su hermano y consumir un amor carnal con Susana, esta al final le rechaza y quiere ser fiel a Ramiro, su marido muerto y él se queda solo y sin dinero como antes (cf. *Amores perros*: 02:13:10 - 02:13:59). Como afirma Burt: “*But, as in Amores Perros [letra cursiva agregada], those transitions that are enabled by the animal do not always lead to any form of resolution, even if they set human relations on a new and different path.*” (Burt 2002: 180). Durante la película se repite el motivo de la falta de una comunicación adecuada entre los personajes masculinos y femeninos, entre los sexos, especialmente en el caso de las llamadas anónimas en la historia de Valeria y Daniel y en el mensaje que El Chivo deja en el contestador automático de su hija (cf. Smith 2003: 52). “*It might seem that neither the dog nor the telephone can redeem all these fragmented relationships.*” (Burt 2002: 179). Sin embargo, paradójicamente, al mismo tiempo, la escena final de la película sugiere que: “[...] *the bond between man and dog will enable other kinds of transformations in the future.*” (Burt 2002: 179). Entonces, es más en el caso de Valeria y Octavio que: “[...] *the cycles of violence throughout the film, as reflected by the figure of the dog fight, provide an ambivalent message. Whilst the violence might be cathartic in the sense of creating the possibility of freedom, the characters remain trapped in their situations.*” (Burt 2002: 179).

5.1 La función narrativa del perro y su escenificación

Según la opinión de Smith: “*Vital para la coherencia narrativa son aquellas escenas donde coinciden los personajes de más de un episodio*” (Smith 2003: 33), sin embargo, hay otro aspecto fundamental que crea una coherencia narrativa, los perros. Estos acompañan y determinan la trama y la relación entre ellos y sus dueños, son el hilo conductor de las tres historias, relatadas separadamente, cuya única conexión es el accidente de coche. Durante la película hay principalmente la presencia silenciosa del Cofi, en particular su aparición en el preámbulo y en la escena final sirve como poderoso recordatorio de la dualidad y ambivalencia ya presentes en el título (cf. D’Lugo 2003: 226). El perro es el representante e intermediario de los acontecimientos, en otras palabras, es el elemento que cambia el destino de los protagonistas, representa y define las relaciones de los personajes, de los cuales incluso es el símbolo de la interioridad y los sentimientos – amor, violencia, salvación, esperanza etc. – que los caracterizan. Por tanto, los perros activamente transforman las situaciones de las personas que están cerca de ellos. Las peleas de perros permiten a Octavio cambiar su situación y tomar el lugar de su hermano como marido y padre, aunque muy brevemente. Richie, atrapado bajo el suelo del piso, intensifica la miseria y la pérdida de Daniel, que dejó a su familia por Valeria, la cual a causa de su obsesión por salvar a Richi se pelea con Daniel y se cierra en el cuarto de dormir sola, de esta manera no sigue las indicaciones del médico y se levanta de la silla de ruedas. Como resultado se desmaya y Daniel tiene que derribar la puerta para llevarle al hospital. Con todo, llega demasiado tarde y Valeria sufre la amputación de una pierna: “*It is the dog that truly catalyses the sense of despair that their situation brings.*” (Burt 2002: 179). Los perros callejeros de El Chivo le acompañan constantemente durante el período de su vida que pasa viviendo como un vagabundo y trabajando como asesino a sueldo. Caracterizan a su figura y sirven para simbolizar su misantropía y soledad, dado que representan su única familia y su distancia de otros seres humanos y su baja estima por ellos. Es por esta razón que no le pueden acompañar en su nueva fase de vida, es decir cuando decide reintegrarse en la sociedad y reconquistar el amor de su hija. En esta nueva etapa le acompaña el perro Cofi, o mejor dicho, él es el catalizador de esta, dado que es gracias a sus acciones que El Chivo se redime. De hecho, mientras él no está en casa, el Cofi, acostumbrado a las riñas, mata a todos sus perros callejeros, a pesar de todo, cuando él vuelve y se da cuenta de lo sucedido no consigue matar al Cofi aunque le apunte con una

pistola a la cabeza. Esto porque justo reflejándose en el perro se le abren los ojos sobre su condición de asesino a sueldo y decide cambiar de vida. Al final de la película, tanto El Chivo como el Cofi dejan atrás su pasado de *asesinos, guerrilleros* para empezar un nuevo capítulo de su existencia, conque, otra vez es el perro que acompaña y define al protagonista. En esta sección sólo se dieron ejemplos reveladores para justificar la función narrativa del perro, dado que los temas se profundizarán en los subcapítulos relativos a cada una de las historias de relación entre el perro y el protagonista. En seguida se explicará, tras algunos ejemplos emblemáticos, cuales técnicas cinematográficas se utilizaron para escenificar la función narrativa del perro. Este procedimiento se repetirá al final de cada sección dedicada a las diferentes funciones de los perros.

5.1.1 Escenificación técnica



Screenshot 3 (*Amores perros* 2000, 00:49:25)



Screenshot 4 (*Amores perros* 2000, 01:08:02)

El Cofi acompaña a Octavio y le hace compañía tanto en los momentos felices como en aquellos de desesperación, como en la escena, en la que Octavio se da cuenta de que Ramiro y Susana se escaparon con su dinero (véase Screenshot 3). La misma función la tiene Richi, como se ve en las escenas, en que es la única compañía de Valeria durante su convalecencia en casa y sus largas horas en soledad, dado que Daniel tiene que trabajar (véase Screenshot 4). Asimismo Richi acompaña a Valeria durante los momentos decisivos de su vida, siempre está a su lado, obviamente a prescindir de cuando se encuentra atrapado en el hueco, aunque en este caso haya una cercanía simbólica entre



Screenshot 5 (*Amores perros* 2000, 00:56:20)

los dos. Como se puede ver en la escena en que Valeria, por primera vez entra en el



Screenshot 6 (*Amores perros* 2000, 01:03:41)

apartamento que Daniel compró a escondidas de ella para los dos, Richi está junto a ella y participa en sus experiencias (véase Screenshot 5). Igualmente, cada vez que Valeria vuelve del hospital Richi está a su lado, o él le espera con ansia en la puerta (véase Screenshot 6). De igual forma, los

perros callejeros de El Chivo, no sólo reflejan su apariencia descuidada y funcionan como metáfora de él, sino que siempre le acompañan fielmente, se quedan a su lado todo el tiempo (véase Screenshot 7). Cuando estos ya no pueden desempeñar su función, dado que el Cofi les exterminó, es justamente este último que simboliza y acompaña a su nuevo dueño, después que este le rabautiza Negro, como se puede notar en la escena final de la película, en que los dos protagonistas, El Chivo y Negro, se encaminan hacia su nueva vida (véase Screenshot 8).



Screenshot 7 (*Amores perros* 2000, 01:44:04)



Screenshot 8 (*Amores perros* 2000, 02:23:21)

5.2 La función estructural del perro y su escenificación

“La estructura es parte de la película, [...] en este caso la forma es fondo”⁶³

En esta sección del capítulo se ilustrará la estructura de la película en cuanto resulta fundamental en relación al papel de los perros y su indudable importancia e influencia en la elaboración y el orden de la estructura misma.

En una primera visión, como la película no sigue una estructura lineal y cronológica, sino que mezcla las varias secuencias como si fuera un rompecabezas y, siendo bien larga, puede resultar compleja y dejar al espectador perplejo. Para analizar de manera clara y exhaustiva la estructura, la narración fílmica será considerada un texto narrativo, por eso se utilizarán términos tomados en préstamo del ámbito literario⁶⁴. La película está compuesta por un preámbulo, que es el núcleo narrativo, y por tres capítulos, todos relacionados, pero no de manera sucesiva y progresiva. Las tres historias (los capítulos) coinciden en un trágico accidente de tráfico (el preámbulo) y cada una lleva como subtítulo el nombre de la pareja sobre cuya relación relata (cf. Ramírez Caro 2004: 58). En sustancia se trata de la narración de tres historias de amor que interaccionan la una con la otra y que coinciden en un accidente de coche. Como afirmó el director en una entrevista, sin esta interacción se trataría solamente de tres cortometrajes para una película y no de una historia dividida en tres capítulos, lo que era en vez su objetivo⁶⁵. El primer capítulo es el de *Octavio y Susana*, el segundo el de *Daniel y Valeria* y el tercero el de *El Chivo y Maru*. La narración empieza *in media res* (cf. Ramírez Caro 2004: 58) con una prolepsis que es el preámbulo, la huida de Octavio que acaba con el choque entre él y Valeria a pocos metros de donde pasea El Chivo con sus perros. Aquí la conexión entre los capítulos y el preámbulo y sobre todo la importancia del perro (cf. Ramírez Caro 2004: 58). De hecho, el primer personaje protagonista que aparece al espectador es propio el perro Cofi, sangrante y moribundo, que lucha contra la muerte en el asiento posterior del coche de Octavio. La preocupación del

⁶³ González Iñárritu en *Amores perros* (2000): Specials: „*Hinter der Kulissen*”: 01:55 - 02:01.

⁶⁴ Alice Bienk refiriéndose al análisis fílmico supone „ [...] dass Film[*letra cursiva agregada*] eine Form von Sprache ist und audiovisuelle Formate als Texte aufgefasst werden können [und] [...] dass Filme als Texte zu verstehen sind [...]” (Bienk 2008: 12).

⁶⁵ Cf. *Amores perros* (2000): Specials: „*Hinter der Kulissen*”: 01:05 - 01:34.

joven no es solamente la de huir de sus perseguidores, sino la de salvar al Cofi, por eso le pregunta repetidamente a su amigo Jorge si el perro sigue vivo. A consecuencia de haber frenado en seco, Octavio se da cuenta de que el perro se ha caído al suelo y se preocupa aún más, por esta razón Jorge recoge al perro e intenta bloquear la sangre del Cofi con su camiseta (cf. *Amores perros*: 00:00:41 - 00:02:04). El espectador queda impactado por la brutal escena, no sabe como se haya herido y siente compasión por el pobre perro doliente. Esta estrategia permite así de subrayar, ya desde el principio de la película, la importancia del perro, que él también es un protagonista, de hecho, es el centro de las primeras escenas. Del mismo modo, por medio del animal doliente, se anticipa la brutalidad y el sufrimiento que impregnan y caracterizan toda la película. De ahí se deduce que se trata de la anticipación de las temáticas que se tratarán en las historias y de lo trágico de las situaciones de los personajes tanto humanos como animales, en otras palabras, es simplemente la presentación de la película mediante el perro.

En seguida empieza la primera historia, la de Octavio y de Susana, e igualmente en este caso, son los perros los protagonistas de las primeras imágenes; las cuales siguen siendo fuertes y principalmente caracterizadas por los perros y el rojo de su sangre (cf. *Amores perros*: 00:03:26 - 00:04:41). De hecho se empieza mostrando un pasillo totalmente manchado de sangre, jaulas para animales y perros medio muertos, maltrechos y sangrantes, claramente utilizados en crueles pelas de perros ilegales. De esta manera se marca otra vez la importancia del animal y como se relaciona con la violencia, la muerte y el abuso. Después de estas febriles escenas se dedica otra vez la atención al Cofi, mostrando como huye de casa para ir a pasear en el barrio sin prestar atención a la orden de Susana de regresar a la casa (cf. *Amores perros*: 00:04:42 - 00:05:18). Esta escena es muy reveladora porque alude a otra temática de la película, el machismo, que se evidencia tras la actitud del perro (véase subcapítulo 6.4.1). Solamente después de estas escenas se pasa a los protagonistas humanos del primer capítulo. Además en la primera historia se llega al clímax en el momento en que el Jarocho dispara al Cofi, por lo tanto, el clímax está ligado al perro (cf. *Amores perros*: 00:52:41). Como en la tercera historia, dado que este está vinculado con la escena de El Chivo que apunta la pistola a la cabeza del Cofi (cf. *Amores perros*: 01:56:30 - 01:56:49). A continuación, las historias no siguen en orden lógico, sino que se subsiguen de manera fragmentaria, lo que sirve para interconectar las historias a través de unidades temáticas y espaciales (cf. Ramírez Caro 2004: 57ff) (cf. Hart 2004: 187). Así durante el capítulo relativo a Octavio y Susana, se muestran tres fragmentos de la

historia de Daniel y Valeria, la protagonista del segundo capítulo y seis fragmentos de la historia de El Chivo, que es el protagonista del tercer capítulo (cf. Shaw 2003: 58). Valeria aparece con Richi, el típico animal doméstico, a quien le trata como si fuera un niño y que será una metáfora de su condición psíquica y de su relación con Daniel (véase subcapítulo 6.5.1), mientras que El Chivo aparece rodeado de sus fieles amigos de cuatro patas. En el caso de El Chivo también aparece el Cofi desde que le salvó del accidente. Entonces, la estructura de la película pone su acento en los perros presentándolos a menudo como protagonistas acompañantes de los protagonistas humanos y más que nada como conectores de las tres historias, o sea, de la unión temática. Esta técnica de narración fragmentaria se utiliza para crear una cierta simultaneidad de los sucesos, que permita al espectador de percibir tanto las unidades temáticas cuanto las espaciales. Además combinada con la repetición, que muestra la misma escena en varias ocasiones, revela las diferentes perspectivas. Por tanto, esta técnica consiente al espectador de captar la unidad de la película (cf. Ramírez Caro 2004: 58ff).

Según Ramírez Caro, hay cuatro técnicas distintas que determinan la estructura de la película: el contrapunto espacial y temático, la repetición, la simultaneidad y la fragmentación. A continuación se expondrán estas técnicas, poniendo el enfoque exclusivamente en los ejemplos relevantes para el análisis de las funciones de los perros.

- **El contrapunto:**

Los contrapuntos temáticos centrales de la película son los que muestran la relación entre la brutalidad de las peleas de los perros y la de las peleas de los personajes humanos Susana, Octavio y Ramiro, de Daniel y Julieta, y de los hermanos Luis y Gustavo. De igual forma se encuentra “[...] una relación temática entre lo sucedido a Valeria y lo que le pasó al perro de Octavio [...]” (Ramírez Caro 2004: 60); ella es cuidada por Daniel como el Cofi es cuidado por El Chivo (cf. Ramírez Caro 2004: 59f). Caro añade que: “*Estos contrapuntos temáticos ponen de relieve cómo el mundo animal sirve para leer e interpretar el mundo humano [...]*” (Ramírez Caro 2004: 59).

- **La repetición:**

La repetición más importante es la secuencia del accidente de tráfico, que se utiliza para evidenciar tres diferentes perspectivas, la de Octavio, la de Valeria y la de El Chivo y para evidenciar la asidua presencia e importancia de los perros. De igual manera detrás de su repetición cada vez adquiere más *pathos* para el espectador que va conociendo a los personajes y sus historias. Incluso es la única escena, en la cual participan todos los protagonistas (cf. Smith 2003: 34). En la escena en que Octavio y Jorge miran en la televisión el programa en vivo *Gente de hoy* (encima el Cofi parece que esté mirando), en el que participa Valeria con su perrito Richi hay un *mise-en-scène* virtual, una intermedialidad. Estas escenas y el leitmotiv del perro, unen los tres episodios, en particular en el caso del Cofi, que lo hace físicamente entrando a formar parte de la vida de El Chivo. De igual manera, a nivel temático, la repetición de los temas recurrentes de la violencia animal en contraposición con el mundo glamuroso de la televisión, las dicotomías entre ricos y pobres etc. sirve como punto de unión (cf. D'Lugo 2003: 223).

- **La simultaneidad:**

Según Hickethier: „*Das Zusammenbinden verschiedener Handlungsstränge in der Parallelmontage impliziert nicht nur eine Gleichzeitigkeit des Geschehens, sondern weckt den Eindruck, dass die so montierten Handlungen in einer inneren Verbindung zueinander stehen.*” (Hickethier 2007: 135). Por consiguiente funcionan como un punto de intersección común (cf. Hickethier 2007: 135f). Una significativa simultaneidad temática es la que muestra Octavio ganando dinero en las peleas de perros y Ramiro que en vez lo consigue asaltando farmacias. Como lo son las simultaneidades en las relaciones entre Octavio y Susana, y Daniel y Valeria, es decir las peleas y discusiones entre parejas, que muestran ser las mismas en todas las clases sociales. Pues, si se incluye a El Chivo y Maru, hay tres relaciones difíciles y caracterizadas por traiciones y abandonos, que resultan ser infelices (cf. Ramírez Caro 2004: 60).

- **La fragmentación:**

La fragmentación se puede entender mejor en relación a la repetición y la simultaneidad. Dado que la narrativa se fragmenta para permitir al espectador de ver simultáneamente lo que está pasando en dos espacios diferentes en el mismo momento y mediante la repetición nos ofrece perspectivas distintas de un suceso. Por consiguiente la fragmentación,

caracterizada por repetición y simultaneidad de las imágenes, consiente al espectador de captar la unidad temática de la película (cf. Ramírez Caro 2004: 60).

