

# BABEL:

## Narrativa de la Incomunicación\*

Víctor Fernández Garcés, Daniel Martínez Galarza,  
Iñaki Miedes González, José Manuel Sánchez Torres,  
Ignasi Soler Torro e Laura Soriano Fortanet†

### Índice

1	Ficha Técnica . . . . .	2
2	Análisis interpretativo . . . . .	2
3	Espacios y comunicación . . . . .	9
4	El Mito de Babel . . . . .	11
5	La mirada occidental . . . . .	13
6	No linealidad . . . . .	14
7	Análisis estructural y búsqueda de significado metafórico . . . . .	16
8	Fragmentación . . . . .	18
9	BSO . . . . .	23
10	La Trilogía de la muerte . . . . .	24
	Bibliografía . . . . .	29

---

\*Dr. José Antonio Palao Errando (Dpto. de Ciencias de la Comunicación - Universitat Jaume I. Profesor de la asignatura Teoría de la Comunicación Audiovisual).

†Licenciatura en Comunicación Audiovisual – Universitat Jaume I.

## 1 Ficha Técnica

**Nombre:** Babel

**Dirección:** Alejandro González Iñárritu.

**País:** USA.

**Año:** 2006.

**Duración:** 143 min.

**Género:** Drama.

**Interpretación:** Brad Pitt (Richard), Cate Blanchett (Susan), Gael García Bernal (Santiago), Elle Fanning (Debbie), Kôji Yakusho (Yasujiro), Rinko Kikuchi (Chieko), Adriana Barraza (Amelia), Nathan Gamble (Mike), Mohamed Akhzam (Anwar), Said Tarchani (Ahmed), Boubker Ait El Caid (Yussef), Mustapha Rachidi (Abdullah) Peter Wight (Tom), Harriet Walter (Lilly), Trevor Martin (Douglas), Mónica del Carmen (Lucía), Georges Bousquet (Robert), Claudine Acs (Jane), André Oumansky (Walter), Michael Maloney (James), Dermot Crowley (Barth).

**Guión:** Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu. **Producción:** Alejandro González Iñárritu, Jon Kilik y Steve Golin.

**Música:** Gustavo Santaolalla.

**Fotografía:** Rodrigo Prieto.

**Montaje:** Stephen Mirrione y Douglas Crise.

**Diseño de producción:** Brigitte Broch.

**Vestuario:** Michael Wilkinson.

**Estreno en USA:** 27 Octubre 2006.

**Estreno en España:** 29 Diciembre 2006.

## 2 Análisis interpretativo

**E**L tema principal de la película es la comunicación. Más concretamente los fallos de comunicación. No es una historia sobre héroes y villanos; es una historia sobre seres humanos tratando de resolver las situaciones en las que se ven involucrados, exacerbadas por las barreras lingüísticas, culturales, personales y/o fisiológicas. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, todos los personajes comparten puntos de unión comunes: búsqueda de “normalidad”, solución de problemas, necesidad de contacto, amor, trauma, etc. No hay distinciones en esto.

Para empezar, las 4 historias se reparten en 4 localizaciones geográficas distintas: Marruecos, Estados Unidos, México y Japón. Cada lugar nos revela diferencias culturales y geográficas. La aridez del paisaje marroquí contrasta con la hiper-urbanidad de Japón. El orden y comodidad de la casa estadounidense se contraponen al bullicio y ruralidad de México. Cada lugar tiene sus particularidades y la fotografía acompaña para acentuarlas. En el caso de las escenas en Marruecos, se tiende al blanco para resaltar la apertura y el vacío del paraje desértico. Por otra parte, los planos de EEUU/México tienen un tono marcadamente cálido y saturado, a juego con la sobrecarga estética de este último. Al otro lado del espectro, tenemos el paisaje nipón, azul, desaturado y frío, arropado por el cemento y lejos del polvo del desierto.

El juego de colores, precisamente nos permite averiguar también el cambio de relaciones entre los personajes (aunque no es consistente durante toda la película). Una mayor calidez y saturación nos indica conexión familiar, amor o como mínimo intentos de comunicación íntima. Por ejemplo, en primera instancia tenemos a Richard y Susan conversando en el establecimiento al aire libre de Marruecos. No consiguen conversar con normalidad debido a la muerte de su tercer hijo. El blanco predomina en la escena: el cielo nublado, la piel de Susan, la arena del desierto. Esto se mantiene dentro del autobús y en gran parte de la estancia en el pueblo de Tazarine. Es a raíz de su reconexión como pareja a causa del trauma lo que cambia la coloración: mayor saturación y calidez. Esto ocurre también en las escenas de Tokio, en especial, cuando Chieko intenta intimar con el inspector de policía.

Volviendo al tema de la comunicación, este cambio de fotografía marca un cambio en la misma, específicamente, del tipo íntimo y cercano. De todos modos, ésta es solo una de las formas de comunicación que se nos ofrece a lo largo del metraje. Proponemos la siguiente división de fallos: lenguaje, cultura, mundo interior y espectador.

Los fallos en el lenguaje son los más evidentes. Richard depende del guía turístico que hace de intérprete para conseguir ayuda local que necesita su mujer herida. No puede comunicarse directamente, no hablan el mismo idioma. Esto está directamente relacionado con el mito de Babel, que da nombre a la película. También se da un choque cultural con la población local. No es tan patente en Richard, cuya desesperación proviene principalmente de su preocupación, pero es clara

en el caso de los acompañantes del autobús y su propia mujer. Estos últimos muestran una desconfianza propia de los prejuicios culturales. Cabe destacar que mientras que los caucásicos muestran un recelo hostil (creen que los locales les van a hacer daño), los oriundos parecen más bien curiosos. Susan ni siquiera quiere probar el hielo de su bebida, pero ha de aceptar el narcótico (con más potencial dañino) una vez herida.

Los prejuicios culturales son especialmente relevantes en su rescate. La embajada estadounidense retrasa el envío de ayuda por miedo a que el disparo sea un ataque terrorista. Los medios de comunicación se hacen eco de esta misma opinión, como se puede discernir en las escenas de Tokyo (en las noticias) y la radio de Abdullah. Desde el principio, al espectador se le revela que la causa del disparo ha sido la estupidez de un niño, Yussef.

La comunicación de los hermanos Ahmed y Yussef se ve afectada por su mundo interior. Son conscientes de su error (el disparo a Susan), pero como no quieren sufrir las consecuencias, se auto-limitan para no confesar. Con ello han de mentir a su familia, que no sabe toda la historia, hasta que la gravedad del asunto les golpea y confiesan.

Las suposiciones de la policía marroquí no ayudan tampoco, ya que al desconocer los detalles, hieren a Hassan y presumiblemente matan a Ahmed antes de que Yussef se entregue.

Por otra parte, tenemos a Amelia, la encargada de cuidar a los otros dos hijos de Richard y Susan. El primer fallo de comunicación se da al exigirle Richard que cuide de sus niños. Sus mundos interiores chocan al tener intereses diferentes: ella, la boda de su hijo, y él, el cuidado de su mujer. A partir de que la mujer se lleve a los niños a México, el testigo de incomunicación pasa a ellos, que se sorprenden de las dispares costumbres de una nación que no conocen (y por ser infantes también).

Aun así, el grueso del fallo se revela tras el accidentado cruce de vuelta a EEUU. Amelia no consigue hacerles ver a los niños que va a buscar ayuda ni consigue la compasión del agente, cuyo interés es salvaguardar a los niños y hacer cumplir las leyes, en este caso de inmigración.

Sin embargo, el ejemplo de Chieko es el más trágico, al ser el más interiorizado. La chica es sordomuda con todo lo que ello conlleva. No puede comunicarse de la manera más básica y se ve limitada a la

comunicación visual: lectura de labios, avisos de luz para las llamadas, escritura, etc. Todo ello le ha alienado del mundo exterior, que unido al trauma de ver el cuerpo de su madre suicida, ha dejado su mente claramente afectada.

A lo largo de la película, podemos deducir que ansía el contacto humano: acusa a su padre de estar ausente, hace avances sexuales inapropiados y muestra una apatía general por el mundo que solo se ve contrarrestada en los momentos de búsqueda de intimidad y aprobación. El aislamiento sensorial de la adolescente se traduce en un aislamiento personal con la gente que le rodea.

Esta historia es la más personal de todas y es el mundo interior el más relevante. El texto hace especial hincapié en la identificación del espectador con la situación comunicativa del personaje. Es frecuente la eliminación de todos los sonidos salvo la música *over*. El momento clave para la identificación es la escena de la discoteca. Se alternan planos con sonido normal y sin sonido. El contraste entre ambos es muy fuerte, sobre todo porque en la ausencia de sonido, el contexto pierde todo sentido (Chieko se muestra claramente confundida). El espectador comprueba automáticamente que los juegos de luces y la gente bailando no se entienden sin la música.

Además, durante todo el preludio antes de llegar al local, se muestra a Chieko intimando con otro adolescente y pasándoselo bien por primera vez en todo el metraje (acentuado por el consumo de drogas). Una vez en el local, la chica descubre que el joven estaba interesado en su amiga, a la que ve besando. Tanto el personaje como el espectador se percatan de que no han captado el mensaje en absoluto y todos los estímulos sensoriales reducen su significado a 0, al igual que la escucha y el habla. Para rizar el rizo más todavía, todo el camino que hace Chieko hasta su casa no tiene sonido, acentuando de esta manera el aislamiento que sufre el personaje.

El momento culminante se da cuando el detective Mamiya la visita en su casa. Hay un doble choque de comunicación: de motivaciones y de expectativas. Mamiya acude a su llamada queriendo investigar sobre el rifle y espera que sea una pesquisa normal. Por su parte, Chieko quiere tentarle sexualmente y espera que el agente le pregunte sobre el suicidio de su madre (además de tener éxito con la tentativa).

Mediante este recurso, se pretende confundir al espectador, hacerle

sentir el fallo de comunicaci3n d1ndole 1nicamente peque1os trozos de informaci3n aqu3 y all1. Cada una de las historias mantienen una estructura lineal, pero la ordenaci3n en el montaje alternado no es paralelo. Las historias se entrelazan, pero solo somos conscientes de su simultaneidad en diferentes momentos del metraje.

Las 4 tramas comienzan *in medias res* del argumento. En ning1n momento se explicita ni el comienzo ni el final del argumento dejando intencionados vac3os que el espectador ha de rellenar. En el caso de las historias personales, los huecos son m1s obvios. Nunca sabemos qu3 es de Santiago tras saltarse la frontera ni qu3 hay escrito en la nota de Chieko o si Ahmed muere por los balazos de la polic3a ni por qu3 Yussef siente atracci3n sexual por su hermana. Con esto, lo que se nos da a entender es que no son tan importantes los casos concretos como la t3nica general de la pel3cula, el tema principal que antes nombr1bamos. No es tan relevante que hayan disparado a Susan o que a Amelia y Santiago les pare la polic3a fronteriza. De hecho, podr3amos considerar al rifle como un *McGuffin* que 1nicamente sirve para presentarnos una serie de personajes con los que empatizar a trav3s de sus vivencias. Si hilamos a1n m1s fino, la bala que penetra en Susan ser3a el *McGuffin*, ya que el rifle se utiliza en la pel3cula en diversas ocasiones sin efectos relevantes para el argumento. La clave de las tramas est1 en las consecuencias que las diferentes acciones (casi nunca malintencionadas) tienen en las vidas de seres humanos conectados por todo el mundo, independientemente del accidente que les une.

De todos modos, aunque el tratamiento de la pel3cula sea anacr3nico en cuanto a la ordenaci3n de las tramas, se puede decir que de un modo se trata de cerrar un c3rculo argumental mediante 2 escenas. Es la llamada que recibe Amelia al comienzo de su trama, que se conecta con la escena final de Richard en la que vemos esa misma conexi3n por su parte desde Marruecos. No se le da cierre al argumento principal ni a todas las tramas, pero es el 1nico elemento de conexi3n directa y “paralela” que podemos encontrar.

Esto no significa que no haya conexiones entre las diferentes escenas m1s all1 de las que se puedan deducir por elementos dispersos. Pr1cticamente todas ellas se relacionan de manera simb3lica cuando salta de una trama a otra. Por ejemplo, las dos primeras escenas conectan a trav3s del tema de los hermanos: en Marruecos, los ni1os huyen

del lugar del disparo, mientras que en EEUU, los dos hermanos se esconden de Amelia. También se conecta la última escena de la trama de Ahmed y Yussef con el rescate de Susan y Richard mediante el tema del viento: en la primera hay un *flashback* a un momento en el que los chicos se inclinan ante un fuerte viento en las montañas, mientras que la escena del rescate se inicia con el aterrizaje del helicóptero que genera un viento igualmente fuerte en el pueblo. Son una suerte de hiperenlaces que recuerdan a la navegación por la Red tan omnipresente en la actualidad.

Existe también un paralelismo en la trama de Japón. Hasta casi el final, es la trama más inconexa con el resto del argumento. Esta alienación argumental y temporal se contrapone a la alienación personal de Chieko. Esto, que podría parecer contraproducente en primera instancia a efectos de fruición, nos produce 2 efectos directamente relacionados con la idea general de la película. El primero es que, al no conocer la conexión con la historia general (a pesar de ser el punto que “desata” la cadena de acontecimientos), se crea en el espectador una necesidad de saber dónde se completa el puzzle y contribuye a crear ese efecto de incomunicación antes comentado. El segundo es que es exactamente esa falta de unión la que permite una mayor profundización en el personaje de Chieko.

Este último efecto ahonda más todavía en el fallo de comunicación y pretende conseguir una mayor identificación con la sensación que viven todos los personajes. La trama de Chieko está plagada de ocularizaciones y auricularizaciones subjetivas que se traducen en inquietud para el espectador no discapacitado. Es posible imaginar las razones por las que la adolescente se siente como un bicho raro, pero el texto no se detiene ahí y fuerza la situación mediante un personaje socialmente inapropiado, ansioso y triste. La escena de la discoteca antes mentada es clave para entender esto.

Este conflicto interior que enfrenta al individuo frente al mundo exterior se puede extrapolar al resto de historias, ya que todos comparten esas miradas subjetivas pese a que no se explicitan de manera tan detallada. Estos conflictos se revelan en los choques de intereses y de culturas: los turistas están más preocupados por huir que por la salud de Susan, el agente de inmigración no entiende la situación ni los sentimientos de Amelia ni Richard se puede creer que la ayuda no llegue

por temas que no le conciernen. Es una incomprensión que se extiende a cada situación.

Uno de los temas recurrentes del filme es la visión occidental-urbana frente a otras culturas como la marroquí o la mexicana. El tratamiento de los medios de la noticia como terrorismo, la desconfianza de los turistas, la imposibilidad de Amelia de volver a EEUU. Todos estos elementos nos indican una crítica al imperialismo caucásico anglosajón. No en vano, la trama de las partes americanas se resuelven relativamente bien, mientras que las familias marroquíes y mexicanas acaban destrozadas; ésta última como cultura fronteriza no permeable a sus vecinos. Esto se extiende a Japón también, una cultura no occidental, pero claramente influenciada por la forma de vida americana y la urbanización. La trama nipona no acaba mal y presenta un posible inicio de reconciliación entre padre e hija.

Otro punto también relacionado con la cultura occidental, y por extensión, la globalización, es la sempiterna presencia de las tecnologías de la comunicación. Teléfonos, televisiones, radios, cámaras, etc. Son elementos que se supone que han de unir a las personas y facilitar las relaciones (*“Connecting people”* de Nokia). Sin embargo, en el largometraje se nos exponen como objetos distanciadores y de interferencia la mayor parte del tiempo. Richard ha de taparse los oídos ante el estruendo de la TV para poder hablar con su cuñada, Amelia no es consciente de la gravedad de la situación de Susan, ya que el teléfono no permite verla, y los periodistas no hacen más que entorpecer la llegada de la mujer al hospital.