5.2.1 Escenificación técnica

La técnica del *crosscutting* utilizada en el montaje de la primera historia, se utiliza para alternar de forma recurrente escenas de la vida de los hermanos Octavio y Ramiro y escenas de la vida de El Chivo. El objetivo es crear una conexión temática y vínculos entre los hermanos Octavio y Ramiro, su



Screenshot 9 (*Amores perros* 2000, 00:39:33)

perro Cofi y El Chivo. Un ejemplo emblemático se encuentra en la yuxtaposición (*short shot*) de la escena en que Ramiro exige la mitad de las ganancias de las peleas ilegales que Octavio se niega a darle amenazando de matar al Cofi apuntándole con la pistola a la cabeza seguida por un corte rápido a la escena en que El Chivo acompañado por sus fieles



Screenshot 10 (*Amores perros* 2000, 00:40:01)

perros mira a su hija (véanse Screenshots 9 y 10). En esta escena, el plano subjetivo, da la impresión al espectador de mirar activamente a El Chivo, a través de los ojos de Maru. Igualmente, un ejemplo representativo es el corte (*cut*) rápido de la escena en que los dos hermanos se pelean por el dinero a la de El Chivo disparando a un hombre en el restaurante (cf. *Amores perros*: 00:15:04 - 00:16:26). Por último es interesante mencionar otro ejemplo emblemático, el corte seco de la escena de la primera pelea del Cofi a la de El Chivo que mira desde lejos el entierro de su esposa (cf. *Amores perros*: 00:31:33 - 00:34:45) (cf. Shaw 2003: 58). Además Shaw sostiene que así no sólo se crea un vínculo entre los tres personajes, sino que se crea una conexión temática del mundo en el que viven, de esta



Screenshot 11 (*Amores perros* 2000, 00:52:41)

manera se destaca “[...] *the violence, materialism and machismo in society, where men fight, risk the lives of their dogs, and kill each other, all for money and a sense of power.*” (Shaw 2003: 58).



Screenshot 12 (*Amores perros* 2000, 00:52:48)

La estructura de la película tiene varios clímax en las historias y los perros aparecen y participan activamente en dos de los principales clímax de la película, por ejemplo, en la dramática escena de la primera historia, en que el Jarocho dispara al Cofi, mientras este se está peleando con su perro y otra vez le iba a ganar, que se queda aparentemente muerto en el suelo. Sobre todo en estas dos escenas es muy significativo e importante el uso de la cámara de mano y el plano subjetivo, porque acerca al espectador a los sucesos, los hace reales y los dramatiza, igualmente los colores muy intensivos y a la misma vez oscuros, y la luz escasa cargan el todo de tensión (véanse Screenshots 11 y 12).

Hay otro aspecto conectado con las técnicas cinematográficas utilizadas en la película, el vídeo musical, compuesto de cortes rápidos y rítmicos de una imagen a otra que caracteriza el montaje paralelo y acompaña las varias escenas simultaneas y los contrapuntos. Sirve para crear la unión



Screenshot 13 (*Amores perros* 2000, 0:37:35)

temática, como por ejemplo, en las escenas, en que muestra la libido sexual animal entre Ramiro y su colega de trabajo conectándola a la agresividad y violencia de las riñas de



Screenshot 14 (*Amores perros* 2000, 0:37:37)

perros (véanse Screenshots 13 y 14). Gracias al acompañamiento musical se añade una carga agresiva y dinámica a las escenas, de hecho la canción del transfono, *Sí Señor de Control Machete*, habla de “*Viento, caricias, levedad y sabor/ Fuego, sonrisas, realidad y dolor*”⁶⁶, y del “*sudor en la frente*”⁶⁷. Es un

⁶⁶ Véase: <http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Si-Senor-lyrics-Control-Machete/4FABF1AF288FA6F948256D500006A23D> [último acceso el 17.12.2012].

rap duro y rítmico que acentúa la atmósfera y connotación de las imágenes (cf. *Amores perros*: 00:36:36 - 00:38:44).

5.3 La función simbólica y metafórica del perro y su escenificación

“The most important symbolic level explored in the film concerns the notion of the interconnections between the human and the animal kingdoms, between men and dogs. The parallel is inescapable.” (Hart 2004: 190)

Los perros de la película son mascotas que se vuelven metáforas de la condición humana, muestran protagonistas esclavos de sus propios impulsos que traicionan mienten y abandonan, explorando de esta manera las consecuencias de la violencia y naturaleza humana destructiva. Por lo tanto, los perros se pueden considerar la alegoría⁶⁸ de la fragilidad humana (cf. Smith 2003: 31). Al mismo tiempo se presentan perros fieles a sus dueños, que simbolizan la fidelidad que no está presente en los personajes humanos de la película. El Cofi obedece y respeta a Octavio y está siempre a su lado, Richi lame y mueve la cola a Valeria para mostrarle su cariño y los perros callejeros de El Chivo no se separan de él y siempre le siguen. Los perros jamás traicionan la confianza de sus amos y su fidelidad hacia sus dueños sirve así de lección de vida. Esta es la imagen del perro como mejor amigo del hombre, compañero fiel, obediente, cariñoso, agradecido y de compañía. De ahí que los perros se utilizan para recalcar los defectos del ser humano y al mismo tiempo para estimular la conciencia humana.

Como ya se pudo leer en la cita de Hart al principio de esta sección, las mascotas se pueden ver como símbolos. Los perros de peleas reflejan, entre otras cosas, el conflicto agresivo entre los dos hermanos, Octavio y Ramiro. Richi, atrapado bajo el suelo del piso, refleja la impotencia de la modelo Valeria lastimada en el accidente. El Cofi cuando mata a todos los perros de El Chivo, destruyendo así su familia, se puede comparar con la decisión de El Chivo de abandonar a su mujer y su hija por los ideales revolucionarios, asolando y

⁶⁷ Véase: <http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Si-Senor-lyrics-Control-Machete/4FABF1AF288FA6F948256D500006A23D> [último acceso el 17.12.2012].

⁶⁸ Según García Barrientos la alegoría es una metáfora continuada o cadena de metáforas correlativas que desarrollan un completo doble sentido, literal y figurado. Véase García Barrientos 1998: 57.

destruyendo así la vida de las dos y de él mismo, entonces, de su familia. En relación a la simbología del perro en la película la opinión de Burt es que: *“There is a complex interplay between the emotive simplicity of the animal image, the manner in which it appeals to sentiment and feeling, and its potential for overdetermination at the level of meaning.”* (Burt 2002: 179). En cuanto a la vastedad simbólica y metafórica del animal especialmente en la última parte de la película, se podría caer en el error de considerar al perro simplemente un papel blanco en el cual proyectar lo que se quiera (véase subcapítulo 2.4.2), en caso contrario como sostiene Burt: *“[...] it is important to avoid the conclusion that this multiplicity is the end of the story, the idea that the animal is a tabula rasa [letra cursiva agregada] [...]”* (Burt 2002: 180). Parte integral de la semántica del animal es la respuesta emocional a su imagen y la multiplicidad de significados que puede llevar subrayan más una visión fracturada que una cohesiva de la imagen animal. Según Burt: *“The transformative potential of the animal is one demonstration of this and it gives the animal the role of something like a transitional object.”* (Burt 2002: 180).

5.3.1 El perro y el individuo

“At one level, in keeping with the idea that pets can indeed be substitutes for things lacking in human relations, the dogs can be seen as symbolic.” (Burt 2002: 178)

La función simbólica del perro en relación al individuo en la película es muy vasta y multifacética. En las próximas secciones del trabajo se profundizarán las funciones específicas de los perros en relación a cada protagonista, mientras que en esta se proporcionarán informaciones generales.

A primera vista la película puede resultar hasta frustrante, lo que es coherente con el tema omnipresente en la película de la frustración que ya se puede leer en el título *Amores perros*. Octavio está frustrado por no poder poseer a Susana y por estar subordinado a Ramiro en la jerarquía familiar; Daniel lo es porque vive en un matrimonio aburrido y después del accidente porque ve destruido su sueño de vivir con una supermodelo; Valeria lo es porque su encuentra inválida y desocupada, dado que su carrera de modelo se destruyó; y El Chivo lo es porque sus ideales revolucionarios fracasaron, desintegraron a su familia, lo llevaron a la cárcel y lo volvieron un vagabundo que vive en soledad. La

frustración general reside en el hecho de que todo es diferente, nada es y puede ser como antes del accidente de tráfico y sin embargo nadie puede escaparse de su condición. De ahí que encontramos un Octavio y una Valeria que gritan y oponen resistencia al principio, que sin embargo en seguida se resignan y parecen aceptar, aunque desconcertados, sus destinos. Con lo cual, los *amores perros* que viven los protagonistas, mal correspondidos se convierten en potencia destructora y animal que los lleva a comportamientos y acciones extremas. En su libro *Amores perros*, Paul Julian Smith afirma que la verdadera finalidad del director era la exploración de “*la fragilidad humana*” (Smith 2003: 31) mediante el motivo central del perro. El director lo consideró el motivo adecuado dada la omnipresencia de los perros en la vida cotidiana de la Ciudad de México (cf. Smith 2003: 13ff). Pues, como se acaba de mencionar, el perro es tanto símbolo de la fidelidad como de la lujuria, sexualidad y la muerte, por lo que es la dualidad que caracteriza sus connotaciones por un lado positivas y por el otro negativas (véase capítulo 4). Esta dicotomía de valores es parte integrante de la película (cf. Smith 2003: 32). Un ejemplo emblemático de la fragilidad humana es la infidelidad, sobre todo bajo la forma de adulterio, tema recurrente en todas las historias, también en el caso de personajes secundarios: Octavio y Susana traicionan a Ramiro, el cual traiciona a Susana con una colega de trabajo; Daniel traiciona a su esposa Julieta con Valeria; el hombre de negocios Luis tiene una relación con una mujer casada y traiciona a su hermanastro Gustavo, que contrata a un asesino para que le mate y así a su vez le traiciona. Lo que une a todas las infidelidades y así a las historias concluyendo que al final ser infiel no recompensa, en cuanto todos los que transgredieron sufrieron una condena (cf. Smith 2003: 31).

Como ya se mencionó en el subcapítulo 3.1.1, los perros tienen varias funciones útiles y sociales para los hombres en la vida real, lo que se refleja en la ficción cinematográfica. En la película *Amores perros* (2000) se presentan varios aspectos de la relación entre el hombre y el perro y varias funciones que los perros tienen en relación a sus dueños: el Cofi es mascota y maquina de combate, Richi es el típico perro faldero y los perros callejeros de El Chivo son compañeros de vida del vagabundo. Todo lo que reconduce a la esencia que hombre y animal comparten y a la relación afectiva entre ambos. El Chivo es un ejemplo emblemático de ambigüedad, un misántropo asesino a sueldo sin escrúpulos que a la vez con sus perros se vuelve una persona muy sensible, que al final no quiere matar al Cofi (cf. Gronemann/Sieber 2007: 95). Los perros pueden ser sustitutos de las personas o cosas que faltan en las relaciones humanas y en la persona misma, así que estas características a

través del animal vuelven al hombre. Son capaces de dar a los seres humanos lo que esperan en vano de los demás; en particular el afecto profundamente desinteresado, el amor incondicional, que así se espera de los animales. De igual forma, el perro da al dueño lo que no está presente en sí mismo: la autoestima, el sentimiento de ser amado, de tener poder sobre los demás, tal vez la agresión y la dominación. En todo caso, se trata de un uso y abuso del animal, en cuanto así el hombre utiliza a los animales para sus propósitos. (cf. Körner 2004: 279f) (cf. Baker 2001: 187ff). En sustancia los perros son una proyección de sus dueños que deben cumplir con sus diferentes necesidades y simultáneamente sirven para destacar el repertorio de las emociones humanas, como por ejemplo la ansiedad, la agresión, el miedo etc. (cf. Gronemann/Sieber 2007: 95). Es de esta manera que el director utiliza la interconexión entre el mundo animal y el humano para simbolizar la agresividad y violencia que caracterizan las relaciones entre algunos de los personajes. Se puede así claramente establecer una comparación entre las peleas de perros y las peleas entre los personajes; como los perros combaten el uno contra el otro hasta la muerte, así lo hacen los hermanos Octavio y Ramiro y los hermanastros Luis y Gustavo por dinero, comida o sexo, casi como si se declarara que la única solución a estas peleas tanto humanas como animales sea la muerte. Mientras Octavio, por envidia a la mujer y la posición en la familia de Ramiro, sólo se limita a mandarle a pegar; Gustavo, para vengar una estafa, contrata incluso a un asesino que mate a su medio hermano Luis. En cuanto a estas destructivas y violentas relaciones entre hermanos hay una referencia al mito bíblico de Caín y Abel, lo que se remarca explícitamente en la película por El Chivo que mostrando Luis a Gustavo le dice: “*Todo tuyo, pinche Caín*” (Arriaga 2003:225) (cf. *Amores perros*: 02:12:06) y al otro: “*¡Ay, Abel, Abel, Abel! ¿Qué hiciste para merecer un hermano así?*” (Arriaga 2003: 217) (cf. *Amores perros*: 02:02:23 - 02:05:36). Según Ramírez Caro así se pone en evidencia que “[...] *el hombre es el lobo del hombre [...]*” (Ramírez Caro 2004: 57) y que además “[...] *en cada ser humano late la rivalidad primigenia que la cultura judeo-cristiana nos legó en el mito de Caín y Abel: [...] [, o sea,] que somos una raza de Caínes dispuestos a derramar la sangre de nuestro propio hermano.*” (Ramírez Caro 2004: 57) (cf. Hart 2004: 190f). Esta crítica social parece impartir una lección moral: quien transgrede la *ley de Dios*, el orden, como los infieles y los criminales, al final quedan derrotados, solitarios, lesionados o muertos. Estos castigos se pueden interpretar como

“*estigmas de Caín*”⁶⁹ que procura la sociedad moderna al individuo. En cuanto a esto, Hart declara que “*Inárritu’s view of human relationships is clearly a dog-eat-dog one.*” (Hart 2004: 192). Según Burt el tema de la violencia humana que se repite en toda la película, principalmente en su alegoría y metáfora por medio de las peleas de perros, conlleva un mensaje ambivalente, dado que la mayoría de los personajes quedan atrapados en su situación (cf. Burt 2002: 179). Sólo en el caso de El Chivo esta violencia tiene la función útil de hacerle reflexionar, redimirse y cambiar el rumbo de su vida. De todas maneras la comparación entre los hombres y los perros tiene otras facetas y puede referirse a algunas características de la sociedad moderna, tanto sociales, como económicas y políticas (cf. Hart 2004: 190ff).

5.3.1 El perro y la sociedad

Como se mencionó ya en las informaciones generales sobre la película (véase subcapítulo 5.1), sus temáticas son múltiples, a primera vista podría parecer que se trate *simplemente* de amores y perros, pero en realidad se trata de una crítica social, lo que queda patente después de una exploración de las otras dimensiones de la figura del perro, detrás de la cual se celan cuestiones de género, de política mexicana, o de economía internacional (cf. Burt 2002: 180). Por ejemplos los perros de El Chivo no sólo se utilizan para caracterizar su personalidad, sino para tocar el problema real y muy sentido de los perros callejeros en la Ciudad de México (véase subcapítulo 4.1). De la misma manera, los perros en la película se pueden considerar una categoría de análisis de la sociedad posmoderna, de sus individuos y sus actitudes. El fetichismo del perro subraya la incapacidad de entablar relaciones en la sociedad moderna que es típica de las metrópolis, donde las relaciones humanas son obstaculizadas por el desplazamiento en el inmenso territorio urbano, la indiferencia y el frenesí que caracterizan su estilo de vida. Entonces, las personas aman y se ligan a sus perros a causa del aislamiento emocional que viven y de los vínculos personales rotos (véase subcapítulo 3.1.1). Con lo cual, como asevera Geoffrey Kantaris, gracias a la alegoría que ve las relaciones humanas desplazadas en los perros en un sentido más amplio, el negocio de las peleas ilegales se convierte en una alegoría de la violencia

⁶⁹ Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=estigma%20de%20Ca%C3%ADn> [último acceso el 11.12.2012].

intrínseca del capitalismo globalizado⁷⁰. El dueño del negocio dirige su empresa ilegal de acuerdo con las prácticas orientadas al mercado y con las ideas del neo liberalismo, donde no hay barreras para las empresas privadas, también para aquellas que se aprovechan de una fuerza de trabajo maltratada y sumisa (cf. Kantaris 2003: 186f). Lo que se comprueba en las afirmaciones de Mauricio, el dueño, mientras explica a Octavio y Jorge como funciona el negocio de las peleas: “*Ésta es mi empresa. No pago impuestos, no hay huelgas ni sindicatos, puro billete limpio y algunas pérdidas de vez en cuando.*” (Arriaga 2003: 60) (cf. *Amores perros*: 00:26:01 - 00:26:15).