Precisamente en referencia a los periodistas, tenemos a los medios de comunicación, que en su hiperactividad comunicativa, lo único que consiguen es extender globalmente un mensaje erróneo. No solo eso, sino que en una escena, Chieko está tumbada haciendo *zapping* cuando pasa por un canal con la noticia del disparo. La chica no podría prestarle menos atención a esta información. Con esto interpretamos, que a pesar de la gravedad del asunto, el texto nos transmite que esos datos no son necesariamente relevantes, sobretodo si tenemos en cuenta la desconexión de elementos exteriores ante las situaciones personales de cada individuo. No es importante lo que se diga, sino que se diga, aunque ello traiga consecuencias nefastas. Como diría McLuhan, *“el medio es el mensaje”*.



Es muy interesante que un momento de comunicación genuina se dé entre el detective Mamiya y Chieko a través de una nota escrita con papel y bolígrafo, que es una tecnología muy básica. Es una contraposición muy potente en una ciudad saturada de alta tecnología y que dentro del texto es el lugar más solitario de todos.

De todos modos, que el tema principal sea el fallo de comunicación no significa que no se produzcan conexiones y reconexiones. Ya hemos nombrado algunas. Por lo general, estos momentos se producen, no por la ecualización ni el bienestar, sino por la comparación y el dolor. Es cuando el “otro” se convierte en sujeto de dolor o testigo presencial del dolor propio que se da la comunicación genuina. Es el dolor de su hermano y su padre lo que lleva a Yussef a entregarse, la situación de Susan lo que lleva

a Richard y Anwar a hablar de sus respectivos matrimonios y la desnudez de Chieko lo que insta a su padre a abrazarla.

### **3 Espacios y comunicación**

En el film, se crea una relación muy significativa entre cultura y espacio y es que, el tratamiento de los espacios/paisajes, resulta especialmente importante. La comunicación se nos muestra de manera diferente dependiendo del espacio en el que se encuentran los personajes, así, resulta evidente que Chieko representa el personaje que sufre mayor incomunicación a pesar de que el espacio en el que se desarrolla su historia es el más avanzado tecnológicamente. Precisamente se nos presenta la gran urbe como un “no espacio”, en continuo cambio y que por su fisionomía y sus habitantes, cosifica y canaliza en extremo la comunicación lo que supone mayores impedimentos que impiden a Chieko relacionarse de forma sana con su entorno. La tecnología en este sentido se plantea como un obstáculo que la distrae de lo esencial y todavía más al personaje. En contraposición, encontramos Marruecos, el lado opuesto en el que los personajes, sobretudo Richard y Anwar, consiguen un mayor nivel de intimidad y por tanto entendemos que una comunicación más satisfactoria.

En primera instancia, puede parecer que es el espacio en el que mayor complicaciones van a tener por la desubicación de los turistas, el problema del idioma y esa diferenciación que sí vemos en el resto

de pasajeros del autob́s, pero nos encontramos con un espacio en el que la comunicaci3n apenas est1 mediatizada y permite a los personajes conseguir un mayor nivel de intimidad y cercanía. En este espacio encontramos diferentes elementos que apoyan este nivel de comunicaci3n. Por una parte la predisposici3n de Richard hacia lo diferente (le da menos importancia a los hielos o cubiertos) pero tambi3n el drama personal que est1 viviendo y la ayuda que recibe de Anwar. Del mismo modo este espacio de lo esencial permite que en una situaci3n tan delicada como la de Richard y Susan, la pareja consiga entenderse e incluso intimar. Podríamos decir que la relaci3n se limpia de los problemas superficiales permitiendo que vuelvan a entenderse.

Pero de nuevo en este espacio, se vuelven a subrayar las complicaciones comunicativas de la informaci3n que les llega mediatizada a trav3s de la televisi3n y por otro lado la contradicci3n que supone la incomunicaci3n entre Richard y el resto de turistas con quienes no consigue llegar a un acuerdo para que le esperen. De nuevo se ponen en evidencia la falsa idea occidental de que el mayor desarrollo tecnol3gico de las sociedades del primer mundo permite y mejora la comunicaci3n entre los individuos que a ella tienen acceso.

Por ́ltimo, encontramos M3xico como un lugar intermedio atrapado por la realidad fronteriza que sufre por su proximidad con EEUU. De nuevo nos encontramos con la dualidad existente en el espacio de Marruecos. Mientras que durante la fiesta viven un ambiente alegre y ameno, la frontera es un lugar de desconfianza y violencia en el que la comunicaci3n se ve completamente impedida por estos motivos. En este caso, ya no es la influencia de la tecnología sino el recelo y la desconfianza de Occidente. Incluso entre familiares la presi3n que ejerce sobre Santiago la frontera estadounidense le lleva a darse la fuga abandonando en el proceso a su tía y a los ni1os. Estos acaban perdidos en el desierto hasta que Amelia, ya desesperada consigue encontrar un veh́culo de la policía fronteriza y de nuevo se encuentra completamente incomprendida intentando explicar a los guardias que tienen que ayudarla a buscar a los ni1os, mientras estos la toman por trastornada.

## 4 El Mito de Babel

*“Toda la Tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras. Los hombres en su emigración hacia oriente hallaron una llanura en la región de Senaar y se establecieron allí. Y se dijeron unos a otros: «Hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego». Se sirvieron de los ladrillos en lugar de piedras y de betún en lugar de argamasa. Luego dijeron: «Edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue hasta el cielo. Hagámonos así famosos y no estemos más dispersos sobre la faz de la Tierra».*

*Mas Yahveh descendió para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando y dijo: «He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma lengua, siendo este el principio de sus empresas. Nada les impedirá que lleven a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos y allí mismo confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos con los otros». Así, Yahveh los dispersó de allí sobre toda la faz de la Tierra y cesaron en la construcción de la ciudad. Por ello se la llamó Babel, porque allí confundió Yahveh la lengua de todos los habitantes de la Tierra y los dispersó por toda la superficie.” Génesis 11-19*

Al analizar esta película resulta esencial analizar y revisar el Mito de Babel ya según entendemos resulta evidente la relación que establece Iñárritu entre la historia mitológica y su película.

Cada vez son más evidentes los esfuerzos de la humanidad por la eliminación de barreras de comunicaciones sobretodo a nivel sociológico en la que los nuevos medios y sistemas de comunicación nos ofrecen la idea de la aldea global, de un mundo completamente interconectado en base a una lengua común (el inglés) y en el que, desde la mirada occidental, no existen barreras. En este sentido la película nos está planteando una versión mucho más realista y cruda de la realidad.

Encontramos claros ejemplos de esta idea durante toda la película pero sobretodo en la conversación que tienen desde el consulado con Richard, cuando este les pide ayuda para que vayan a recogerlos: “*Estamos haciendo todo lo posible, está en todas las noticias*”. Esto implica una idea casi diríamos peligrosa ya decir que como está en todos los medios de comunicación norteamericanos, y entendemos que occidentales, se está haciendo todo lo que se puede. Implica un poder

mediático excesivo sobretodo teniendo en cuenta que estos están en manos de grandes corporaciones. Pero, por otra parte, el hecho de que el público esté al corriente, es suficiente, una idea casi aterradora y de que ahora estudiaremos. En realidad, esta visión queda enfrentada a la problemática de que los medios están produciendo, ya que se da a entender en todo el mundo que se trata de un atentado terrorista cuando todavía no ha sido debidamente investigado el asunto.

Como nos dice Hamlet Fernández Díaz, profesora de la universidad de la Habana en su texto *Babel: una lectura antimperialista*: “*Nunca antes los pueblos del mundo habían estado conectados unos con otros en tiempo real, en comunicación ininterrumpida las 24h del día. Sin embargo, la incomunicación entre los Hombres persiste. (...) Ahora las potencialidades tecnológicas desarrolladas en los últimos 20 años en el campo de las telecomunicaciones, con los sistemas de satélites y la red mundial de información, parecen exceder las capacidades humanas de percepción, asimilación y comprensión. La vorágine parece que nos congela, nos inhibe por saturación*”.

Como claramente podemos ver en la trama de Tokyo, los medios se hacen eco de la noticia y van narrando los acontecimientos, pero para Chieko se trata de otra noticia lejana y sin importancia que fluye junto al conjunto de noticias, *spots* y demás microdiscursos de la televisión en el que se sumerge mientras hace *zapping* cada vez que enciende el aparato. Así, a pesar de ser una noticia directamente relacionada con su padre y que llevará a su encuentro con el detective, no le da la menor importancia.

Entendemos que la película establece una relación entre nuestra civilización occidental y la Torre de Babel que Hamlet Fernández Díaz<sup>1</sup> nos define como “*un lugar de caos, en peligro de derrumbe por la soberbia humana que construye relaciones imperiales sobre los cimientos siempre frágiles del poder, donde los hombres parecen estar condenados a no encontrar jamás un lenguaje universal en el que se reconozcan y se comprendan como seres de la misma especie*”.

<sup>1</sup>2008. FERNÁNDEZ DÍAZ, Hamlet. “Babel: una lectura antimperialista”.

## **5 La mirada occidental**

En todo momento, la película nos está mostrando la mirada occidental y la forma que tiene esta de interactuar con el resto de culturas. A través de Richard y Susan, la pareja de viaje en Marruecos junto con un gran grupo de turistas que se mueve en autobús a modo de safari, visitan diferentes espacios, pero de alguna forma siempre aislados de la cultura local que se presenta casi como hostil por parte del resto de turistas.

Una vez Kate recibe el disparo y es trasladada al pueblo Anwar, los turistas parecen aterrorizados por la gente del pueblo que mira más bien curiosa la situación mientras los extranjeros quieren solucionar el problema lo más rápido posible para salir de allí, llegando incluso a abandonar a la pareja americana y reforzando así la contradicción tan extendida de lo socialmente avanzados que somos los occidentales.

De forma similar, podemos ver este miedo a través de Kate cuando piden una Coca-Cola en un bar en medio del desierto. Kate lleva su propia botella de agua mineral y sus cubiertos. Tampoco se fía de la procedencia del agua que puedan haber usado para hacer los hielos y los tira. Es una evidencia más de la desconfianza occidental que parece tener aterrorizados al grupo de turistas, y que ha sido alimentada también por los medios de comunicación de los países del primer mundo durante años sobretodo hacia países de religión musulmana.

Es de nuevo a través de esta subtrama de la historia que el conjunto de piezas de la historia se va componiendo desde el punto de vista imperialista. Y es que se nos muestra como la pareja de turistas americanos consiguen salir airoso de su aventura gracias al poderío militar y diplomático estadounidense que consigue salvar las dificultades para enviar un helicóptero desde su base en Casablanca para salvar a Kate. Esta será atendida y curada en el hospital. Al mismo tiempo, desde la subtrama de México sus hijos son encontrados por la guardia fronteriza y aunque no se muestra en la película, es evidente que volverán con sus padres. De la misma manera en la subtrama de Tokyo, Yasujiro y Chieko consiguen resolver las dudas de la policía e inician el camino para resolver los problemas de comunicación entre padre e hija.

Por contrapartida, Amelia es detenida después de haber conseguido salvar a los niños y es rápidamente deportada a México por las autoridades fronterizas americanas, perdiendo así su vida en E.E.U.U. Tam-

bién tiene un final trágico la historia de Yussef y Ahmed. Este último acaba perdiendo la vida en el tiroteo con la policía.

Así, se nos plantea un final feliz, únicamente, para los personajes occidentales que consiguen solucionar sus conflictos. Ante esto la profesora Hamlet Fernández Díaz nos plantea lo siguiente:

*“Sólo restaría comprobar si para el gran público medio los estereotipos que manipula Iñárritu le ayudan a deconstruir su realidad o si ciertamente le afirman los prejuicios esbozados por la crítica en contra”.*

## 6 No linealidad

La no-linealidad inserta al espectador dentro de la confusión que viven los personajes. El texto se reserva ciertas informaciones que son reveladas al final de la película como el momento en el que Amelia llega a la frontera con el coche de Santiago y los detiene la policía. En ese momento Santiago decide huir del lugar de los hechos y el espectador es consciente de que el personaje de Amelia es una extranjera que va entrar en los Estados Unidos de manera ilegal.

Otro ejemplo sucede en el momento en el que el agente japonés acude a visitar a Chieko. Durante el transcurso del film el espectador asocia la búsqueda del policía con el motivo del suicidio de su madre, pero el motivo real es el accidente producido en Marruecos por el disparo, ya que el rifle con el que se produjo fue un regalo que le entregó el padre de Chieko a los marroquíes. Por otro lado, tras la primera escena donde Susan recibe el disparo, el espectador cree durante toda la trama que la mujer fallece. Yussef, los medios, la policía, todos hacen referencia al *“asesinato de la americana”*. Sin embargo, en la penúltima escena de la película se nos muestra como esta subtrama finaliza con un *“happy end”* y el personaje consigue salvarse.

La técnica narrativa que se utiliza en *Babel* es entrelazar varias historias, aparentemente inconexas, con puntos de confluencias:

*“El corpus (montaje alterno) es relevante porque la inducción de un autor implícito y, por tanto, de un gesto semántico hipotético proviene de la propia dislocación narrativa, de la proyección de la inventio (paradigma) sobre la dispositio (sintagma). El eje de la selección sobre el eje de la combinación. En ese sentido venimos ensayando la noción*

*de hipernúcleo, sobre la base del núcleo Barthesiano (Barthes, 1982). Un hipernúcleo sería una acción nuclear y vinculante de varias tramas narrativas. Pensemos en la secuencia del disparo al autobús en Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006) en la que están concernidas las tres tramas: la africana, la japonesa (por medio del rifle) y la norteamericana.” (Palao, 2009:7)*

Para comprender mejor la definición de hipernúcleo, primero debemos conocer la diferencia que existe entre hipernúcleo y catálisis. Según Roland Barthes, distingue que en las acciones de cualquier relato hay dos tipos fundamentales: Núcleos y Catálisis. Las catálisis sirven, en su mayoría, para caracterizar un personaje, ambiente y otro elemento técnico u artístico, pero dentro de su función no hacen progresar el relato porque no abren ni cierran expectativas. Por otro lado, existen acciones consideradas núcleos debido a que una vez suceden provocan determinadas consecuencias en las que se cierran expectativas, como la muerte de un personaje principal, y a partir de ahí se crean toda una serie de circunstancias que no han existido hasta ese momento.

El concepto de hipernúcleo, por lo tanto, se asocia con este tipo de relatos cinematográficos entendido, no como una acción nuclear para una trama que sería un núcleo convencional, sino una acción que es nuclear para varias tramas que se entrelazan a la vez. En el caso de *Babel*, podríamos llegar a considerarlo como un subhipernúcleo ya que relaciona más de una trama pero no todas. El hipernúcleo en este caso sería que cada una de las subtramas está presente. Esto sucede también en la película de *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), en el que se produce un accidente de coche que conecta todas las subtramas y que se llega a mostrar desde 3 de ellas.

En este tipo de películas no lineales el espectador da un paso más allá, debe estar atento a cada detalle y unir piezas que forman parte del puzzle narrativo que nos presenta la película de manera discontinua. Según Lacan el sujeto está dividido, tachado, porque lo que hace es intentar suturar aquello que va por libre y por lo tanto, el sujeto se convierte en una especie de significante imposible. En el discurso cinematográfico, el sujeto nunca llega a encontrar una representación estable, sino identificaciones temporales.

El tipo de actividad que supone al espectador de los relatos no lineales tienen mucho que ver con una cuestión cognitiva y no a nivel del

inconsciente. El espectador intenta ligar todas las piezas para dotarle de un sentido y en el fondo toda la tensión que propone el espectador es como construir un relato lineal a partir de ahí.