Otro aspecto representativo e innovador de la película es su alejarse de la representación de América Latina típica del realismo mágico, el cual ofrece imágenes estereotipadas de la mujer y del hombre, sino que mediante el perro muestra y critica la sociedad mexicana contemporánea (cf. Hart 2004: 12f). Especialmente la violencia en el trato con el prójimo y los animales, la criminalidad y la corrupción urbana, por ejemplo, los robos de Ramiro y las riñas ilegales de perros y las diferencias entre las clases sociales, por ejemplo, el constante contraste entre la pobreza y la riqueza, y “[...] *la falsedad y superficialidad del fetichizado mundo mediático [...]*” (Smith 2003: 49f), del cual participa el perrito Richi (cf. Smith 2003: 49f). Mientras que, el mundo de la clase trabajadora se representa como un mundo caracterizado por la ambición de poder y el dominio en el cual el hombre a causa de su condición natural y de la falta de control, se encuentra en un estado de guerra, *todos contra todos*, en otras palabras en un estado *bestial*, descrito por Thomas Hobbes en su obra, el *Leviatán*⁷¹. En relación a los papeles de la mujer y del hombre y de las diferencias de estatus social, se muestra la sociedad patriarcal mexicana y un mundo de la clase trabajadora caracterizado y marcado por el machismo⁷². Concepto que incluye la violencia doméstica, la falta de respeto hacia las mujeres, como se puede ver en la casa de Octavio, en la cual la madre y Susana no tienen ningún poder y a las cuales se les grita, maltrata y no se respetan. Además se nota la falta de la figura paterna tanto en la familia de Susana cuanto en la de Octavio y sobre todo, con la muerte de Ramiro hará una ulterior falta de padre (cf. Smith: 2003: 48ff). En la sección dedicada a Octavio y el Cofi se hará un análisis

⁷⁰ En cuanto a este tema Smith añade que Iñárritu afirmó que también la “[...] *rivalidad comercial de Gustavo, que incluye la ejecución de su contrincante [y] [...] el despiadado mundo de la moda de Valeria (despedida poco después del accidente)*” (Smith 2003: 38) son alusiones al capitalismo.

⁷¹ Véase: [http://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/sites/eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/files/Hobbes - Leviatan.pdf](http://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/sites/eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/files/Hobbes_-_Leviatan.pdf), pág. 51ff [último acceso el 07.12.2012].

⁷² Concepto que el diccionario de la Real Academia Española define como: *Actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres.* Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=estigma%20de%20Ca%C3%ADn> [último acceso el 11.12.2012].

más profundo de este argumento, estrechamente conectado con las peleas ilegales de perros, aquí sólo se trata de una introducción al tema. La mujer mexicana se pinta como una mujer sometida, que sufre y vive para los hombres, abnegada y fingida que está acostumbrada a utilizar máscaras, como la describe Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (cf. Paz 2004: 42f). Susana por ejemplo parece que haga siempre lo que los otros deseen de ella para no tener problemas, su verdadero yo no sobresale en toda la película, simplemente asume papeles clásicos como aquel de “[...] *La Llorona (la arquetípica mexicana que llora en los velatorios) e incluso el de Antígona (la clásica doliente que permanece fiel al varón muerto)* [...]” (Smith 2003: 49). Es sometida por Ramiro y sufre su condición social, de mujer pobre que no puede permitirse de abortar y que es totalmente dependiente de su esposo, incluso es simplemente un objeto de lujuria y deseo de amor carnal tanto para Ramiro como para Octavio. Se trató brevemente este tema porque está en correlación con la simbología de los perros, como se profundizará más adelante, por ejemplo en la escena en que Susana abre la puerta de casa y el Cofi se escapa sin prestar ninguna atención cuando ella le llama y le ordena de regresar, en otras palabras, ella no tiene ningún poder ni siquiera sobre el perro (cf. *Amores perros*: 00:04:42 - 00:05:18). En la película se critica tanto el sistema patriarcal, en el cual se basa el concepto de masculinidad, como el culto del violento machismo mexicano, que se presenta como la raíz de varios problemas sociales, y propone formas alternativas de la masculinidad (cf. Shaw 2003: 6). Por ejemplo Daniel cuida a Valeria y decide quedarse a su lado sin interés alguno por el glamour y la lujuria y El Chivo renuncia a su vida violenta por la posibilidad de asumir su papel de padre (cf. Shaw 2003: 65). Estos aspectos sociales constituyen el concepto de la mexicanidad⁷³, sin embargo, al mismo tiempo, tienen un carácter universal como la película misma. En efecto, esta trata especialmente cuestiones, temas y problemas transmisibles a todo el género humano, a las diferentes culturas y países, no se trata exclusivamente de aspectos típicos de la cultura mexicana, sino de valores universales que translimitan el contexto local (cf. Hart 2004: 12f). Como ya se informó, los temas principales y más recurrentes son la infidelidad, la ausencia de la figura paterna, la rivalidad entre hermanos (cf. Shaw 2003: 57), la violencia y la esencia animal en el comportamiento humano (cf. Hart 2004: 12f). A través de su gran calidad visual y

⁷³ Tema que se mencionó superficialmente ya en el subcapítulo 5.1 sobre las temáticas fundamentales de la película y que no se profundizará de manera exhaustiva en este trabajo, dado que es un tema demasiado amplio y no es el centro de análisis de este estudio.

narrativa, ofrece una panorámica de la Ciudad de México y de su cruel realidad y en general muestra lo imprevisible, lo desgraciada y lo infeliz que puede ser la vida independientemente de la clase social a la cual se pertenece (cf. Ramírez Caro 2004: 57ff). Otra crítica social que se puede captar en la película concierne a la paradójica relación entre el hombre y el animal en general pero más que nada su actitud hacia el perro. El director subraya las contradicciones y paradojas que caracterizan esta relación, por un lado los perros mimados y por el otro la explotación del perro para ganar dinero. Por tanto se trata de una contemplación crítica y que se enfrenta a los típicos dilemas morales que siempre acompañan este tema (véase subcapítulo 3.1.1). Principalmente en un país como México que produce y consume masivamente carne⁷⁴, que tiene una larga tradición de peleas de gallos⁷⁵ y de perros⁷⁶ y un culto moderno del perro doméstico⁷⁷ y que aún siente la influencia de sus antepasados, como mayas y aztecas, que tenían la costumbre de mistificar el animal (véase subcapítulo 4.1), se presta como ejemplo emblemático de lo paradójico en relación a los animales.

⁷⁴ Véase: <http://www.informador.com.mx/economia/2012/417382/6/crece-895-consumo-per-capita-de-carne-en-mexico.htm> [último acceso el 12.12.2012].

⁷⁵ Véase: <http://www.gallosygalleros.com/foro2/viewtopic.php?t=4632&f=21> [último acceso el 12.12.2012].

⁷⁶ Véase: <http://www.telurica.com/videopost/peleas-de-perros-en-mexico> y <http://noticias.terra.com.mx/mexico/df/peleas-de-perros-clandestinas-aumentan-en-chapultepec,4cc271e296359310VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html> [último acceso el 12.12.2012].

⁷⁷ Véase: <http://www.delarivagroup.com/wp-content/uploads/2012/08/MICROTENDENCIA-LOS-PERRHIJOS.pdf> [último acceso el 12.12.2012].

5.3.1 Escenificación técnica

La controvertida personalidad de El Chivo y su actitud hacia la vida humana se muestra en varias escenas, por ejemplo, en la que cuida al Cofi y muestra su respeto para la vida animal y su ánimo sensible y cariñoso, mientras que, en la que mata al hombre de negocios, muestra su escasa consideración por la vida humana y su falta de escrúpulos (véanse Screenshots 15 y 16). La contradicción en la manera de tratar a los animales está muy clara en la doble función del Cofi como mascota y perro de pelea a la vez. Octavio quiere al Cofi, tanto que tiene su foto en la cartera (véase Screenshot 17), aunque simultáneamente le pelee para ganar dinero, utilizándolo así para su fin y pasando



Screenshot 15 (*Amores perros* 2000, 01:47:25)



Screenshot 16 (*Amores perros* 2000, 00:16:22)



Screenshot 17 (*Amores perros* 2000, 01:45:05)



Screenshot 18 (*Amores perros* 2000, 00:27:41)

por alto el sufrimiento que esto provoca al pobre perro (véase Screenshot 18).

En la siguiente parte del trabajo se analizarán al detalle los vínculos entre los protagonistas humanos y animales y su entorno social, con enfoque en los significados simbólicos y las funciones útiles de los perros en las diferentes historias. Para entender el papel que estos tienen se necesita conocer el contexto social y la situación interior y psíquica de los protagonistas, por eso en cada sección se resumirán brevemente los sucesos y la personalidad, los deseos y las emociones de los personajes.

5.4 Octavio y Cofi



Imagen 4: Octavio y Cofi

“We reconstruct Octavio’s life as he begins to win money with his dog, Cofi, and tries to persuade Susana to run off with him.” (Hart 2004: 187)

La primera historia, la de Octavio y Susana, se cuenta como un flash-back (cf. D’Lugo 2003: 222) que permite al espectador de comprender como se llegó al núcleo de la narración (el accidente de tráfico), en otras palabras, se trata de la historia catalizadora de la película. El perro protagonista de la historia es el Cofi, *“(un cruce de rottweiler)”* (Smith 2003: 27), que de mascota se convierte fortuitamente en perro de pelea. El protagonista humano es Octavio, un joven adolescente sin padre que pertenece a la clase obrera, vive a la sombra de su hermano mayor Ramiro, del cual desea tomar la posición, tanto como hombre de la casa como la de esposo y dueño del perro Cofi, y que más que nada busca el cariño, el amor y el reconocimiento de su madre, que siempre le ha considerado menos que a su hermano, y de su cuñada Susana. En la película se muestra claramente en una escena que Octavio tiene en su cartera las fotos del Cofi, de Susana, de su madre, de su hermano y de su amigo Jorge, que por lo que parece representan sus únicas relaciones emocionales (cf. *Amores perros*: 01:44:47 - 01:45:13).

5.4.1 Funciones, simbologías y valor metafórico del perro

Octavio se encuentra en la problemática fase de la adolescencia, o sea, fase de la transición a la edad adulta. Durante esta fase la identidad de la persona depende principalmente de los feedbacks de los demás y del entorno social. Una tendencia juvenil para definir la identidad personal es la incorporación de un objeto sustitutivo externo y visible de la propia personalidad. Así hace Octavio, que como sustituto de los aspectos de la identidad que le faltan utiliza a un animal doméstico particularmente inusual y llamativo, un perro que participa a peleas ilegales (cf. Ottersted 2009: 170ff) (cf. Körner 2004: 279f). Con lo cual Octavio a través del Cofi gana no sólo dinero sino poder y una posición más elevada en la jerarquía interna de su clase social. Otro aspecto significativo en este proceso de

maduración es la marcada necesidad de recibir la aprobación de los demás y la sociedad, en efecto, es lo que busca Octavio de su mamá, Susana y de los participantes en las peleas (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 170ff). Él quiere también que su hermano le reconozca su poder y su papel de hombre, de ahí que, la rivalidad que siente hacia él le provoca una obsesión por su esposa Susana, que se manifiesta más bien como un deseo carnal violento y animal de poseerla. En cuanto a este aspecto es interesante la afirmación de Octavio Paz, que refiriéndose a la identidad mexicana declaró que: “[...] *el amor se identifica con lo prohibido*” y el “[...] *erotismo está condicionado por el horror y la atracción del incesto.*” (Paz 2004: 215). Respecto al tema del amor, que como se acaba de indicar está más caracterizado por la lujuria animal que por la ternura y el cariño, se hace así otra conexión entre el mundo de los protagonistas humanos y el de los perros que está estrechamente ligada al concepto de la libido. Lo que se puede notar no solamente en el tipo de amor que Octavio siente por Susana, sino en el que siente Ramiro tanto por ella como por su colega de trabajo. El director enseña muy claramente en varias escenas que lo que empuja a Octavio hacia Susana es la libido animal y la lujuria, por tanto, que él es movido por el deseo sexual y violento de poseerla físicamente. Una es, por ejemplo, en la que Octavio besa a Susana contra su voluntad y la aprieta violentamente contra la ventana, a pesar de que ella le rechace y quiera huirle (cf. *Amores perros*: 00:18:50 - 00:19:08). Otra aún más reveladora es en la que se ve Octavio que no aguanta más oír los ruidos y gemidos de Susana y Ramiro haciendo el amor y que por eso se inventa que la mamá de Susana le quiere hablar por teléfono y cuando la joven sale del cuarto intenta besarle y desnudarle con violencia (cf. *Amores perros*: 00:24:09 - 00:25:32). Este deseo sexual está caracterizado por la violencia animal, a él no le importa lo que quiera o no la joven, sino que sólo quiere obtener lo que desea ardientemente. Como ya se ha mencionado en el capítulo 4 de este trabajo el perro simboliza la lujuria, la libido y el desenfreno sexual y se considera un animal sin pudor; por lo tanto, en esta historia el Cofi es una metáfora de las pasiones humanas de los protagonistas. Él de hecho encarna el odio de Octavio por su hermano, el amor, el deseo y la lujuria que siente por Susana y la traición que sufre Ramiro y su misma infidelidad. Representativas en este sentido son las escenas rodadas como un vídeo musical, en el que se alternan las imágenes de los golpes que recibe Ramiro y las de la relación carnal entre Octavio y Susana, que de esta manera se carga aún más de violencia y disonancia (cf. *Amores perros*: 00:43:33 - 00:45:38) (cf. Hart 2004: 191). Pues, Octavio para lograr su fin emprende equivocadamente el camino de la traición, del amor

prohibido, del poder y la violencia especialmente cuando manda a pegar a su hermano. Como consiguiente se trata de una historia de deseo obsesivo y potencia animal incontrolable que conduce a Octavio a realizar acciones tremendas. Gael García (Octavio) en una entrevista lo define racional, seguro de sí mismo y sobre todo consciente de lo que está haciendo y que lo pierde todo en el accidente⁷⁸. En efecto, su único hermano y su amigo Jorge mueren, Susana le rechaza y su perro y el dinero desaparecen. En este sentido la transformación de Octavio desde joven inocente a joven violento, criminal y asesino, se refleja metafóricamente en la transformación del Cofi desde mascota a perro de pelea. Incluso como el Cofi se convierte en un mero objeto fuente de dinero, en esto se convierte también Octavio para Susana, ella se deja hacer el amor por él cuando le empieza a traer dinero (cf. *Amores perros*: 00:40:31 - 00:41:53).

En esta historia se remarca la antes mencionada contradicción en la actitud hacia el perro, que Octavio por un lado cuida con amor y por otro le usa como vehículo para desahogar el odio contra su hermano y principalmente para conseguir dinero, un escape de la pobreza para él y su cuñada; lo que se refleja en la escena inicial cuando la prioridad de Octavio no es sólo la de salvarse a sí mismo sino al Cofi que está herido (cf. *Amores perros*: 00:00:40 - 00:03:18) (cf. Ramírez Caro 2004: 58). Como se mencionó anteriormente, el título de la película hace hincapié en el poder de los deseos instintivos, animales y obsesivos de los personajes. En el caso de Octavio al principio se obsesiona con la rivalidad entre hermanos, después con un amor prohibido y en seguida con el Cofi; el cual Octavio entrena para las peleas y se vuelve así una extensión de su personalidad violenta (cf. D'Lugo 2003: 225). De igual forma, el Cofi herido y agonizante se convierte en la metonimia del sufrimiento y los tormentos de un agonizante Octavio, decepcionado por el amor, es decir, que en su herida se reconoce el estigma del dolor del joven.