## **7 Análisis estructural y búsqueda de significado metafórico**

Dentro del análisis estructural del film, su influencia en el significado y en el espectador, así como la contextualización e intento de justificación de los mecanismos discursivos utilizados, nos serviremos del texto: “*La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo*” del profesor J. A. Palao Errando.

El texto nos dice: “*El relato postmoderno acaba siendo el relato que no nos concierne, porque como lectores podemos ejercer tanto poder sobre él como el autor que nos lo ofrece, pero no tenemos que hacernos cargo de su verdad. Suponemos que los relatos carecen de fuerza para modelizar el mundo, lo más que pueden es falsearlo, porque los hechos son como son y que no tenemos responsabilidad alguna sobre los estados del mundo para ejercer nuestra competencia narrativa*”.

De ahí que el autor se sirva de la torsión de la trama para, mediante la no linealidad, imponer al espectador la necesidad de generar conocimiento. Además nos contextualiza este tipo de cine así como justifica los mecanismos discursivos utilizados. Y continúa:

“*Pues bien, en el seno de este panorama que hemos descrito se observa un fenómeno reiterado en cierto cine con marchamo independiente pero relativamente cercano a Hollywood. El fenómeno del que hablo y del que pretendo hacerme cargo es el de la torsión del argumento por la trama, que yo interpreto como una reacción subjetiva en sentido fuerte a la maleabilidad interactiva del relato postmoderno y su consecuente levedad simbólica. Ahora bien, no se trata de una búsqueda de significación metafórica por yuxtaposición, procedimiento habitual en la vanguardia histórica o en los llamados nuevos cines, sino en una torsión del argumento por la trama, de la exposición de la información narrativa al espectador en la que se involucran, tanto la economía clásica del flash-back, como otros modos narrativos, que obligan por mor de esta sintaxis extrañada, a un trabajo de interpretación espectral, sin el cual el texto fílmico no se sostiene. Nuestra preocu-*



*pación desde este punto de vista, será cómo contemplar esta torsión de la linealidad en su componente predominantemente ético. Mantener un punto oscuro en la economía de la información, cerrar una ventana a la hipertextualidad, es abrir una puerta a la verdad puesto que la economía de la información, al carecer de una noción de límite simbólico, es completamente refractaria a la verdad, a la (des)ocultación”*

En cuanto a la (des)ordenación de los fragmentos y escenarios de la trama que se nos hace en la película, a diferencia de otros *thrillers* desordenados, en *Babel* se nos presentan cuatro tramas fragmentadas en las que cada una de ellas es lineal, pero que vamos viendo fragmentadas para saltar de una historia a otra. Aparentemente inconexas al principio para precisamente dar fuerza al argumento y al mensaje cuando se nos revela al final o la conexión entre la historia de Japón con las demás a través del rifle, de esta manera se nos hace más visible esa incomunicación a nivel global en este mundo globalizado, la incomunicación en un mundo hipercomunicado, de la misma manera que se nos hace ver la incomunicación a nivel individual, como ocurre en *Memento* (Christopher Nolan, 2000), o con la protagonista japonesa, siempre para dar más fuerza al argumento y al mensaje, además de para generar curiosidad y misterio.

*“Creo que ha quedado claro ahora, que la posible acusación a Memento de consistir en un puro barroquismo vacío y artificial, de ser una simple complicación de la trama sobre un argumento manido, queda contestada con las claves de revelación ética que hemos ido desgranando en el film”*

Por lo dicho anteriormente consideramos que está suficientemente argumentado que ésta afirmación es igualmente válida para *Babel*. A modo de conclusión el texto finaliza:

*“La propuesta de la torsión implica un sujeto de la enunciación en sentido fuerte, y por tanto un lector en sentido fuerte. Y la subversión de la visión dominante del mundo, que es el sujeto ontológico del thriller (o este su vehículo privilegiado en la industria cultural cinematográfica dominante, tanto da) solo puede hacerse concibiendo a la trama como interpretación que abre el mundo. La enunciación pone en crisis el Principio de identidad, al hacerlo con el Principio de Razón Suficiente.”*

El principio de identidad es un principio clásico de la lógica y la filosofía, según el cual toda entidad es idéntica a sí misma. Por ejem-

plo, yo soy idéntico a mi mismo el Sol es idéntico a sí mismo etc. El principio de identidad es, junto con el principio de no contradicción y el principio del tercero excluido, una de las leyes clásicas del pensamiento. En lógica de primer orden con identidad, el principio de identidad se expresa:

(para todo x)  $x=x$

Desde Aristóteles, Sto. Tomás de Aquino en la baja edad media, luego el renacimiento miles de pensadores le han dado vueltas a este concepto. El principio de razón suficiente es un principio filosófico según el cual todo lo que ocurre tiene una razón suficiente para ser así y no de otra manera, o en otras palabras, todo tiene una explicación suficiente. Todos los eventos que a primera vista parecen azarosos o contingentes, en realidad tienen una explicación suficiente; lo que sucede es que no disponemos de una capacidad de análisis total. En último término todas las verdades son verdades de razón, pues un análisis infinito conduciría a poder determinar su necesidad.

Nuestra interpretación de esta tesis aplicada a la no linealidad en el cine post-clásico es que cuando no sabemos qué es lo que vemos, no podemos identificar lo que tenemos delante (se nos pone en crisis el principio de identidad) recurrimos al principio de razón suficiente, a pensar que la manera en la que se nos presenta tiene una razón de ser, que hay una explicación, y esta es la baza que juega el texto fílmico y el papel del espectador en estas películas.

## 8 Fragmentación

*“No hay forma de introducir un desacuerdo en el discurso capitalista ya que su esencia se basa en la plusvalía del goce...”*

*...Así, las “nuevas” guerras no objetan este sistema, sino que discuten su modo de habitarlo.” 1’09’01 – September 11 (Varios autores, 2002)*

Esto podría servir como punto de partida para explicar porque esta, como muchas otras películas contemporáneas, utilizan la no linealidad para contar sus historias. Digamos que incluso con estas torsiones y cortes podemos clasificar a estas películas como lineales y hasta cierto punto *hollywoodienses*, entendido como algo opuesto al cine de vanguardia, que sería el que de un primer vistazo etiquetaríamos de rompe-

dor y crítico con el sistema, pero por la misma razón imposible de introducirse o competir con los textos que mantienen ese goce que ofrece el discurso capitalista.

En algunas guerras actuales, nunca vemos los cuerpos o la violencia explícita, sino que lo que se ha atacado son símbolos, y las víctimas simplemente quedan en una cifra. Es algo característico del paradigma informativo actual. El cortometraje de Iñárritu sobre este tema, perteneciente a la película coral *11'09"01 – September 11* (Varios autores, 2002), está íntimamente unido a lo que acabamos de comentar. También el resto de sus películas reflexionan sobre los medios, pero digamos que este corto es como la otra cara de la moneda de la trilogía de la muerte. Si antes hablábamos de esa lucha contra el capitalismo introduciéndonos en su propio sistema de representación, podríamos decir que este corto se acerca más a la vertiente vanguardista o rompedora.

Ya centrándonos en relatos más habituales, no tan vanguardistas, podemos decir que la muerte, en su puesta en imágenes, es imposible (la muerte en sí), optando por símbolos que la sustituyan. Para esto necesitamos de una linealidad que soporte nuestra visión de estos símbolos, ya que al ver una persona que muere lo adquirimos como tal porque sabemos que con esa linealidad el personaje ya murió y no lo volveremos a ver con vida (esa es la fuerza simbólica) y aunque la fragmentación hace que la muerte no sea posible simbolizarla, esta vuelve de forma siniestra, siempre acaba resurgiendo.

Otro de los aspectos fundamentales a la hora de analizar esta película, además de tener en cuenta el paradigma informativo, es la no linealidad “hipertextual”, que hace que el sujeto deje de ser el límite del intercambio simbólico, ya que se posibilita el acceso a la mente del productor, encontrando una polifonía inarmónica que es orientada por un autor gracias a un orden, a un “sentido tutor”.