Otra función interesante del perro que aparece en esta historia es su capacidad de sustituir cosas que faltan en las relaciones humanas y en la persona misma. En el caso de Octavio se trata de autoestima, de tener poder sobre los demás, la agresión y la dominación. Otra vez se trata de un uso y abuso del animal, en cuanto el hombre lo utiliza así para sus propósitos (cf. Körner 2004: 279f) (cf. Baker 2001: 187ff), sin embargo, hay otro aspecto que el director quiere subrayar mediante el motivo del perro, mostrar la situación psíquica del protagonista y los aspectos culturales típicos de su entorno. Así que Octavio proyectando

⁷⁸ Véase: *Amores perros* (2000): Specials: „*Hinter der Kulissen*”: 07:24 - 07:57.

sus sentimientos, deseos, emociones en el perro Cofi, le atribuye características de sí mismo solicitando así una gran similitud entre los dos⁷⁹ y puede de este modo compensar sus complejos individuales y necesidades sociales⁸⁰. Respecto a esto se quiere citar a John Berger, que ofrece una clara definición de esta función del perro: „*Das Tier vervollständigt [letra cursiva agregada] ihn, antwortet auf gewisse Aspekte seines Charakters, die sonst unbestätigt bleiben. Er kann für sein Tier jemand sein, der er für niemanden oder nichts sonst ist. [...] Das Haustier spiegelt einen Charakterzug seines Besitzers, der sonst nie reflektiert wird.*” (Berger 1980: 23). En consecuencia, proyectando en el perro su complejo de inferioridad y sus sentimientos de impotencia hacia las otras personas, Octavio los compensa y del perro de pelea adquiere audacia, osadía y atrevimiento. Por esta razón él anhela el poder, la fuerza y la superioridad, que procura exhibir en diferentes formas: material, moral y física. Esto se puede observar en las escenas en las que Octavio con sus primeras ganancias se compra un coche (cf. *Amores perros*: 00:37:15 - 00:37:20) y en las del supermercado donde trabaja Ramiro, cuando Octavio ostenta su riqueza comprando pañales y leche para el bebé de su hermano y muestra su masculinidad y agresividad golpeándose con él (cf. *Amores perros*: 00:28:19 - 00:29:18). En sustancia Octavio alcanza sus objetivos por medio de la fuerza de un objeto sustitutivo, el perro de pelea, el cual le ayuda así a ganar seguridad en el campo social, dado que la peligrosidad del Cofi y su actitud de perro de pelea, hacen que Octavio se sienta fuerte y seguro. De igual forma, proyecta sus propios impulsos agresivos en el perro, que ejecuta la agresión por cuenta de él⁸¹.

El Cofi es el medio que permite a Octavio de empezar una relación amorosa con Susana; de hecho ella al principio se niega y es sólo delante del dinero que el joven gana haciendo pelear al Cofi que se ofrece físicamente a él. Entonces, remontando a la simbología del perro, este, en efecto, “*potencia la libido y la sexualidad entre Octavio y Susana.*” (Ramírez Caro 2004: 58f). Además sobresale que Octavio consigue sus intenciones sólo por medio del perro, el cual como afirma Ramírez Caro, en otras palabras, “[...] *servirá de vínculo entre dos mundos: el de Octavio con el mundo de las peleas y el de Octavio con el mundo de Susana [...]*” (Ramírez Caro 2004: 58). A la luz de estas explicaciones se puede añadir que el Cofi no es sólo una encarnación de los deseos y de las emociones de Octavio,

⁷⁹ Lo que, como ya se subrayó en el subcapítulo 3.1.1, reconduce al concepto de antropomorfismo.

⁸⁰ Véase también Otterstedt/Rosenberger 2009: 167f.

⁸¹ Véase también: Otterstedt/Rosenberger 2009: 168ff.

sino de su esperanza, dado que con el dinero de las peleas tanto Octavio como el Cofi pueden escaparse no sólo de las peleas sino de la pobreza y mejorar su calidad de vida. Resumiendo se puede confirmar que el Cofi es para Octavio una metáfora del dinero, la comida, del sexo, la lujuria y la libido animal.

El Cofi simboliza la clase baja, y a través de sus brutales peleas encarna la violencia de la calle y la miseria que caracteriza la vida de los personajes de la primera historia y que obviamente condicionan sus comportamientos. El perro se utiliza así como metáfora de la brutalidad, bestialidad y de la vulnerabilidad de los hombres; a través de esta comparación, parece que el director intente comunicar al público que la pobreza y la injusticia llevan a la criminalidad, o mejor dicho, que el individuo se comporta como nunca hubiera pensado de poderse comportar, haciendo cosas que nunca hubiera pensado ser capaz de hacer. Acabando a la merced de su instinto de supervivencia, o sea, animal, así como Cofi mata a los otros perros para salvarse así luchan los protagonistas: Octavio ama al Cofi, no obstante, ante la posibilidad de cambiar su vida y huir con su amada decide de hacer pelear a su perro, arriesgando así su vida. Susana, económicamente dependiente de Ramiro, acepta su violencia doméstica y asimismo se entrega sexualmente a Octavio, que a cambio le ofrece dinero para comprar pañales y comida para su bebé y Ramiro para mantener a su familia asalta farmacias y bancos.

En la alegoría de las peleas de perros se reconoce la intención de simbolizar las luchas de los protagonistas humanos que buscan poder, pasión y un mejor estatus social. Con lo cual, otro aspecto significativo es la comparación entre las peladas de perros y las peleas entre los dos hermanos, Octavio y Ramiro. Estos luchan a muerte como en las peleas de perros, en las cuales de los dos combatientes, el ganador es el que sale vivo y el derrotado es el que sale muerto (cf. Hart 2004: 190). Lo que se percibe es que el combate puede acabar solamente de una manera, con la muerte de uno de los dos participantes. Entonces, las luchas humanas tienen la misma brutalidad de las animales: Octavio le da un cabezazo a Ramiro rompiéndole la nariz y Ramiro se venga pegando a su hermano con una tranca de hierro y Octavio llega al final a comisionar a terceros para pegar brutalmente a su hermano que queda moribundo (cf. *Amores perros*: 00:29:00 - 00:29:05; 00:31:05 – 00:31:19; 00:43:30 - 00:45:31). La riña entre Octavio y Ramiro acaba causándoles a ambos graves heridas físicas; al final Ramiro muere durante un robo en un banco y Octavio queda destrozado a causa del choque de tráfico.

Otro rasgo interesante que caracteriza y marca el mundo de la clase trabajadora de Octavio y Ramiro es el machismo⁸², como ya se mencionó con anterioridad, que se simboliza haciendo uso de las riñas de perros ilegales. En un interesante estudio sobre las peleas de perros ilegales en el sur de los Estados Unidos, se corroboró la tesis de que estas peleas tienen una función simbólica como expresión y confirmación de masculinidad en la clase obrera. El perro sirve así como símbolo del respectivo propietario y las cualidades que se atribuyen al perro se refieren en verdad al hombre que representa. Como consiguiente, en la lucha, los perros reflejan a sus dueños y su virilidad y por medio del comportamiento y la actitud que normalmente adoptan en las peleas se confirma lo que significa ser hombre y como éste debe comportarse:

“Dogs are expected to fight bravely (like a man), penalties are levied on dogs who behave cowardly (like a “cur”), and dogs who refuse to fight are quickly killed, allowing the owner to regain some of the status lost because of the dog’s poor performance.” (Evans/Gauthier/Forsyth 1998: 209)

Este es exactamente el caso de Octavio y de sus adversarios, que se desafían en las peleas ilegales para alcanzar y mantener el honor y una posición, que en la clase obrera corresponden a la identidad masculina (véase Screenshot 19). Estos hombres, debido a su baja condición socio-



Screenshot 19 (Amores perros 2000, 00:32:54)

económica, no tienen muchas alternativas para llegar a una posición, por ejemplo mediante su profesión como en el caso general de los hombres de la clase media, por eso utilizan estas arenas sociales simbólicas para expresar y confirmar su propia virilidad e identidad masculina y mantener así su estado de *hombre* y una posición. Otro aspecto que enfatiza aún más la importancia de una afirmación de este tipo es la vigencia en México de una sociedad patriarcal en la que el conseguir el estado de *verdadero hombre* comporta la atribución de prestigio y poder. Este hombre ideal, viril y símbolo de la masculinidad,

⁸² El desarrollo de este concepto se basa en el artículo de: Evans, Rhonda; Gauthier, DeAnn K; Forsyth, Craig J. (1998): *Dogfighting: Symbolic Expression and Validadtion of Masculinity*, en: Kalof, Linda / Fitzgerald, Amy (eds.) (2007): *The animals reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Oxford: Berg Publishers. Pág. 209-218.

corresponde a la idea del *macho*. Es decir, un hombre agresivo, resuelto, vigoroso, fuerte, tenaz, impávido, valiente, íntegro, competitivo y pasional etc. Así intenta ser Octavio, que ganando al Jarocho alcanza una cierta posición y afirma su virilidad, que muestra cuidando económicamente de Susana y su hijo y atreviéndose a desafiar a su hermano mayor cuestionando también su virilidad. Así se pelea con él tanto verbalmente como físicamente, porque se siente más fuerte y más seguro de sí mismo porque detrás del Cofi ha demostrado ser un hombre e identificándose con él se siente un héroe, así como lo es el



Screenshot 20 (Amores perros 2000, 00:09:02)

invencible Cofi en las peleas. En cuanto, si el perro es un héroe, automáticamente lo es el dueño, o sea, Octavio. Por lo tanto el perro sirve como símbolo del ideal masculino tradicional de heroísmo y a menudo el héroe se asocia con el *macho* que se caracteriza por los atributos mencionados precedentemente. Que en la sociedad

patriarcal de la clase baja, el ideal masculino se identifica en el ideal machista; se nota no sólo en el comportamiento de los hombres hacia los otros, sino especialmente hacia las mujeres. Tanto Octavio como Ramiro no respetan ni a su mamá ni a Susana y actúan hacia ellas tanto con violencia verbal, como física. Octavio empuja a su mamá por no prestarle atención y de faltarle el respeto, así como lo hace con Susana cuando ella se niega a él. Esta violencia hacia los otros hombres, la mujer y la sociedad es el reflejo de una difundida concepción que acepta la violencia como culturalmente legítima y como elemento de la masculinidad. Los perros débiles, cobardes o los que simplemente pierden y por esto acaban muertos, son cubiertos de humillación así como sus dueños, por eso como se ve en la película se tratan sin un mínimo de respeto, se dejan allí muertos en la arena y simplemente son arrojados (véase Screenshot 20) (cf. *Amores perros*: 00:08:58 - 00:09:14; 00:13:10 - 00:13:37). Lo mismo les pasa a los dueños, si pierden su virilidad, su prestigio, no tienen ningún valor y no merecen algún tipo de respeto y a veces sufren el mismo destino que sus perros. Como en el caso del Jarocho, que acaba herido gravemente o muerto, esto no se aclara en la película, y de Octavio que acaba destrozado como su pobre perro Cofi. De ahí que, el perdedor derrotado en las peleas lo es de igual manera en la vida real. De aquí se entiende la importancia que tienen estas arenas simbólicas en la vida de estos hombres marginados de la sociedad, que en este círculo de las peleas crían otra

sociedad interna, un grupo al cual pertenecen y que refleja las reglas y leyes del resto de la sociedad, de las clases medio-altas y altas. Resumiendo, si en estas un hombre corrobora su virilidad y su posición social tras éxitos profesionales, económicos, los marginales legitiman su estado de *hombres* en las peleas ilegales de perros. Por lo cual, el Cofi simboliza la lucha por el poder de los hombres que viven en una clase baja que tiene su jerarquía interna y simboliza el violento machismo que aún reina en México.

En el próximo subcapítulo, se hará un análisis cinematográfico de algunos screenshots significativos para la escenificación del perro, según sea la relevancia en la imagen se examinarán el enfoque de la cámara, la luz, los colores, los sonidos y/o el escenario. Procedimiento que se repetirá de igual manera, al final de las dos secciones siguientes dedicadas primero a Valeria y Richi y segundo a El Chivo, sus perros callejeros y el Cofi.

5.4.1 Escenificación técnica



Screenshot 21 (*Amores perros* 2000, 00:00:57)

El primer personaje que se encuadra en la película es un perro empapado de sangre tumbado en el asiento trasero de un coche. En la reproducción de estas primeras imágenes se utiliza una cámara de mano nerviosa que desestabiliza al espectador. Por medio de un plano subjetivo desde el ángulo de visión del personaje sentado en el asiento delantero, la cámara graba de arriba abajo sirviéndose de un plano picado el perro herido. Por consecuencia se trata de un encuadre abierto, que proporciona una sensación de realidad. Gracias a estas técnicas el espectador se identifica con el personaje, tiene la impresión de ser el mismo que mira y así participa activamente de las sensaciones del personaje y a la escena se le confiere más dinamismo, dramatismo y empatía. Además el primer plano del Cofi está caracterizado por el color rojo de su sangre, que desempeña un papel fundamental, dado que funciona como estímulo perceptivo y cautiva la atención y



Screenshot 22 (*Amores perros* 2000, 00:01:04)

impacta al espectador (véase Screenshot 21). Sobre todo en las secuencias en las que se encuadran en primer plano las manos ensangrentadas de Jorge, en las cuales sobresale aún más el color rojo, que intenta apretar la herida del Cofi para bloquear la salida de la sangre (véase Screenshot 22). Como ya se mencionó en el subcapítulo 5.1.3, el color rojo es intensificado por el tipo de proceso de tintado del negativo, lo que carga aún más las imágenes. El sonido, mejor dicho los ruidos de fondo - sirenas de la policía, cláxones, el constante chirrido de las ruedas – y los cortes secos y rápidos acentúan la tensa y hética atmósfera y el ritmo trepidante de las primeras imágenes (cf. *Amores perros*: 00:00:40 - 00:03:12). Los perros son los protagonistas y los *directores* de las primeras imágenes de la película. Directores porque la toma con cámara de mano se efectúa utilizando un plano



Screenshot 23 (*Amores perros* 2000, 00:03:31)

contrapicado que crea la impresión que la perspectiva sea la de un perro, que guía al espectador por un pasillo lleno de largas manchas de sangre en el suelo. En el lado izquierdo se muestra un perro muerto arrastrado sin gracia y otro vivo al que se le está lavando con una bomba de agua, mientras que al lado derecho hay un perro

en una jaula y justo delante de la cámara un perro llevado de trailla hacia el final del pasillo, donde es muy claro, tienen lugar brutales peleas de perros ilegales. No solamente la perspectiva parece la de un perro, sino también los movimientos de la cámara y los enfoques crean esta ilusión y a causa de las vibraciones y los temblores del operador casi aturden al espectador (cf. *Amores perros*: 00:03:26 - 00:03:38), sin embargo, están adaptas para crear situaciones tensas. El movimiento de la cámara imita el modo de captar las imágenes del ojo humano, lo que se relaciona con el concepto de plano subjetivo y así confiere cierto realismo. Estas imágenes gracias al uso de la cámara en mano están caracterizadas por dinamismo y realismo, que las vuelven más dramáticas, lo que envuelve al espectador que se siente incómodo y turbado delante de las figuras de perros sangrantes medio muertos y maltrechos y se hace más sensible al horror de las crueles riñas de perros ilegales (véase Screenshot 23). En general las escenas de las peleas de perros se rodan con cámara de mano, a la altura del suelo y con cortes rápidos tanto para grabarlas de una cierta cercanía, presentarlas más reales, dinámicas y dramáticas (véase Screenshot 24), como para engañar al espectador, dado que, en efecto, no se trataba de verdaderas peleas y los



Screenshot 24 (*Amores perros* 2000, 00:33:00)

Octavio quiere el Cofi, aunque, a la vez lo utilice para ganar dinero y huirse con Susana. Su controvertida y paradójica relación con su perro doméstico y su paralelismo se hace muy patente en la escena, tomada en plano objetivo, en la que Octavio le cuida, bañándole, acariciándole e besándole afectuosamente y mirándole como fuera su salvador y su botín. Octavio se ve a la misma altura, mojado y *desnudo* como el perro lo que hace hincapié en la similitud entre los dos, que descubrieron sus instintos de supervivencia agresivos y violentos y que tendrán la misma suerte de quedar casi muerto, uno por un balazo y el otro a causa de un accidente de tráfico (véase Screenshot 25).



Screenshot 25 (*Amores perros* 2000, 00:23:57)

5.5 Valeria y Richi

Valeria pertenece a la clase medio-alta, es una supermodelo española muy linda y famosa que está acostumbrada a vivir en el lujo, a ser admirada y envidiada por su belleza y su éxito y que está aficionada a su perrito faldero Richi (véase Screenshot 26). Aunque tenga mucho éxito profesional no tiene una vida personal satisfactoria, dado que vive una relación clandestina con un hombre casado y tiene que mentir en el programa televisivo presentando un modelo, amigo de su amante, como novio oficial para no levantar sospechas. Su vida cambia radicalmente después del



Screenshot 26

(*Amores perros* 2000, 00:55:57)

accidente de tráfico, su pierna queda destrozada y tendrá que ser amputada señalando así el final de su carrera de modelo y al mismo tiempo su perrito Richi se cae en un hueco del parque y desaparece por mucho tiempo, lo que crea aún más desesperación y ansia en la ya psicológicamente destrozada Valeria. Su amante, Daniel, es un director de una famosa revista de moda y no sólo está casado sino que tiene dos hijas, que abandona para mudarse a un apartamento de lujo que compró para él y Valeria. Daniel quiere huir de sí mismo, de su cotidianidad y de su matrimonio aburrido que le agobia, por medio de una amante más joven, bella y famosa, una supermodelo. Pero como explica Iñárritu hablando del personaje, su fuga es irreal y al final lo que le hace falta es su familia, de hecho en una escena se ve que en su oficina tiene las fotos de su mujer y sus hijas, no la de Valeria (cf. *Amores perros*: 01:13:57 - 01:14:01; 01:21:52 - 01:22:39).

5.5.1 Funciones, simbologías y valor metafórico del perro

Valeria y su perrito faldero Richi son el emblema de la típica relación y del amor entre dueño y perro doméstico. Como al principio también la relación amorosa entre Valeria y Daniel es caracterizada por dulzura, gentileza, palabras de amor, delicadeza y cariños. Sus sueños de una vida feliz juntos parecen cumplirse, lo que les hace mucha ilusión. Es decir que se trata de otro tipo de amor comparado con la lujuria y violencia animal que se da entre Octavio y Susana. Desafortunadamente durante la convalecencia de Valeria la relación se deteriora y se caracteriza siempre más por agresividad, ira y violencia. En las continuas discusiones y conflictos verbales violentos, los amantes se gritan y se insultan, rompen cosas, especialmente Valeria se vuelve muy agresiva con Daniel, hasta le lanza objetos y le echa la culpa por la desaparición de Richi bajo el hueco del parque, acusándole de avaricia por no querer reparar el suelo del piso (cf. *Amores perros*: 01:15:00 - 01:15:37; 01:16:35 - 01:16:50; 01:19:44 - 01:21:05). Así que sus peleas se pueden relacionar con las de los perros de la primera historia: hay una fuerte conexión en la violencia, agresividad y brutalidad de las peleas de pareja y las de los animales. Exactamente como en el caso de las peleas entre los hermanos Octavio y Ramiro y Luis y Gustavo. De igual manera la brutalidad y ferocidad de las riñas de perros se refleja en las del competitivo negocio de la moda, que echa a la calle a Valeria sin piedad. Como se nota en la escena en la cual ella habla con su agente que le dice que la compañía *Enchant* la despidió (cf. *Amores perros*: 01:11:55 - 01:12:30). En la donde ella ve de la ventana de su apartamento que quitaron su póster (cf. *Amores perros*: 01:28:31 - 01:28:35) y en aquella que se ve mientras lo quitan

de la fachada del edificio (cf. *Amores perros*: 02:18:10 - 02:18:22). Por lo tanto, el hilo conductor que une las historias es sin duda la metáfora del perro. En cuanto a esta analogía es sustancial subrayar que el perro protagonista de esta historia es Richi, el típico perro faldero, pequeño cariñoso, amable y dulce que sirve para representar la clase medio-alta de Valeria y simbolizar su vida privilegiada y mimada, como él es mimado por ella que le trata como a un hijo (cf. Shaw 2003: 57). Sin embargo, esta no es su única función, sino que durante la película sirve de metáfora central del amor entre Valeria y Daniel, convirtiéndose así en la metáfora de los *Amores perros*, o sea, desafortunados, desesperados, que causan sufrimientos y dolores (cf. Hart 2004: 191). Además Richi es una metáfora de la misma Valeria, con la cual comparte un destino similar en su caída a bajo en la vida (cf. Shaw 2003: 57). En efecto, la vida de Valeria por causa del accidente y la consiguiente amputación de la pierna sufre un cambio radical; ella no sólo debe aceptar que su carrera de modelo se ha acabado, sino que de igual forma, ve su relación derrumbarse, en otras palabras, vive un fracaso total. Se siente atrapada en su apartamento, sola desesperada, indefensa, incapaz de reaccionar y así sin posibilidad de salida de la situación, dado que no puede cambiar los sucesos, puede solo aceptarlos y reorganizar su futuro no como modelo sino como mujer inválida. De igual modo, el perrito Richi tiene un *accidente* y queda atrapado bajo del suelo sin posibilidad de salida, solo y asustado llora constantemente mas nadie le puede ayudar, que es exactamente lo mismo que le pasa a Valeria, la cual se encuentra en la misma situación psicológica, o mejor dicho, el perro refleja y es la metáfora de la situación psicológica de su dueña. Con lo cual, su llanto y su raspar simbolizan el estado de ansiedad perpetuo de ella, mientras que el miedo que Valeria tiene por el bienestar de Richi es una compensación por sus propios estados de ansiedad. De igual modo, Richi une y simboliza las dos vidas de Valeria, la de supermodelo antes del accidente, y la de inválida después de la amputación de la pierna (cf. *Amores perros*: 00:50:11 - 01:30:00).

De la dinámica de la historia se puede deducir que Richi es una metáfora de los problemas económicos de la pareja, principalmente de Daniel que se ve constreñido a romper el suelo de su apartamento no obstante no tenga el dinero para las reparaciones. Esto se lo dice a Valeria en la escena en la que ella le acusa de avaricia y de dar más importancia al dinero que a Richi, sin embargo, él insiste que no pueden permitirse de hacer más hoyos en el suelo y por esta razón se pelean brutalmente (cf. *Amores perros*: 01:19:44 - 01:21:05). En una escena cortada, Daniel, hablando con un amigo, le confía que se encuentra en

dificultades financieras, porque acaba de comprar el apartamento donde vive con Valeria y a causa de los alimentos que tiene que pagar a su ex esposa para sus hijas, de los gastos médicos y aquellos para reparar los daños del coche de Valeria que no estaba asegurada se encuentra en dificultades económicas⁸³ (cf. Arriaga 2003: 151).

Como se subrayó en el subcapítulo 6.3.1 los perros funcionan como sustitutos de personas y cosas que faltan en las relaciones humanas y en la persona misma; de igual forma ofrecen a sus dueños el amor incondicional y desinteresado que en vano esperan de los demás (cf. Körner 2004: 279f) (cf. Baker 2001: 187ff). En el caso de Valeria el perro funciona como sustituto, mejor dicho, como reemplazo de un hijo, en la cual devoción se puede confiar y que satisface la profunda necesidad humana de amor incondicional de su dueña. En una escena de la película sucesivamente cortada, se daba la información de que Valeria abortó a un hijo de Daniel, por tanto, Richi representa al hijo perdido, con lo que, tiene una función fundamental en la vida de Valeria y en la historia⁸⁴ (cf. Hart 2004: 191) (cf. Arriaga 2003: 157), dado que Richi le permite de ser madre, de satisfacer esta primordial necesidad. Esto se confirma en la escena en la cual Valeria en el programa televisivo *Gente de hoy* presenta Richi como si fuera su hijo y le llama bebé (cf. *Amores perros*: 00:51:20 - 00:51:41) (cf. Arriaga 2003: 98). Y en otras escenas, en las que sigue hablando a Richi como si fuera un niño y ella misma se define como mamá (cf. *Amores perros*: 01:03:35 - 01:03:49; 01:07:53 - 01:08:36).

Valeria encerrada en su apartamento sola y sin contactos sociales necesita una compañía durante su aburrida convalecencia, que encarna su Richi; cuando Daniel tiene que salir de casa y le pregunta: “¿y si necesitas algo?” (Arriaga 2003: 127), ella le contesta: “*tengo a Richi*” (Arriaga 2003: 127) (cf. *Amores perros*: 01:04:46 - 01:04:59). Valeria proyecta en su perrito sus sentimientos, emociones y características de sí misma, de esta manera compensa sus complejos individuales, como su sentimiento de impotencia, y sus necesidades sociales⁸⁵. En esta historia, como en la primera, se saca a relucir el uso y abuso del animal, que el ser humano usa para sus propósitos (cf. Körner 2004: 279f) (cf. Baker 2001: 187ff).

La película en esta historia hace otra vez hincapié en el poder de los deseos obsesivos de los personajes (cf. D’Lugo 2003: 225), Valeria está muy obsesionada en salvar a su perro

⁸³ Véase: *Amores perros* (2000): „Nicht verwendete Szenen” 09:06 - 10:24.

⁸⁴ Véase: *Amores perros* (2000): „Nicht verwendete Szenen”: 10:26 - 12:34.

⁸⁵ Véase también: Otterstedt/Rosenberger 2009: 167f.

Richi, a lo mejor porque él no es el primer hijo que pierde. De ahí que el amor de Valeria por Daniel parece estar ensombrecido por el amor que siente por su perrito Richi. Mientras le busca obsesivamente y camina aunque el médico se lo prohibió, se pelea con Daniel, acusándolo de ser egoísta y por esto se encierra en el dormitorio a solas. Así cuando se desmaya, Daniel no se da cuenta en seguida y la lleva demasiado tarde al hospital (cf. *Amores perros*: 01:23:40 - 01:24:34). Así parece que Valeria pierda su pierna (y así su carrera) a causa del amor obsesivo por su mascota. En cuanto a esto se puede deducir que el perro causa varias peleas entre la pareja y que su ausencia las intensifica, en cuanto a esto Caro considera que Richi desempeña una “[...] *función mediadora en la relación entre la pareja [...]*” (Ramírez Caro 2004: 60). Función que tuvo también en el programa *Gente de hoy*, cuando Richi se sitúa en el medio, entre Valeria y su *novio oficial* (cf. Ramírez Caro 2004: 60). Incluso los cambios en la actitud y el carácter de Valeria a causa de la desaparición del perro provocan deudas en Daniel, que parece arrepentirse de su decisión de dejar a su familia por ella. Lo que se ve por ejemplo en la escena en que él llama a su mujer Julieta, no obstante, cuelga sin hablar (cf. *Amores perros*: 01:21:52 - 01:22:38) (cf. Arriaga 2003: 169f). El perro es la metáfora del amor entre Daniel y Valeria en el sentido de que es el indicador de la condición y el estado de salud de la relación entre los dos. Al principio, cuando aún Richi está presente sirve de metáfora por la dulce, afectuosa y cariñosa relación entre la pareja (cf. *Amores perros*: 00:57:00 - 00:58:17; 00:58:54 - 00:59:35). Mientras que la autodestrucción de la pareja y el fracaso de su relación, acompañados por el desencanto y la desesperación son metaforizados por el símbolo del perro Richi atrapado debajo del suelo que se pierde y desaparece así como se pierde y desaparece inexorablemente el amor entre los dos (cf. *Amores perros*: 01:08:12 - 01:08:27) (cf. Hart 2004: 191). Asimismo si se relaciona Richi a Daniel se puede afirmar que incluso entre ellos hay un vínculo metafórico, por ejemplo, el perro atrapado debajo del suelo simboliza a Daniel que se siente atrapado y sofocado en la relación con Valeria. Finalmente Daniel, que está a merced de su desesperación, porque se siente culpable por la amputación que sufrió Valeria, quiere por lo menos salvar la relación, no perder del todo la esperanza de que la situación mejore y que puedan ser otra vez felices. Esto lo intenta con la salvación de Richi, que consigue sacar del hoyo y que cuando se queda en sus brazos se encuentra en la misma situación que Valeria, se ve igual de enfermizo, exhausto y débil; y Daniel le cuida como lo hizo con Valeria (cf. *Amores perros*: 01:27:20 - 01:27:39) (cf. Arriaga 2003: 174f). En otras palabras, salvando a Richie, Daniel salva su quimera, su

esperanza de que la relación entre la pareja vuelva a ser la de algún tiempo atrás, sin embargo, contemporáneamente el perro se convierte en el símbolo de la familia dejada por Daniel, o más lo único que le queda, como si fuera para él un sustituto de sus hijas y que por eso intenta salvar con toda su fuerza. Por otro lado parece que Daniel proyecte en el perro no sólo su desesperación sino su autocompasión. Como resultado, después de la tragedia el perro tiene tanto para Valeria como sobre todo para Daniel aún más importancia.

5.5.2 Escenificación técnica

La relación entre Valeria y su mascota Richi está clara ya desde las primeras imágenes de los dos juntos. Tras el uso de la intermedialidad, se ven a Valeria, Richi y su supuesto novio Andrés, desde la televisión de Octavio en el programa en vivo *Gente de hoy*, se hace hincapié en el tipo de vínculo que existe entre Valeria y el perrito, que en particular justo en esta toma *se parece* a su dueña, con su pelo claro, bien peinado, alisado y largo como aquel de ella (véase Screenshot 27). Con lo que, ya se introduce la función metafórica de Richi, que simbolizará Valeria y su desesperación



Screenshot 27 (*Amores perros* 2000, 00:51:36)



Screenshot 28 (*Amores perros* 2000, 01:27:52)



Screenshot 29 (*Amores perros* 2000, 00:51:39)



Screenshot 30 (*Amores perros* 2000, 00:59:31)

Asimismo su posición en el medio de los dos remite a la función fundamental que desempeña en la relación de pareja de Valeria y Daniel (véase Screenshot 30).

dolor, parecen agotados, perro incluido (véase Screenshot 28). Con lo cual se nota que se trata de una relación afectiva muy fuerte, Valeria le llama bebé, hijo y le acaricia dándole mucho cariño, por lo cual se nota la importancia que tiene para ella. De

la misma forma, la toma revela el papel central del protagonista perro, dado que justo cuando él entra en la escena se hace un zoom y las imágenes de la televisión ocupan toda la pantalla (cf. *Amores perros*: 00:51:28) y hasta se le hace un primerísimo primer plano (véase Screenshot 29).



Screenshot 31 (*Amores perros* 2000, 01:24:26)

La cámara es estática y los colores delicados y nítidos para representar la clase social de los protagonistas y el estatus de que gozan gracias a la fama y el dinero. El estilo de rodaje es muy tranquilo y estático y los colores menos fuertes y más nítidos que en la primera historia. Otras escenas relevantes

en relación a la función metafórica de Richi son las que muestran como Daniel cura a la destrozada Valeria después del accidente de tráfico (cf. *Amores perros*: 01:02:52 - 01:04:00; 01:17:13 - 01:17:49) y especialmente en la escena, en la cual encontrando a Valeria desmayada en el suelo, Daniel la toma en sus brazos desesperado (véase Screenshot 31). Dado que, más tarde cogerá con la misma desesperación en sus brazos el destrozado Richi como si fuera Valeria (véase Screenshot 31). Las emociones son intensificadas por la música acrónica⁸⁶ lenta y melancólica que las acompaña (cf. *Amores perros*: 01:27:20 - 01:27:39). En ambos casos se trata de escenas rodadas en plano medio y contrapicado, con cámara a la altura del suelo (véanse Screenshots 31 y 32) (cf. Smith 2003:94).



Screenshot 32 (*Amores perros* 2000, 01:27:31)

⁸⁶ Se habla de música asincrónica cuando la fuente de la música permanece invisible (cf. Hickethier 2007: 94).

5.6 El Chivo, los perros callejeros y Cofi



Screenshot 33 (*Amores perros* 2000, 01:39:12)

“Cofi, the dog who kills dogs, finds his natural owner in the man who kills men.” (Shaw 2003: 58)

El último de los tres episodios trata del vagabundo Martín, llamado “El Chivo”⁸⁷, apodo que así le animaliza (véase Screenshot 33). En la primera parte solamente se muestra vagabundeando por las calles siempre acompañado por sus perros, prácticamente no



Screenshot 34 (*Amores perros* 2000, 01:47:25)

habla con nadie, pero esto cambia cuando la película se dedica a su historia. Así se descubre que fue un profesor universitario que dejó su trabajo y a su familia para seguir sus ideales de libertad y se volvió guerrillero y terrorista lo que lo llevó a la cárcel, lo volvió medio loco y que al final se acostumbró a una vida de mendigo⁸⁸ (cf. *Amores perros*: 01:29:25 - 01:31:57). Él vive al margen de la sociedad con sus perros callejeros al lado, a los cuales quiere mucho (véase Screenshot 34), y mirando con cariño y nostalgia desde lejos a su hija Maru que no sabe de su existencia y piensa que su padre haya muerto. Así que se trata de un personaje polifacético y contradictorio, que al final de la película se vuelve muy conmovedor y pasa por una transformación que le cambia la vida totalmente.

⁸⁷ *Chivo*: Cría macho de la cabra, desde que no mama hasta que llega a la edad de procrear. *Chivo expiatorio*: Macho cabrío que el sumo sacerdote sacrificaba por los pecados de los israelitas. Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=chivo> [último acceso el 07.12.2012].

⁸⁸ Iñárritu afirma que El Chivo es su figura más política en la película, a través de la cual trata de mostrar alienación, estupefacción y privatismo; que son los resultados en México de un mando de más de 70 años de un solo partido, que terminó su dominio en el año 2000 (cf. Töteberg 2005: 28).