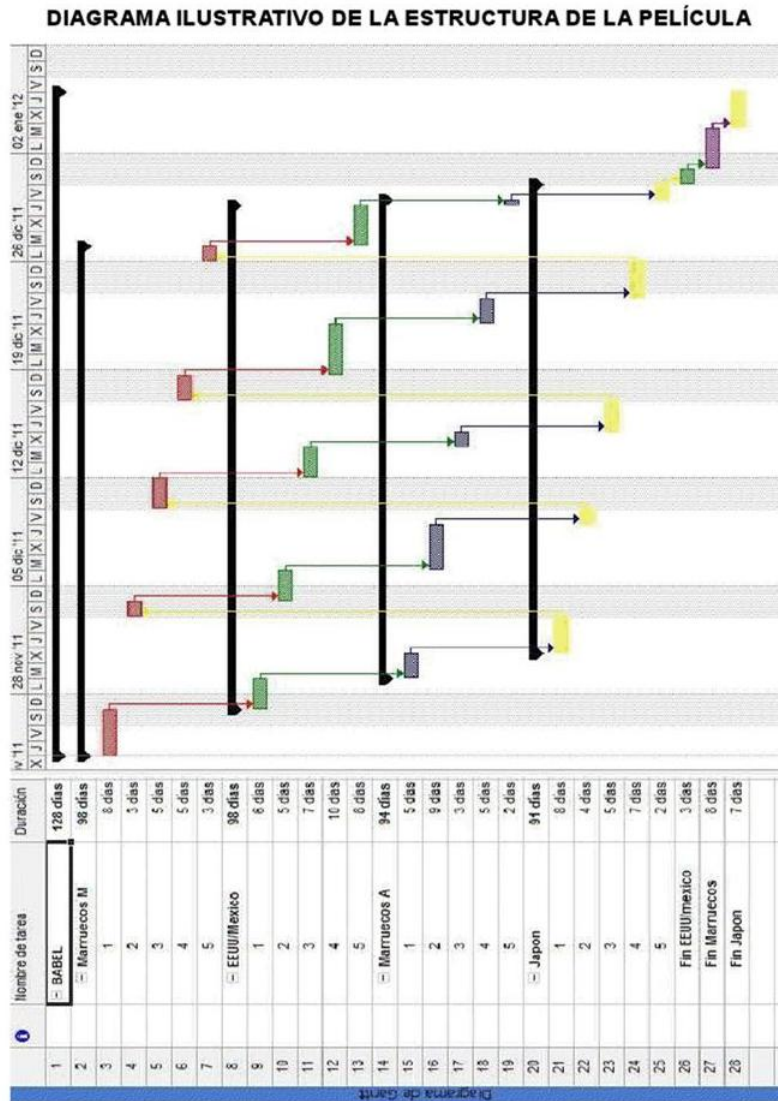
La secuencialidad se utiliza entonces ante la “pasividad” que el sujeto muestra frente al modelo reticular. Lo imposible, como podría ser la muerte en el relato, aparece entonces en el modelo secuencial como una contemplación ética. Es decir, una contemplación ética de lo que no puede ser de otro modo, en este caso la muerte. Aunque en *Babel* esta sensación está presente durante toda la película, en *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003) lo vemos claramente. Podríamos decir que duelen mucho más algunas escenas de reflexión de los protagonistas que

las del accidente, que aún así son en fuera de campo, jugando un poco más con esta idea de simbolizar la muerte.

Hay una escena que vemos al principio de la película que nos dice más bien poco, sin embargo después de toda una serie de hechos del pasado y del futuro que se nos muestran nos aparece una imagen similar con los mismo personajes, y es cuando cerramos el círculo de los hechos narrados y entendemos muchas cosas que se refieren exclusivamente al dolor y la muerte (corazón del marido, dolor por la muerte de familiares en el accidente, colaboración con asesinato).

En cuanto a la participación del espectador en estas películas: el paradigma informativo, su economía informativa y sus cortes de una supuesta trama remiten al *thriller*. En este conseguimos una “participación” del espectador mediante: Análisis textual con las características típicas del *thriller*, reordenamiento o restitución de la información y principio de identidad, ligando lo colectivo al destino individual (desvelaciones, restitución del trauma del protagonista. . .), motivo característico de Hollywood. Se adecua/reduce cualquier alternativa narrativa a la linealidad causal de la verdad única.

La irreversibilidad de la causalidad narrativa y el impulso del agente causa la torsión del argumento narrativo por la trama expositiva. Siempre acabamos volviendo a su drama personal, que es colectivo al mismo tiempo. En *Babel* la relación o similitud entre lo personal y colectivo es muy claro, presentándonos conflictos internacionales (que tratan a la humanidad en cifras o clasificaciones, como la idea del terrorismo desde USA a Marruecos y las fronteras México-USA) que dentro contienen conflictos personales muy relacionados con la verdadera experiencia de la muerte y el drama (la mujer de Brad Pitt que está muriendo, su drama con el niño que perdieron o la posible muerte del hermano marroquí).



El anterior diagrama de Gantt ha sido realizado con Microsoft Project y pretende ilustrar la estructura del film, el cual se nos presenta dividido en 28 fragmentos, cuya duración se corresponde con los *días* que aparecen en el gráfico. Los fragmentos están agrupados en las cuatro tramas a través de las cuales se desarrolla la historia:

“Marruecos M” se corresponde con la historia de Marruecos desde

el punto de vista de los marroqúes y “Marruecos A” con la trama de los turistas americanos, que a pesar de suceder en el mismo lugar son tramas diferentes, “E.E.U.U./Ḿxico” se corresponde con la historia de los ni os americanos y su cuidadora, y por ́ltimo “Japón”, la trama ḿs aparentemente inconexa con el resto.

Estas cuatro tramas se nos muestran a trav́s de un cierto orden, primero con Marruecos desde el punto de vista de los marroqúes, posteriormente con E.E.U.U., vuelta a Marruecos pero desde el punto de vista de los americanos, y por ́ltimo Japón. Y aś se repite esta iteraci3n cinco veces, como si de un bucle se tratara, en la que en cada una de estas iteraciones podemos ver un fragmento de cada una de estas cuatro tramas, todas ellas lineales aunque se nos presenten fragmentadas y no lineales entre ś.

Entendemos esta dislocaci3n narrativa, adeḿs de todos los componentes ́ticos anteriormente comentados, como una manera de a ́adir globalidad y actualidad al mensaje del film, como si a trav́s de este proceder discursivo se quisiera reforzar la idea del: esto est́ pasando en el mundo, en todas las partes del mundo, ahora mismo, y al mismo tiempo.

Y es en este punto de la globalidad y la actualidad del film donde se nos ocurre ir un poco ḿs alĺ. Teniendo en cuenta que la peĺcula se estren3 en 2006 y dentro de este panorama hipertextual, esta manera de contarnos cuatro historias lineales “al mismo tiempo” ense ́ndonos un poquito de cada una y cambiando de contexto constantemente de una a otra pero con un cierto patr3n, guarda un gran paralelismo con el procesamiento concurrente que se da en inforḿtica, en la computaci3n, ante el reto que supone implementar multitarea en un solo procesador mononúcleo.

Por ejemplo, en la ́poca en la que se estren3 *Babel*, cualquier usuario de un ordenador personal con acceso a Internet estaría muchas veces simultáneamente imprimiendo un documento largo, escuchando ḿsica, chateando y descargando alǵn archivo, teniendo la sensaci3n de que todo esto sucede al mismo tiempo, cuando en realidad su sistema operativo (desde el Windows 95 en adelante) y su procesador (desde los primeros Pentium hasta la llegada de los procesadores con doble núcleo) no permitían una multitarea real, y por tanto esta se falseaba al usuario por medio de un procesamiento concurrente en el que en

cada ciclo de cpu tan solo se ejecutaba código de una de las tareas, y después de varios ciclos de cpu, había un cambio de contexto y se pasaba a ejecutar otro programa. Como estos procesadores son capaces de ejecutar millones de operaciones por segundo, estos intervalos de tiempo son imperceptibles para el usuario, que tiene la impresión de que todas estas acciones cotidianas mencionadas en el ejemplo suceden al mismo tiempo.