5.6.1 Funciones, simbologías y valor metafórico del perro

“El círculo nunca se cierra: el dolor es también un camino hacia la esperanza”⁸⁹

El Chivo se rodea de perros callejeros, en los cuales se refleja su aspecto descuidado, sus vestidos de harapos, su barba larga y su suciedad (véanse Screenshots 32 y 33), conque, también en esta historia los perros simbolizan la clase social del protagonista. Sus perros le acompañan siempre fielmente, viven con él en su barraca y él los considera su familia, dado que son los únicos que le hacen compañía, le sostienen, le ofrecen amor incondicional y afecto desinteresado. Por tanto reemplazan a las personas y las relaciones afectivas que le faltan al solitario vagabundo, que no tiene contactos sociales y desconfía en las personas; de ahí que le ayudan a compensar sus déficits emocionales y sociales. El Chivo proyecta sus sentimientos y sus emociones en los perros, dado que no puede hacerlo con su familia, mejor dicho, su hija Maru, por consiguiente estos simbolizan su vida emotiva y sus sentimientos. Es decir, que se pueden considerar sustitutos de amigos, miembros de la familia y sobre todo de hijos⁹⁰. Incluso se reconoce la función terapéutica del perro (véase subcapítulo 3.1.1). Así pues se puede deducir que tras el amor y la dedicación hacia sus perros, El Chivo oculte su dolor, su soledad, dado que estos se convierten en su única compañía. En efecto, vive solo, alejado del mundo y de los seres humanos, no participa activamente en la vida social y sus únicos amigos son los perros. Por consiguiente se puede notar que El Chivo es un misántropo y que pertenece a aquella categoría de personas que aman más a los animales que a los seres humanos (véase subcapítulo 3.1.1); entonces sus perros callejeros simbolizan su misantropía y su alienación. Ya desde el comienzo de su historia, se puede notar lo estrecha que es la relación que entabló con sus perros que es totalmente opuesta a la que tiene con los seres humanos. A sus perros los habla con cariño, como si fueran amigos o hijitos: *campeón, muchachito, chiquito, chula* (cf. *Amores perros*: 01:44:10 - 01:44:38; 01:56:10; 01:57:22) y les puso nombres: *Flor, Frijol, Gringuita* etc. (cf. *Amores perros*: 01:56:00 - 01:57:30), es decir, que mantiene una relación muy emocional e individual con cada uno. En cambio su trabajo de asesino a sueldo y su pasado

⁸⁹ Véase: <http://www.pepper.com.mx/amoresperros/prensa/produccion.html> [último acceso el 13.12.2012].

⁹⁰ Véase también: Otterstedt/Rosenberger 2009: 167f.

de ex guerrillero dejan entender que no otorga mucho valor a la vida humana, o por lo menos, no todas tienen el mismo valor para él, dado que al enterarse de la muerte de su mujer estalla en lágrimas. La controvertida moral de El Chivo se subraya en la escena del choque automovilístico, donde aprovechándose del caos causado por el accidente, le roba el dinero a Octavio, mostrando falta de respeto y de interés por la vida del chico gravemente herido y su indiferencia por la carnicería a la que se enfrenta. Sin embargo, al mismo tiempo se muestra turbado al ver al perro ensangrentado y moribundo (el Cofi) que sacan del coche de Octavio y dejan tendido al lado de la carretera. Así se precipita hacia el perro para ayudarlo y se lo lleva a su casa, donde le asiste hasta sanar sus heridas (cf. *Amores perros*: 01:41:08 - 01:44:39). Esta actitud se subraya en la escena en la cual mirando en el periódico el artículo sobre el asesinato del hombre de negocios que mató, le colorea la cara con un rotulador y sonríe cínicamente⁹¹; mostrando así su indiferencia frente a la muerte de un ser humano y por ironía de la suerte algunos segundos más tarde se pondrá a llorar por leer la noticia de defunción de su ex esposa (cf. *Amores perros*: 00:20:20 - 00:21:37). De igual manera, cuando encuentra a sus perros muertos rompe a llorar intentando salvar a la única perrita aún viva, Gringuita, que se le muere poco después; hecho que intensifica su llanto desesperado. De igual modo no consigue matar al Cofi, sí le apunta con la pistola a la cabeza mas no le mata (cf. *Amores perros*: 01:55:45 - 01:58:20) y al final se lo lleva como nuevo compañero de viaje en su nueva vida (cf. *Amores perros*: 02:22:31 - 02:23:35). Estas escenas no muestran solamente que El Chivo ame más a los animales que a los seres humanos, sino que el amor por sus perros parece reflejar su rechazo por las personas. (cf. Hart 2004: 191). De todas maneras como en las otras historias, el hombre utiliza a los animales para sus propósitos (cf. Körner 2004: 279f) (cf. Baker 2001: 187ff). En relación a la simbología, los perros blancos y los negros que acompañan a El Chivo pueden simbolizar la dualidad de él, su racionalidad e irracionalidad, su bondad y maldad⁹², lo que remontaría a la dicotomía del título provisorio “Perro blanco/perro negro” (cf. Smith 2003: 32). Sin embargo, estos perros no son los únicos que acompañan y caracterizan a El Chivo y su historia, sino que como ya se mencionó, también el Cofi, el perro de Octavio, asume este papel. Así que desempeña otra vez un papel sustancial bajo varios aspectos, especialmente su función de metáfora de El

⁹¹ Como se mencionó en el capítulo 4 sobre la simbología del perro la palabra cínico en griego antiguo deriva de la palabra perro.

⁹² Véase también el capítulo 4 de este trabajo.

Chivo es muy significativa. Es justo su encuentro con el Cofi que lo lleva a una transformación radical y le permite una reconciliación tanto consigo mismo como con su doloroso pasado. El Cofi apenas se encuentra mejor gracias a las curas de El Chivo, mata a todos sus perros porque estaba acostumbrado a pelearse para supervivir, no lo hace por odio o maldad; así como El Chivo. Él se hizo guerrillero y consideraba justo matar a otros para un ideal mayor, más alto y en seguida al salir de la cárcel, se volvió asesino a sueldo, para supervivir en un mundo del cual se encontró excluido. Es por esto que cuando él regresa a casa y se da cuenta de lo que ha pasado y está a punto de matar al Cofi para vengar a sus amados perros, se para y no le mata sometiendo así sus impulsos. Cuando El Chivo apunta con la pistola a la cabeza del Cofi parece que este le mire tristemente como pensando lo siento no es mi culpa es lo que me han enseñado, ¿me odias por esto? Tú no eres muy diferente; es como una acusación silenciosa del perro. Su mirada parece estar animada por una sensibilidad receptiva y le convierte en un testigo silencioso y solidario del sufrimiento, de la toma de consciencia y así del arrepentimiento del protagonista. En ese instante El Chivo se reconoce en el Cofi y decide de poner fin a la violencia que le rodea y de no acabar con su última tarea (cf. Hart 2004: 192). Él se distancia así de los dos hermanos, Luis y Gustavo, no mata a ninguno de los dos y deja que se las arreglen por sí mismos; en cuanto él ya no forma más parte de este mundo de violencia (cf. Shaw 2003: 58). En otras palabras, hay un paralelo entre el perro y el vagabundo, que muestra como el uno se duplica en el otro: El Cofi en la primeras escenas de la historia de Octavio es simplemente un perro doméstico invisible como lo es El Chivo como vagabundo en la calle sin embargo, cuando le salva después del accidente se crea un enlace crítico entre los dos, que trae a la luz que tanto el domesticado Cofi, como el domesticado Martín, se han convertido en asesinos profesionales. (cf. D'Lugo 2003: 226). Como lo expresa Deborah Shaw: *"It is Cofi who teaches El Chivo the implications of his own actions; El Chivo's horror when Cofi kills all of his dogs leads to his redemption."* (Shaw 2003: 58). En relación a esto es interesante citar una frase de El Chivo que hablando a Luis, mientras le tiene prisionero en su casa, le dice: *"Acuérdate que todo dueño se parece a su perro"* (cf. *Amores perros*: 02:06:38 - 02:06:43); lo que en el caso de la película es cierto: Valeria se parece a Richi, Octavio al Cofi y El Chivo primero a sus perros callejeros y después a su nuevo perro Negro. Volviendo al papel del Cofi en la última historia se puede asentar que tiene un impacto muy positivo en la vida del protagonista, es un redentor, transformador que hace arrepentir a El Chivo que en seguida reflexiona sobre su vida, deja sus vestidos,

se afeita, se ducha y recupera su identidad, la que tenía antes de hacerse guerrillero, o sea, vive una transformación física y psíquica (cf. *Amores perros*: 02:14:00 - 02:15:26). De hecho, gracias al Cofi replantea su vida, se enfrenta a esta y empieza a hacer activamente algo para recuperar a su hija, le confiesa su amor y su existencia dejándole un mensaje muy conmovedor en su contestador automático. Así cambia su aspecto y volviéndose el hombre de clase media que fue una vez deja la ciudad encaminándose por una zona desértica acompañado sólo por el Cofi, rebautizado Negro⁹³, escena en la que es palpable un sentido de redención (cf. *Amores perros*: 02:22:31 - 02:23:35); dado que, él puede seguir adelante con su vida, sólo después de haberse despedido de una parte de su pasado. Tanto él como el Cofi dejan atrás su pasado de *asesinos*, *guerrilleros* para empezar un nuevo capítulo de su existencia. Al final de la historia hay así una posibilidad de esperanza (cf. Wood 2006: 84) y es el Cofi, mejor dicho, Negro el símbolo de la esperanza de una vida mejor, que El Chivo emprende para poder presentarse a su hija sin vergüenza.

5.6.2 Escenificación técnica

Los encuadres de El Chivo y sus perros tienen el fin de destacar la relación fiel y estrecha que los une. De hecho los perros son sus únicos fieles compañeros y amigos por los cuales se interesa/importa a excepción de su hija. La fidelidad recíproca entre los perros y El Chivo se pone en evidencia en

numerosas escenas, por ejemplo, en la que se muestra desde la ventana al amo con sus



Screenshot 35 (*Amores perros* 2000, 01:38:27)



Screenshot 36 (*Amores perros* 2000, 00:21:35)

perros en la cama, por medio de un plano picado. Esta toma pone acento en el contraste entre la luz floja dentro del cuarto y la oscuridad afuera, lo que marca la soledad que caracteriza la vida de El Chivo y la función consoladora de sus perros (véase Screenshot 35). La música

⁹³ Negro es también el apodo del director González Iñárritu, como se mencionó en el subcapítulo 5.2.

instrumental de/en el trasfondo es melancólica y a la vez alarmante (de hecho, es la misma que se escucha mientras El Chivo sigue a Luis para matarle). Otro ejemplo es la escena, en la cual El Chivo lee en el periódico en la página de necrológicas, que su ex esposa ha muerto y empieza a llorar, a su lado el perro fiel acompaña a su dueño en el dolor (véase Screenshot 36), lo que se remarca por medio de dos imágenes significativas que duran simplemente dos segundos. El primer plano de El Chivo que llora y el siguiente primer plano del perro que le mira con *una expresión triste*, como si entendiera su



Screenshot 37 (*Amores perros* 2000, 0:21:10)

dolor y quisiera consolarle, otra vez como en el caso del Cofi, el perro parece mirar de manera receptiva a su amo, como si fuera sensible y solidario con su dolor (véanse Screenshots 37 y 38). El *pathos* y la carga emotivas de estas escenas se consiguen tras un uso *preocupado y tieso* de la cámara que, tranquila y estática, sobre todo por medio de primeros planos, sigue lentamente los movimientos y las expresiones de los personajes tanto humanos como animales. Y por medio del sonido, o mejor dicho, los gemidos del perro que parecen reproducir aquellos de su dueño (cf. *Amores perros*: 00:21:05 - 00:21:37). Además los colores intensivos (debido a la técnica del *bleach-bypass*) aumentan la impresión de realidad lo que acrecienta la empatía hacia el personaje y sus sentimientos por parte del espectador.



Screenshot 38 (*Amores perros* 2000, 00:21:11)

En la escena, en la que el protagonista se encuentra delante del terrible espectáculo de sus



Screenshot 39 (*Amores perros* 2000, 01:56:27)

perros muertos, es dramática y realista, lo que se deben a la cámara de mano y al plano subjetivo que *desplaza* al espectador en el lugar de El Chivo, es decir, que ve las imágenes desde su perspectiva, que aumenta la actitud empática del espectador (cf. *Amores perros*: 01:55:49 - 01:55:53). En seguida

hay un primer plano del Cofi que mira a El Chivo como si su mirada fuera animada e interrogativa (véase Screenshot 39) y algunos segundos más tarde hay la escena crucial de la toma de consciencia y redención del protagonista gracias a la mirada del Cofi, que silenciosamente le aclara su condición de asesino a sueldo y por eso su similitud con él (véase Screenshot 40). Lo que posibilita a la mirada del perro de tener tantas cargas significativas es el uso de la cámara móvil y la perspectiva muy cercana, de hecho, de los primeros planos acentúan las expresiones y emociones faciales tanto humanas como animales.



Screenshot 40 (*Amores perros* 2000, 01:56:41)

6. Conclusión

La relación fundamental entre el cine y el animal se caracteriza por una mutua conexión entre los dos, en cuanto, el cine muestra la actitud del hombre hacia el animal e influye activamente en la relación entre ellos (cf. Möhring 2009: 4ff) y por su parte, el animal fue el primer modelo del cine y tuvo una función fundamental en el avance de la tecnología fílmica (cf. Burt 2002: 44f).

La mirada del hombre hacia el animal está caracterizada por el antropocentrismo, que considera la razón y la voluntad los rasgos que diferencian y hacen superior al hombre respecto al animal y el antropomorfismo, que humaniza a los animales atribuyéndoles sentimientos y pasiones humanas (cf. Lorenz 2004: 88ff) (cf. Münch 1998: 18f). La distancia moral hacia el animal se hace patente también en el lenguaje, en el cual la metáfora animal sirve para definir los excluidos, los inferiores y lo que es anormal y rechazado por la sociedad (cf. Mütterich 2009: 75ff/80ff).

El simbolismo animal que se expandió de la mitología a la literatura y finalmente al cine (cf. Zerling 2003: 14) (cf. Fudge 2002: 69f), tiene por norma un carácter moralizante y quiere impartir una lección y/o una enseñanza (cf. Leibfried 1982: 17ff). En las representaciones de los animales, a través de metáforas positivas y negativas, se reproducen el mundo, los valores y los sentimientos humanos, revelando y evaluando las actitudes, los comportamientos y la sociedad del hombre (cf. Coenen 2000: 134ff) (cf. Baker 2001: 34/83ff), en efecto, frecuentemente se examinan conflictos nacionales, étnicos, de género, clase e identidad (cf. Ingram 2004: 69ff/84f). Así, analizando los papeles desempeñados por los animales en las películas, se pueden descubrir y destapar estructuras sociales y repartos de poder vigentes en la sociedad.

El hombre reconoce un cierto parentesco y afinidad con el animal (cf. Berger 1980: 20), que tiene una función fundamental en la construcción simbólica de la identidad humana, de hecho, el hombre se autodefine basándose en la delimitación entre él mismo y el animal, lo que representa una inclusión y exclusión social. Pero, una vez que se excede este límite, las dos especies se fusionan y no se pueden diferenciar, proceso definido por Deleuze y

Guattari *devenir-animal* (cf. Möhring 2009: 27ff) (cf. Deleuze y Guattari 1992: 317ff/368ff). La muestra de esta indiferenciación es peligrosa en particular en el cine, debido a que este propone una ficción que parece realidad (cf. Fudge 2002: 77f); la componente visual es fundamental en la representación del animal y sus imágenes, sobre todo las violentas, crean un impacto muy fuerte en el espectador (cf. Burt 2002: 87ff). El colapso entre ficción y realidad en el cine transforma al animal en un sujeto fílmico peculiar y comporta la necesidad de una reglamentación de sus imágenes (cf. Burt 2002: 12).

En la película, el animal se ha vuelto un puro signo, un reemplazo y medio de comunicación (cf. Fudge 2002: 11f/67ff) (cf. Koch 2004: 42ff), que a causa de sus numerosos significados y atribuciones semánticos y alegóricos contradictorios se convierte en un significante demasiado libre e inestable (cf. Burt 2002: 11). Sus referencias simbólicas en la mitología, la religión y el lenguaje del hombre, se encuentran en las enciclopedias del simbolismo animal, que lo ven relacionado con el más allá, el fuego y la sexualidad, y al mismo tiempo representante de fidelidad, vigilancia, codicia e impureza (cf. Chevalier/Gheerbrant 1986: 816ff) (cf. Zierling 2003: 143). En las películas de animales sobresalen temáticas comunes, como la reintegración de identidad, la resolución y renovación, y familias incompletas, transformación, cambio y pérdida (cf. Burt 2002: 54/177ff/184ff) (cf. Fudge 2002: 84f).

El animal más representado en las películas es el perro, que empezó como sujeto sub-humano y accesorio y llegó a ser amigo y compañero inseparable del hombre (cf. Fudge 2002: 78f) (cf. Fogle 2006: 35), protagonista héroe y sustituto de relaciones afectivas; lo que refleja sus varios papeles y funciones útiles en la vida del hombre. Esta relación, que se caracteriza por incongruencias y paradojas, se analiza en las interesantes investigaciones de los *Human-Animal Studies* que definen la posición del perro ambivalente. Por un lado se considera peligroso y agresivo y por el otro, fiel compañero del hombre contra la soledad y miembro de la familia centro de los cariños y amor de su dueño (cf. Mertens 2009: 138f) (cf. Kathan 2004: 241f). El perro doméstico puede sustituir objetos, personas, aspectos del carácter y/o impulsos humanos compensando y apagando así las necesidades psicológicas y deficiencias emocionales y/o sociales de su dueño y creando una cierta similitud entre los dos (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 144/168ff).

En la película *Amores perros* (2000) de González Iñárritu, el leitmotiv es el perro, que se escenifica como símbolo, alegoría y metáfora del ser humano y rasgos de la sociedad moderna para transmitir mensajes profundos. En la película se tratan temas relacionados con la identidad nacional mexicana, el capitalismo, la vida moderna y el cuadro familiar de la metrópoli, las relaciones de género, la sociedad patriarcal que margina a la mujer y es machista, la universalidad de la condición y las emociones humanas y la naturaleza animal del comportamiento humano (cf. Smith 2003: 11/19ff/57ff) (cf. Shaw 2003: 37/57) (cf. Shaw 2007: 153ff/170). El perro, como motivo principal, es omnipresente, incluso en el título, en el cual remite al dualismo y ambivalencia tanto de su simbología y función social, cuanto del hombre mismo y de su actitud hacia el animal. En el título del avance de la película, los *amores* infelices, pasionales, agresivos y destructivos de color rojo sangre se contraponen y asocian a los *perros* de color blanco, que aluden a la pureza, al desenfreno sexual y a la muerte (cf. Marschall 2005: 133) (cf. Radke 1936: 9ff). De igual forma, el título enfatiza la fuerza de los instintos animales y obsesivos de los personajes y anticipa el dramatismo de la película, que en cada historia entrelaza los temas de transformación, cambio y pérdida.

Los perros pueden desempeñar sus funciones en la película gracias a las interesantes técnicas audiovisuales empleadas por el director. El uso dinámico y agresivo de la cámara de mano y los contrastes más fuertes en los colores, en particular el rojo (cf. Smith 2003: 93) enfatizan la violencia de las riñas ilegales de perros y de las otras escenas violentas, el estilo documental confiere a la película más realismo (cf. Smith 2003: 17f/94f) y los múltiples planos subjetivos permiten una constante identificación del espectador con los personajes (cf. Hickethier 2007: 128).

En este trabajo se estableció una tipología de las funciones de los perros empleados en la película, que en general son tres: narrativa, estructural y simbólica.

Narrativa porque determinan y acompañan la trama y otorgan unidad a la película. A través del fuerte vínculo que cada protagonista tiene con su perro, se muestra que aunque los personajes a primera vista parezcan muy diferentes, en verdad tienen mucho en común: soledad, desesperanza, relaciones de amor difíciles, búsqueda de una vida diferente y significativas consecuencias físicas y mentales después del accidente que cambia

drásticamente sus destinos y los hace pasar por una transformación física y psíquica, causada, reflejada y/o acompañada por sus perros.

Estructural porque los perros conectan los tres segmentos narrativos, tanto temáticamente cuanto temporalmente y los clímax están ligados a ellos. La susodicha unidad temática se mantiene a través de las técnicas del contrapunto, la repetición, la simultaneidad y la fragmentación que a menudo se conectan a los perros.

Simbólica porque los perros representan el vínculo entre el mundo humano y el mundo animal y se utilizan como alegoría y/o metáfora tanto del individuo como de la sociedad. Los dueños se parecen a sus perros y tras de estos se definen: *“The dogs that feature in each “chapter” also link the characters while signaling their distinct characters.”* (Shaw 2003: 57). Al mismo tiempo se hace un paralelo entre la sumisión del perro a su dueño y la sumisión y esclavitud de este último a sus propios deseos y obsesiones. En cada historia, el perro cumple también una función sustitutiva, sea como miembro de la familia así como amigo y se considera un compañero inseparable.

Por consiguiente se puede afirmar que en la película, los perros son protagonistas importantes y fundamentales tanto cuanto los humanos.

7. Bibliografía

7.1 Literatura básica

Adams, Carol J. / Donovan, Josephine (eds.) (1999, 2ª edición): *Animals & Women: Feminist Theoretical Explorations*. Durham: Duke University Press.

Agamben, Giorgio (2003): *Das Offene: Der Mensch und das Tier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Albert, Mechthild (1997): *Bestiarien und Emblematis: Aspekte einer Säkularisierung*, en: Febel, Gisela / Maag, Georg (eds.) (1997): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. Pág. 91-104.

Arnold, Paul (1980): *Das Totenbuch der Maya*. Bern – München – Wien: Scherz Verlag.

Arriaga, Guillermo (2007): *Amores perros*. Barcelona: Grupo Editorial Norma.

Baker, Steve (2000): *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books Ltd.

Baker, Steve (2001): *Picturing the beast: Animals, identity and representation*. Urbana: University of Illinois Press.

Baudrillard, Jean (1994): *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Bekoff, Marc (2007): *Encyclopedia of human-animal relationships: a global exploration of our connections with animals*. Volume 1: A-Con. Westport: Greenwood Press.

Berger, John (2003, 9ª edición): *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

Bienk, Alice (2008): *Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren-Verlag GmbH.

Brackert, Helmut; Kleffens, Cora van (1989): *Von Hunden und Menschen: Geschichte einer Lebensgemeinschaft*. München: Verlag C.H. Beck.

Brantz, Dorothee; Mauch, Christof (2010): *Einleitung: Das Tier in der Geschichte und die Geschichte der Tiere*, en: Brantz, Dorothee; Mauch, Christof (2010): *Tierische Geschichte: Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne*. Paderborn – Wien: Ferdinand Schöningh Verlag. Pág: 7-18.

Bremme, Bettina (2009): *Movie-mientos. 2. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche*. Stuttgart: Schmetterling Verlag GmbH.

Bühler, Benjamin; Rieger, Stefan (2006): *Vom Übertier: Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Burt, Jonathan (2002): *Animals in film*. London: Reaktion Books Ltd.

Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain (eds.) (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Cirlot, Juan Eduardo (1988, 7ª edición): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Coenen, Hans Georg (2000): *Die Gattung Fabel. Infrastrukturen einer Kommunikationsform*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Dalmau, Rafael; Galera, Albert (2007): *Ciudades del cine*. Barcelona: Raima Edicions.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1992): *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag.

Derrida, Jacques (2010): *Das Tier, das ich also bin*. Wien: Passagen Verlag Ges. m. b. H.

Dierauer, Urs (1977): *Tier und Mensch im Denken der Antike: Studien zur Tierpsychologie, Anthropologie und Ethik*. Amsterdam: Grüner.

D'Lugo, Marvin (2006): *Amores Perros / Love's a bitch*, en: Elena, Alberto / Díaz López, Marina (eds.) (2006): *The cinema of Latin America*. London: Wallflower Press. Pág: 221-229.

Evans, Rhonda; Gauthier, DeAnn K; Forsyth, Craig J. (1998): *Dogfighting: Symbolic Expression and Validadion of Masculinity*, en: Kalof, Linda / Fitzgerald, Amy (eds.) (2007): *The animals reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*. Oxford: Berg Publishers. Pág. 209-218.

Febel, Gisela (1997): *Zwischen Himmel und Hölle: Ibis und Ochse*, en: Febel, Gisela / Maag, Georg (eds.) (1997): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. Pág. 210-213.

Fogle, Bruce (2006): *Hunde – die neue Enzyklopädie*. Starnberg: Dorling Kindersley Verlag GmbH.

Foster, David William (2002): *Mexico City in contemporary Mexican Cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press.

Fudge, Erica (2002): *Animal*. London: Reaktion Books Ltd.

García Barrientos, José Luis (1998): *El lenguaje literario. 2. Las figuras retóricas*. Madrid: Arco Libros.

González Torres, Yolotl (1993): *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México D.F.: Ediciones Larousse.

Gronemann, Claudia / Sieber Cornelia (2007): *Gewalttopos und mediale Gewalt. Zur Inszenierung von Gewalt im aktuellen lateinamerikanischen Kino: Cidade de Deus (2002) und Amores Perros (2000)*, en: Felten, Uta / Maurer Queipo, Isabel (eds.) (2007): *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume. Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. Pág. 81-102.

Haraway, Donna (2005, 3ª edición): *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

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

Hediger, Vinzenz (2004): *Das Abenteuer der physiognomischen Differenz. Science Fiction, Tierfilme und das Kino als anthropologische Maschine*, en: Löffler, Petra / Scholz, Leander (eds.) (2004): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. Pág. 15-30.

Hermant, Jost (1981): *Gehätschelt und gefressen: Das Tier in den Händen der Menschen*, en: Grimm, Reinhold / Hermant, Jost (eds.) (1981): *Natur und Natürlichkeit: Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*. Königstein/Ts.: Althenäum. Pág. 55-76.

Herzog, Hal (2010): *Some We Love, Some We Hate, Some We Eat: Why It's So Hard to Think Straight About Animals*. New York: HarperCollins Publishers.

Hickethier, Knut (2007, 4ª edición): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart - Weimar: Metzler.

Ingram, David (2004): *Green screen: Environmentalism and Hollywood cinema*. Exeter: University of Exeter Press.

Jauch, Ursula Pia (2004): *„Les animaux plus que machines”? Von Maschientieren, Tierautomaten und anderen bestialischen Träumereien. Einige Anmerkungen aus philosophischer Sicht*, en: Böhme, Hartmut / Gottwald, Franz-Theo / Holtorf, Christian et

al. (eds.) (2004): *Tiere: Eine andere Anthropologie*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag. Pág. 237-250.

Jauss, Hans Robert (1977): *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze 1956 – 1976*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Kantaris, Geoffrey (2003): *The Young and the Damned: Street Visions in Latin American Cinema*, en: Hart Stephen (ed.) (2003): *Contemporary Latin American Cultural Studies*. London: Arnold. Pág. 177-189.

Kathan, Bernhard (2004): *Zum fressen gern: Zwischen Haustier und Schlachtvieh*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Koch, Gertrud (2004): *Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensomotorischen Affizierung*, en: Böhme, Hartmut / Gottwald, Franz-Theo / Holtorf, Christian et al. (eds.) (2004): *Tiere: Eine andere Anthropologie*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag. Pág. 41-50.

Körner, Jürgen (2004): *Die Verwendung des Tiers in der Tierliebe*, en: Böhme, Hartmut / Gottwald, Franz-Theo / Holtorf, Christian et al. (eds.) (2004): *Tiere: Eine andere Anthropologie*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag. Pág. 273-282.

Leibfried, Erwin (1982, 4ª edición): *Fabel*. Stuttgart: Metzler.

Lippit, Akira Mizuta (2008): *Der Tod eines Tieres*, en: Ullrich, Jessica / Weltzien, Friedrich / Fuhlbrügge, Heike (eds.) (2008): *Ich, das Tier: Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH. Pág. 47-64.

Lorenz, Günther (2004): *Tiere kennen und die Tierwelt erklären – Leistungen und Irrwege der alten Kulturen*, en: Böhme, Hartmut / Gottwald, Franz-Theo / Holtorf, Christian et al. (eds.) (2004): *Tiere: Eine andere Anthropologie*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag. Pág. 79-96.

Lorenz, Konrad (1984, 4ª edición): *Cuando el hombre encontró al perro*. Barcelona: Tusquets Editores.

Lorenz, Konrad (2011, 42ª edición): *So kam der Mensch auf den Hund*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Marschall, Susanne (2005): *Farbe im Kino*. Band 4 der Edition <<film-dienst>>. Marburg: Schüren Verlag.

Martin, René (ed.) (1995): *Dicionário cultural da mitologia greco-romana*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Maspero, Francesco (1997): *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*. Alessandria: Piemme.

Maspero, Francesco (1999): *Bestiario medievale*. Casale Monferrato: Piemme.

Mertens, Susanne (2009): *Das innere Team mit Tieren: Tiere als Persönlichkeitssymbole in Psychotherapie und Beratung*. München: Reinhardt Verlag.

Mora, Carl J. (2005, 3ª edición): *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896 – 2004*. Jefferson, North Carolina: McFarland.

Möhring, Maren / Perinelli, Massimo / Stieglitz, Olaf (eds.) (2009): *Tiere im Film: Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Köln – Wien: Böhlau Verlag GmbH.

Mütherich, Birgit (2009): *Soziologische Aspekte des Speziesismus*, en: Ach, Johann S. / Stephany, Martina (eds.) (2009): *Die Frage nach dem Tier: Interdisziplinäre Perspektiven auf das Mensch-Tier-Verhältnis*, Band 9. Berlin: LIT Verlag. Pág. 75-94.

Münch, Paul (1998): *Tiere und Menschen. Ein Thema der historischen Grundlagenforschung*, en: Münch, Paul (ed.) (1998): *Tiere und Menschen: Geschichte und*

Aktualität eines prekären Verhältnisses. Paderborn – Wien: Ferdinand Schöningh Verlag. Pág. 9-36.

Nelson, Amy (2010): *Laika Vermächtnis: Die sowjetischen Raumschiffhunde*, en: Brantz, Dorothee; Mauch, Christof (2010): *Tierische Geschichte: Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne*. Paderborn – Wien: Ferdinand Schöningh Verlag. Pág. 103-122.

Neumeyer, Martina (1997): *Bestiaires – Überlieferung in neuer Aktualität*, en: Febel, Gisela / Maag, Georg (eds.) (1997): *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. Pág. 15-28.

Niveau de Villedary, Ana M^a; Mariñas (2008): *¿Compañero en la muerte o guía hacia el Más Allá? El perro en la liturgia funeraria púnica*, en: Ferrer Abelda, Eduardo / Mazuelos Pérez, José / Escacena Carrasco, José Luis (eds.) (2008): *De dioses y bestias: Animales y religión en el mundo antiguo*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Univesidad de Sevilla. Pág. 97-142.

Olbrich, Erhard / Otterstedt, Carola (eds.) (2003): *Menschen brauchen Tiere: Grundlagen und Praxis der tiergestützten Pädagogik und Therapie*. Stuttgart: Franckh-Kosmos Verlag.

Otterstedt, Carola / Rosenberger, Michael (eds.) (2009): *Gefährten – Konkurrenten – Verwandte: Die Mensch-Tier-Beziehung im wissenschaftlichen Diskurs*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH.

Paz, Octavio (2004, 3^a edición): *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Pfleger, Sabina / Schlickers, Sabine (2004): *“La ley de Herodes, ¡... o te chingas o te jodes!” – Tendenzen des mexikanischen Gegenwartsfilms*, en: Bernecker, Walther L. et al. (eds.) (2004, 3. ed.): *Mexiko heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag. Pág. 607-624.

Radke, Gerhard (1936): *Die Bedeutung der weißen und der schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer*, Jena, Univ., Diss., 1936.

Read, Kay Almere; González, Jason J. (2000): *Handbook of Mesoamerican mythology*. Oxford: ABC – Clio.

Schnur, Harry C. (1978): *Fabeln der Antike. Griechisch und lateinisch*. München: Heimeran.

Schwarte, Ludger (2004): *Einführung: Animalität – Wie werden wir zum Tier?*, en: Böhme, Hartmut / Gottwald, Franz-Theo / Holtorf, Christian et al. (eds.) (2004): *Tiere: Eine andere Anthropologie*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag. Pág. 209-216.

Seeburg, Ulrich (2008): *Das Bild des Tieres in der Höhlenmalerei*, en: Ullrich, Jessica / Weltzien, Friedrich / Fuhlbrügge, Heike (eds.) (2008): *Ich, das Tier: Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH. Pág. 27-38.

Serpell, James (1996): *In the company of animals: a study of human-animal relationships*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shaw, Deborah (2003): *Contemporary cinema of Latin America: ten key films*. New York: Continuum.

Shaw, Deborah (ed.) (2007): *Contemporary Latin American cinema: breaking into the global market*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Sielmann, Heinz / Sutton, Ann / Schmitz, Siegfried (eds.) (1984): *Das grosse Buch der Tierwelt*. München: ADAC – Verlag.

Skabelund, Aaron (2010): *Rassismus züchten: Schäferhunde im Dienst der Gewaltherrschaft*, en: Brantz, Dorothee; Mauch, Christof (2010): *Tierische Geschichte*:

Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Paderborn – Wien: Ferdinand Schöningh Verlag. Pág: 58-78.

Smith, Paul Julian (2005): *Amores perros: (Love's a bitch)*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Stephany, Martina (2009): *Der Mensch im Tier – Anthropomorphisierung und Funktionalisierung von Tieren im Zeichentrickfilm*, en: Ach, Johann S. / Stephany, Martina (eds.) (2009): *Die Frage nach dem Tier: Interdisziplinäre Perspektiven auf das Mensch-Tier-Verhältnis*, Band 9. Berlin: LIT Verlag. Pág. 95-108.