De modo que esta manera de implementar multitarea en un procesador mononúcleo que se da en la informática, a nuestro entender se parece mucho al mecanismo narrativo empleado en el film, como si sus creadores hubieran estado influenciados por esta manera de proceder tan común en la ingeniería informática durante los últimos años del siglo pasado y los primeros del presente. Como si las cuatro tramas de la película fueran cuatro tareas, cuatro programas informáticos que compiten por ser ejecutados al mismo tiempo y son el sistema operativo y el procesador los que escogen cual de ellos se ejecuta en cada momento y se nos pasa de una a otra por estos mecanismos que en informática se llaman *cambio de contexto* y que guardan también relación con la manera de pasar de una trama a otra en la película.

## 9 BSO

De vuelta a la construcción general del largometraje, queremos destacar un elemento que es esencial para captar el mensaje que el director nos quiere transmitir. En la versión original, ninguna de las voces está doblada; se habla marroquí, inglés, francés, japonés, español y lenguaje de signos. Por otra parte, la versión en castellano, viene totalmente doblada, perdiéndose en el proceso gran parte del efecto pretendido en el original.

La banda sonora es uno de los elementos que cobra más importancia en el desarrollo del film, convirtiéndose en un actor más en escena. Es multicultural como los personajes, en ella te puedes encontrar un bolero, una cumbia, sonido de banda, así como pop japonés.

Pero lo más importante, es que la BSO, de la mano de Gustavo Santaolalla, vuelve a subrayar las diferencias entre las culturas, además de la aparente inconexión entre los personajes y sus historias. Pero no deja de ser aparente, ya que en realidad sí que existe tal conexión. A

primera vista, cada trama y por lo tanto cada continente se identifica con un instrumento musical distinto (aparente inconexión). No obstante, la realidad es que para construir la banda sonora se utilizó el mismo instrumento (conexión) en cada una de las tramas: un oud. Este instrumento carece de trastes, por lo que permite falsear perfectamente el sonido de otros instrumentos. En Asia suena un koto japonés, en América como una guitarra española y en África como un barbat (antigua guitarra de origen persa).

Esta técnica sonora funciona en sintonía con el corpus de la película, y acaba conectando todos los personajes y todos los lugares de una manera complementaria a la historia y las imágenes.

## 10 La Trilogía de la muerte

La estructura de *Babel* está compuesta por fragmentos de tres **historias** que se entrecruzan, y aunque éstas siguen una narración cronológica, cada una de ellas, cada punto de vista, está situado en un punto temporal diferente, y en ciertos momentos se entrecruzan, como las conversaciones por teléfono que unen el inicio y el final de la película.

Pero el hipernúcleo, secuencia que vincula las tres narraciones, denominado en base al núcleo *barthesiano*, concentrado mediante el disparo de los niños al autobús con el rifle que fue vendido por el padre de la protagonista japonesa, y el balazo recibido por la pareja de turistas norteamericanos; concentra y reduce a un mismo momento el choque entre las vidas de los diferentes personajes, y ocurre precisamente en un medio de transporte.

En consideración con la filmografía anterior del director mexicano, en las dos películas anteriores de la llamada “trilogía de la muerte”, *Amores Perros* (2000) y *21 Gramos* (2003) hay que tener en cuenta que la unión de las tres historias de la primera sucede en el accidente de coche entre Octavio y Valeria, y luego el Chivo, que recoge a Coffee, el perro herido, abandonado en el siniestro. En el caso de *21 Gramos*, los cortes se centran en los diferentes personajes y están en un orden salteado, pero el nexo de unión entre todos ellos vuelve a ser un vehículo, la *pickup* de Jack, que atropella a las hijas y al marido de Cristina y cuyo corazón acaba donando y salvando la vida a Paul.

Las tres películas de la trilogía de la muerte riman intertextualmente



en pequeños detalles, ya sean plásticos o conceptuales. La sutura entre la mayoría de las secuencias de los diferentes relatos en *Babel*, suelen conectarse mediante símbolos que el espectador pueda unir mentalmente, y dar la sensación de que ambas partes se relacionan, como los niños marroquíes corriendo tras el disparo unido con los niños de la pareja norteamericana que corren jugando por su casa. También éste es el momento en el que sucede la conversación telefónica entre Amelia, cuidadora de los niños, y el padre de los mismos, Richard, cuya perspectiva de la conversación conoceremos al final de la película, mostrando al espectador que sucede una vez Susan herida de bala es atendida en el hospital de Casablanca, situando la historia de México posteriormente.

Del mismo modo podemos establecer conexiones entre la consecución de planos que sugiere el final de la primera aparición de la historia de Chieko en Japón, en la que sus amigas ríen con la imagen del rebaño de cabras que cuidan Yussef y su hermano. A su vez, el final de este fragmento, muestra a los dos hermanos tumbados en posición fetal de culpabilidad enlazando con la sorpresa de los dos hijos de Richard y Susan, que están sentados en el coche, cruzando la frontera a México. El fragmento concluye con la decapitación de uno de los pollos por parte de Santiago y mediante la sangre lo enlaza con el disparo en el cuello de Susan y la desesperación de la impotencia de su situación.

Con el contraste, el texto une los gritos de la turista al ser cosida por el veterinario, con la auricularización que nos muestra de la perspectiva de Chieko en la escena silenciada en la que espera en la consulta del dentista. La pelea entre los hermanos marroquíes que se culpan mutuamente conjuga con el enlace matrimonial y la festividad de la historia de México. Esta alegría también contrasta con la desconfianza entre turistas y lugareños, y con el sufrimiento y dolor de Susan.

En este punto de la narración, resaltamos una particularidad que bien podría unir a las tres películas de la trilogía, y esta es el humo, en este caso a través de la pipa de opio que le dan para mitigar el dolor, que en el caso de *Amores Perros* y *21 Gramos* está representado con el tabaco, muy recurrente en ambas. En la primera, Octavio fuma cuando se enfrenta a un conflicto, como las diferencias con su hermano, o en las conversaciones con Susan, en las que en cierto momento se interpela al espectador con una doble mirada a cámara que se mantiene brevemente. Paul en *21 Gramos* fuma pese a sus condiciones físicas, e incluso tras su

operación, y lo hace constantemente, matándose de forma continuada. El personaje de Cristina también fuma, a la vez que consume otras drogas. Otro momento en que encontramos una relación tanto plástica y estética como simbólica y referencial es la unión de planos entre el humo que sale de la piel de Jack al quemarse su tatuaje cristiano, renunciando de este modo de Dios al sentirse abandonado, con el humo del tabaco de Cristina mientras esnifa algo en casa, tocando fondo en la espiral depresiva en la que vuelva su vida tras su pérdida.

De nuevo, otras rimas o diálogos intertextuales entre *Babel* y *21 Gramos*, la vemos en la huida y persecución de Santiago con Amelia y los niños atravesando ilegalmente la frontera, en el que pone en peligro a todos con un adelantamiento en el que casi choca con otro coche, algo que habíamos visto en *21 Gramos* cuando Jack lleva en el coche al moribundo Paul, herido de muerte, que efectúa el mismo adelantamiento de camino al hospital. En *Amores Perros* no se reconoce de forma tan directa aunque casi sucede un choque frontal a parte del que conforma el hipernúcleo narrativo, pero la sensación de riesgo y de juego con la muerte se transmite durante toda la persecución, algo que transmiten de igual modo los otros dos adelantamientos que no hacen sino enfatizar en ese azar y velocidad entre las vidas de los personajes.