Toynbee, Jocelyn M. C. (1983): *Tierwelt der Antike*, Band 17 de *Kulturgeschichte der antiken Welt*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern.

Töteberg, Michael (ed.) (2005, 2ª edición): *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart: JB Metzler Verlag.

Ullrich, Jessica; Weltzien, Friedrich; Fuhlbrügge, Heike (2008): *Vorwort*, en: Ullrich, Jessica / Weltzien, Friedrich / Fuhlbrügge, Heike (eds.) (2008): *Ich, das Tier: Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH. Pág. 9-11.

Varela, Fernando; Kubarth, Hugo (1996): *Diccionario fraseológico del español moderno*. Madrid: Editorial Gredos.

Vogel, Amos (1997): *Film als subversive Kunst*. St. Andrä-Wödern: Hannibal Verlag.

Volk, Stefan (2004): *Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen*. Braunschweig: Schöningh Verlag.

Werness, Hope B. (2004): *The Continuum encyclopedia of animal symbolism in art*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Wiedenmann, Rainer (2002): *Die Tiere der Gesellschaft*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Wood, Jason (2006): *The Faber Book of Mexican Cinema*. London: Faber and Faber Limited.

Wunderlich, Eva (1925): *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer: Erläutert mit Berücksichtigung entsprechender Bräuche bei anderen Völkern*, en: Malten-Breslau, Ludolf / Weinreich-Tübingen, Otto (eds.) (1925, XX. Band 1. Heft): Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten. Gießen: Töpelmann.

Zerling, Clemens (2003): *Lexikon der Tiersymbolik: Mythologie, Religion, Psychologie*. München: Kösel-Verlag GmbH.

7.2 Artículos científicos

Ramírez Caro, Jorge (2004): *Una lectura semiótica de Amores Perros*, en: *Revista Comunicación*, [en línea], Agosto-diciembre 2004, año/vol. 13, no.2. Cartago, Costa Rica: Instituto Tecnológico de Costa Rica. Pág. 56 – 62, en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=16613206> [último acceso el 01.12.2012].

Seler, Eduard (1909): *Die Tierbilder der mexikanischen und der Maya – Handschriften*, en: Crzelltizer / de Zwaan / Maass et.al. (eds.): *Zeitschrift für Ethnologie. Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, Heft 2. Berlin: Behrend & Co.

7.3 Medios audiovisuales

González Iñárritu, Alejandro (2000): *Amores perros*.

7.4 Recursos electrónicos

Anthropomorphismus, en: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Anthropomorphismus> y <http://lema.rae.es/drae/?val=antropomorfismo> [último acceso el 02.07.2012]

Human-Animal Studies, en: <http://human-animal-studies.org/> [último acceso el 29.11.2012]

Publicaciones y periódicos sobre los *Human-Animal Studies*, en: <https://www.wiso.uni-hamburg.de/projekte/animals-and-society/literatur/> y <http://www.nzchas.canterbury.ac.nz/linksandresources.shtml> [último acceso el 29.11.2012]

Institutos y centros de investigación de los *Human-Animal Studies*, en: <http://ethik.univie.ac.at/angewandte-ethik/tierethik/casa-critical-animal-studies-austria/> y <http://human-animal-studies.org/seitenverweise.html> [último acceso el 29.11.2012]

Expr. Coloq. *A otro perro con ese hueso*, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012]

Locs. Verb. Coloqs. *Echar a perros, echar o soltar los perros a alguien*, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012]

Loc. Verb. Coloq. *Tratar a alguien como a un perro*, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012]

Locs. Adjs. *De perro, o de perros*, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012]

Definición de *perro*, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=perro> [último acceso el 04.12.2012] y *perra*, en: http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=ixr1f53DRDXX2DnmfGfD#perra_chica [último acceso el 04.12.2012]

Perros callejeros en México, en: <http://www.muyminteresante.com.mx/salud/294287/perros-abandonados/> [último acceso el 04.12.2012]

Informaciones generales sobre *Amores perros* (2000), en: <http://www.galeon.com/farandula/perro.html> [último acceso el 24.10.2011] y <http://www.pepper.com.mx/amoresperros/prensa/produccion.html> [último acceso el 7.12.2012]

Premios *Amores perros* (2000), en: <http://www.galeon.com/farandula/perro.html> [último acceso el 24.10.2011], <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=115> y <http://www.pepper.com.mx/amoresperros/prensa/produccion.html> [último acceso el 7.12.2012]

Pérez, Soler (2001): *Pup ficiton*, en: Véase: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/78> [último acceso el 07.12.2012]

Temáticas *Amores perros* (2000), en: Para más informaciones véase: [http://blogs.bgsu.edu/span6350/files/2012/08/Amores Perros.pdf](http://blogs.bgsu.edu/span6350/files/2012/08/Amores_Perro.pdf) [último acceso el 07.12.2012]

Letras *Me van a matar* Julieta Venegas, en: Véase: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=828875> [último acceso el 10.12.2012]

Biografía Alejandro González Iñárritu, en: http://www.biosstars-mx.com/a/alejandro_gonzalez_inarritu.html y <http://www2.esmas.com/entretenimiento/biografias/009438/alejandro-gonzalez-inarritu> [último acceso el 04.12.2012]

Filmografía Alejandro González Iñárritu, en: http://www.biosstars-mx.com/a/alejandro_gonzalez_inarritu/filmografia.html y http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/alejandro_inarritu.html [último acceso el 04.12.2012]

Definición de vida animal, en: <http://www.rae.es/drae/> [último acceso el 09.12.2012]

Letras *Si Señor Control Machete*, en: <http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Si-Senor-lyrics-Control-Machete/4FABF1AF288FA6F948256D500006A23D> [último acceso el 17.12.2012]

Definición de “*estigmas de Caín*”, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=estigma%20de%20Ca%C3%ADn> [último acceso el 11.12.2012]

El *Leviatán* de Thomas Hobbes, pág. 51ff, en: http://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/sites/eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/files/Hobbes_-_Leviatan.pdf [último acceso el 07.12.2012]

Definición de *machismo*, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=estigma%20de%20Ca%C3%ADn> [último acceso el 11.12.2012]

Consumo de carne en México, en: <http://www.informador.com.mx/economia/2012/417382/6/crece-895-consumo-per-capita-de-carne-en-mexico.htm> [último acceso el 12.12.2012]

Peleas de gallos en México, en: <http://www.gallosygalleros.com/foro2/viewtopic.php?t=4632&f=21> [último acceso el 12.12.2012]

Peleas de perros en México, en: <http://www.telurica.com/videopost/peleas-de-perros-en-mexico> y <http://noticias.terra.com.mx/mexico/df/peleas-de-perros-clandestinas-aumentan-en-chapultepec,4cc271e296359310VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html> y <http://www.delarivagroup.com/wp-content/uploads/2012/08/MICROTENDENCIA-LOS-PERRHIJOS.pdf> [último acceso el 12.12.2012]

Definición de *Chivo*, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=chivo> [último acceso el 07.12.2012]

Amores perros, en: <http://www.pepper.com.mx/amoresperros/prensa/produccion.html> [último acceso el 13.12.2012]

7.1 Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Xólotl.

En: <http://www.latinamericanstudies.org/xolotl.htm> [último acceso el 04.12.2012]

Ilustración 2: Portada *Amores perros* (2000).

En: <http://24letrasxsegundo.wordpress.com/2011/10/03/regreso-a-amores-perros-por-paul-julian-smith-1/> [último acceso el 05.12.2012]

Ilustración 3: Alejandro González Iñárritu.

En: <http://www.actualidadcine.com/2008/10/24/bardem-rueda-biutiful-la-ultima-de-inarritu/> [último acceso el 05.12.2012]

Ilustración 4: Octavio y Cofi.

En: <http://lanarrativadigital.wordpress.com/amores-perros/octavio-y-susana/cofi/> [último acceso el 05.12.2012]

8. Apéndice

8.1 Resumen en Español

En este trabajo se investigan las funciones y escenificación de los animales en el cine y la mutua conexión entre estos dos, mutua porque el cine exhibe e influencia la actitud del hombre hacia el animal, el cual, fue el primer modelo del cine y desempeñó un papel primordial en la evolución de las tecnologías fílmicas. El papel del animal como portador de significados se hace particularmente patente en su representación cinematográfica. Su simbolismo tiene un carácter moralizante (cf. Leibfried 1982: 17ff) y sirve para representar y evaluar al hombre y la sociedad (cf. Baker 2001: 34/83ff) y desenmascarar las estructuras sociales y los repartos de poder vigentes. Las temáticas comunes que sobresalen en las películas de animales son las relativas a familias incompletas, reintegración de identidad, renovación, transformación, cambio y pérdida (cf. Burt 2002: 54/177ff/184ff). El medio audiovisual en su representación del animal produce un colapso entre ficción y realidad que hace necesaria una regulación de sus imágenes (cf. Burt 2002: 12/87ff). El animal más protagonizado en el cine es el perro, tanto como fiel compañero del hombre, héroe, miembro de la familia y sustituto de relaciones afectivas, cuanto como animal peligroso y agresivo (cf. Fudge 2002: 78f) (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 144/168ff).

Como base, para comprobar las afirmaciones antes mencionadas, sirve la película mexicana *Amores perros* (2000) del director de cine Alejandro González Iñárritu. Por medio de su análisis se investigan las polifacéticas funciones y escenificaciones del leitmotiv del perro y se establece una tipología de sus funciones principales, que son tres: narrativa, estructural y simbólica. Narrativa, porque los perros acompañan y determinan la trama confiriendo unidad a la película; estructural porque enlazan temáticamente y temporalmente los tres segmentos narrativos y son protagonistas de los clímax; simbólica, debido a que simbolizan la naturaleza animal del hombre, la universalidad de la condición humana, la sociedad y las familias modernas de la metrópoli (cf. Smith 2003: 19ff/57ff) (cf. Shaw 2003: 37/57). Asimismo sustituyen a familiares y amigos, rasgos del carácter e impulsos humanos de sus dueños, que les consideran compañeros inseparables (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 144/168ff). Por consiguiente se puede afirmar que en la película, los perros son protagonistas importantes y fundamentales tanto cuanto los

humanos. Gracias al uso de una dinámica cámara de mano de estilo documental, los planos subjetivos y los fuertes contrastes de color se enfatizan la violencia y el dramatismo de las imágenes de los perros, se permite una identificación mayor del espectador con los personajes y se aumenta el realismo de la película (cf. Smith 2003: 17f/93ff) (cf. Hickethier 2007: 128).

8.2 Deutsche Zusammenfassung

Diese Arbeit behandelt die Funktionen und die Inszenierung des Tieres im Kino und den gegenseitigen Bezug zwischen diesen beiden, weil das Kino die Haltung des Mannes in Richtung zum Tier aufzeigt und beeinflusst und das Tier, das erste Modell des Kinos war, eine grundlegende Rolle in der Geschichte der filmischen Technologien erfüllte. Die Rolle des Tieres als tragende Bedeutung wird in seiner Filmdarstellung besonders frei dargestellt. Sein Symbolismus hat einen moralisierenden Charakter (Cf. Leibfried 1982: 17ff) und dient zur Darstellung und Auswertung der Menschen und der Gesellschaft (cf. Baker 2001: 34/83ff) und zur Entlarvung der Sozialstrukturen und Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft (Cf. Bäcker 2001: 34/83ff). Die gemeinsamen Themen in den Tierfilmen betrachten unvollständige Familien, Wiedereingliederung der Identität, Erneuerung, Umwandlung, Änderung und Verlust (Cf. Burt 2002: 54/177ff/184ff). Die audio-visuelle Technologie des Kinos in Beziehung zu der Darstellung des Tieres führt zu einem Einsturz zwischen Fiktion und Realität, welcher eine Regelung von seinen Bildern notwendig macht (Cf. Burt 2002: 12/87ff). Das meist dargestellte Tier im Kino ist der Hund, als zuverlässiger Begleiter des Menschen, Held, Familienmitglied und Ersatz für emotionale Beziehungen, wie auch als gefährliches und aggressives Tier (Cf. Fudge 2002: 78f) (Cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 144/168ff). Als Grundlage, um die obigen Aussagen zu überprüfen, dient den mexikanischen Film *Amores perros* (2000) vom Regisseur Alejandro González Iñárritu. Durch seine Analyse werden die vielfältigen Funktionen und die Inszenierungen des Leitmotivs des Hundes untersucht und wird eine Typologie seiner Funktionen erstellt, die hauptsächlich drei sind: narrative, strukturelle und symbolische. Narrativ, weil die Hunde die Handlung begleiten und bestimmen indem sie auch dem Film eine Einheit verleihen; strukturelle, weil sie thematisch und zeitlich die drei narrative Segmente verbinden und die Protagonisten der Höhepunkte sind; symbolisch, weil sie die tierische Natur des Menschen, die Universalität der menschlichen Existenz, die Gesellschaft und die modernen Familien der Metropole symbolisieren (Cf. Smith 2003: 19ff/57ff) (Cf. Shaw 2003: 37/57). Sie ersetzen auch Familienangehörige und Freunde, Charakterzüge und menschliche Triebe seiner Besitzer, die sie als untrennbare Begleiter betrachten (Cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 144/168ff). Folglich kann es bestätigt werden, dass die Hunde im Film wichtige und grundlegende Protagonisten wie die

Menschen sind. Der dynamische Gebrauch einer Handkamera dokumentarischen Stil, der starken subjektiven Einstellungen und der starken Farbkontraste, heben die Gewalttätigkeit und die Dramatik der Bilder der Hunde hervor, erlauben eine größere Identifikation des Zuschauers mit den Figuren und erhöhen den Realismus des Films (Cf. Smith 2003: 17f/93ff) (Cf. Hickethier 2007: 128).

8.3 English Abstract

This work investigates the function and production of the animal in cinema, and the mutual connection between these two. Cinema both portrays and influences the attitude of man towards the animal, which was film's first model and which played a fundamental role in the evolution of cinema technology. The use of the animal as a symbol became particularly clear in its cinematic representation. This symbolism has a moralizing character (cf. Leibfried 1982: 17ff), which serves to represent and evaluate the human being, as well as to unmask social structures and the distributions of the power in the society (cf. Baker 2001: 34/83ff). Common themes in animal films include the incomplete family, reintegration of identity, renovation, transformation, change and loss (cf. Burt 2002: 54/177ff/184ff). When representing the animal, the audiovisual technology of cinema breaks down barriers between fiction and reality, making necessary a regulation of its images (cf. Burt 2002: 12/87ff). The most prolific animal in cinema is the dog, as often man's faithful friend, hero, family member and affective substitute as he is a dangerous and aggressive animal (cf. Fudge 2002: 78f) (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 144/168ff). To verify the previous statement, this work investigates the Mexican film *Amores perros* (2000) by Alejandro González Iñárritu. Through analysis of this film one sees the versatile functions and stagings of the dog leitmotif, as well as a typology of its three principal functions: narrative, structural and symbolic. Narrative, because dogs accompany and determine the course of the film's plot; structural, because they connect the film's three narrative segments temporally and thematically, as well playing the protagonists at the film's climax; and symbolic, because they reveal the animal nature of man, the universality of the human condition, society and the modern family in the metropolis (cf. Smith 2003: 19ff/57ff) (cf. Shaw 2003: 37/57). They also replace relatives and friends, as well as characteristics and impulses of their owners, who consider these dogs inseparable companions (cf. Otterstedt/Rosenberger 2009: 144/168ff). It is therefore possible to state that, in this film, the dogs are fundamental protagonists on the same level as the humans. The dynamic use of a hand-held camera in the documentary style, the subjective planes and the strong contrast of color all serve to emphasize the violence and drama of the image of the dogs. This allows the spectator to more identify with the characters, and increases the realism of the film (cf. Smith 2003: 17f/93ff) (cf. Hickethier 2007: 128).

8.4 Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

<i>Name</i>	Claudia Maggiotto
<i>Geburtsdatum</i>	09. 12. 1980
<i>Geburtsort</i>	Bozen (Italien)
<i>Wohnort</i>	Wien
<i>Nationalität</i>	Italien

SCHULBILDUNG UND AKADEMISCHE BILDUNG

<i>2007-2013</i>	Diplomstudium Romanistik Spanisch Universität Wien
<i>1995-1999</i>	Handelsoberschule Cesare Battisti, Bozen (Italien)
<i>1992-1995</i>	Mittelschule Ada Negri, Bozen (Italien)
<i>1987-1992</i>	Volksschule Martin Luther King, Bozen (Italien)
<i>Sommer 2006</i>	Russisch-Intensivkurs in Moskau (2 Monate)

ZUSÄTZLICHE QUALIFIKATIONEN / SONSTIGE KENTNISSE?:

<i>Sprachen</i>	Italienisch (Muttersprache), Deutsch, Spanisch, Portugiesisch, Rumänisch, Englisch, Russisch
-----------------	---