Continuando con elementos formales de unión entre fragmentos, el abandono de Richard en el poblado de Tazarine por parte del bus de turistas, de la embajada, de la ayuda médica o policial y la soledad que experimenta al sentirse perdido en territorio extraño, conjuga con la imagen de Chieko en su casa, cuyo abandono recae en la dificultad de comunicar sus sentimientos, alienada de sus amigas, de los hombres que le atraen, de su padre, y en ese momento, del policía que la rechaza al entregársele desnuda, momento en el que estalla en llanto, impotente al no encontrar amparo en nadie de su alrededor.

Dicha impotencia también está representada en el relato de los muchachos al enlazarse directamente con el tiroteo en el que Ahmed, hermano de Yussef es presumiblemente asesinado de un disparo en la espalda por los miembros de la policía de Marruecos, en un duelo nada igualado pero en el que Yussef demuestra su valentía y puntería, aunque con final trágico.

La sutura entre los fragmentos de la desaparición y futuro incierto de los niños con la escena en la que irónicamente Susan pide a su marido

que cuide de los niños, no hace sino que acentuar la sensación de mutilación de esa familia como consecuencia de la mala fortuna. Ellos estaban en Marruecos como intento de aislamiento para ayudar a superar la pérdida de su hijo recién nacido por muerte súbita; el disparo accidental de los niños, casi supone la muerte de Susan, que atraviesa con su marido una lenta agonía y que supone un retraso en su vuelta a casa, que como consecuencia directa imposibilita a Amelia a acudir a la boda de su hijo al seguir a cargo de los niños, que acaba transportando ilegalmente a los niños y que en última instancia acaba con la vida que Amelia había construido en Estados Unidos, siendo deportada.

Un nuevo enlace plástico entre escenas son las lágrimas de Chieko al tratar de abrirse con el policía, con el llanto de Amelia al comunicarle que debe retornar a México, y al abrazar a su hijo al llegar. Siguiendo el mismo patrón, se continúa con las lágrimas de Yussef al ver como se llevan el cadáver de su hermano.

El diálogo que mantienen Richard y el médico que atiende a Susan, referencia directamente a la escena de *21 Gramos* en el que los doctores comunican a Cristina el fallecimiento de sus dos hijas y la muy probable muerte de su marido, y a su vez con la conversación entre el médico que atiende a Valeria con Daniel, en este caso dos veces, la primera con el accidente que cambia la vida de la modelo, y la segunda cuando le informa que se le ha tenido que amputar la pierna debido a la gangrena.

Este tipo de uniones plásticas entre segmentos de diferentes historias también lo vimos en *21 Gramos*, al enlazar ciertos elementos como, el pecho ensangrentado de Paul en el coche de camino al hospital con la imagen de la cicatriz del trasplante de corazón; o entre el ruido del motor de la furgoneta al arrancarla para limpiarla se une auditivamente con el sonido acuático de la piscina donde nada Cristina; la mujer de Paul le pide durante una tensa conversación tras la cena con los amigos, que le ayude con los vasos, e inmediatamente con corte directo vemos a Cristina echando hielo en un vaso y cargándolo de vodka durante el velatorio de su familia; vemos unos grifos dialogando con otra escena en la que el agua cae; el humo que sale de la piel de Jack al destrozar su tatuaje como ya hemos comentado antes, rima con el humo de Cristina fumando y drogándose deprimida.

Todos estos no son más que algunos ejemplos de la sutura que se emplean para enlazar los fragmentos de este coral relato, en la que al

unir mediante śmbolos visuales o pĺsticos escenas que no guardan relación, naturalizando la acción y ayudando al espectador a formar en su cabeza una construcción coherente de lo que se le está entregando despiezado. De este modo, las escenas quedan cosidas como un contraplano, con imágenes que se complementan, inventando una unión que no existe al suceder las acciones en transcurros temporales diferentes. Este puzzle inconexo se monta en el transcurso de la película y es ordenada por el espectador que debe reconstruir la historia no con los enlaces que muestra la película si no mediante las pistas que se muestran y que permiten identificar temporalmente el fragmento, ya sea con la evolución en la salud de Paul, en el estado de Cristina, o en las acciones que lleva Jack.

La trilogía de la muerte también tiene una característica común entre las tres películas, y es la elección de la tipografía. Los títulos de *Amores Perros*, separa ambas palabras cromáticamente, creando una diferenciación de los dos mundos mostrados, el amor como factor humano y los perros como identificación animal; en *21 Gramos* está la misma elección de colores, blanco y rojo, pero en lugar de sobre un fondo negro, está sobre la imagen estática de Paul en la cama con Cristina; en *Babel*, se utiliza el título con una tipografía muy sencilla sobre negro, en uno de los costados del plano.

Aunque no forme parte del texto mismo, las películas en sí, los carteles de las mismas sí que ofrecen una lectura mayor. En las tres se muestran viñeteadas las imágenes de los protagonistas de los respectivos relatos, siempre separados: en *Amores Perros* se usa la misma tipografía que en la película; en *21 Gramos*, los números aparecen desproporcionalmente grandes, y además a niveles diferentes, mencionando la diferenciación entre la narración de sus historias, totalmente desmontadas; y por último en el cartel de *Babel*, las letras tienen una lectura de arriba abajo, redirigiéndonos intertextualmente al relato de la torre, y situada en el centro del mismo, segmenta las ya segmentadas viñetas que identifican cada uno de los puntos de vista de los personajes.

También habrá que mencionar que en el caso de los créditos finales de *Amores Perros*, los nombres aparecen y desaparecen siguiendo un orden de izquierda a derecha y luego viceversa, relacionando con el orden atemporal que siguen sus tramas.

Otra mención es la relación que podemos establecer entre uno de

los cortos que componen la película *11'09"01* dirigido por Iñárritu, en el que conjuga un negro total mientras podemos escuchar grabaciones reales del atentado, voces de testigos, llamadas de las víctimas a familiares mientras se nos disparan imágenes muy breves de personas lanzándose al vacío desde las torres, contrastándolo con un silencio que sublima el impacto visual que supone la caída de las mismas, algo estruendoso y ensordecedor.

## **Bibliografía**

- BERT, O. (2009) "Communication and 'real' confusion: The film Babel". *Communicatio: South African Journal For Communication Theory And Research*. Sudáfrica: Routledge.
- EBERT, R. (2007) "Babel (2006)" en: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070922/REVIEWS08/70922001/1023> [consultada a 1 de mayo de 2012]
- FERNÁNDEZ DÍAZ, H. (2008) "Babel: una lectura antimperialista". *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. Cuba: Universidade Federal de Uberlân – dia, Núcleo de Estudios em História Social da Arte e da Cultura. [http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO\\_09\\_HAMLET\\_FERNANDEZ\\_FENIX\\_OUT\\_NOV\\_DEZ\\_2008.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_09_HAMLET_FERNANDEZ_FENIX_OUT_NOV_DEZ_2008.pdf) [consultada a 1 de mayo de 2012]
- FINOL, J. E. (2011) "Semiótica, cultura e intertextualidad: Babel o la crisis de la comunicación". Venezuela: Universidad de Zulia. [http://www.joseenriquefinol.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=76&Itemid=18](http://www.joseenriquefinol.com/index.php?option=com_content&task=view&id=76&Itemid=18) [consultada a 1 de mayo de 2012]
- GUREVICH, R. (2009) "Conferencia de cierre. Babel: ecos de geografías y territorios". Argentina: Instituto de Geografía de la Facultad de Ciencias Humanas (Universidad Nacional de la Pampa). *Huellas* nº 13 (p. 37-63). <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a21confcierre.pdf> (consultada a 1 de mayo de 2012)

- MCCARTHY, T. (2006) “Babel”. *Variety*. Toronto: Variety Inc. <http://www.variety.com/review/VE1117930621/> [consultada a 1 de mayo de 2012]
- MONTECCHIARINI, D. (2009) “Clásicos Cine: Babel”. *Cine Crítico*. <http://cinecritico.es/clasicos-cine/clasicos-cine-babel/> [consultada a 1 de mayo de 2012]
- PALAO, J. A. (2007) “Alfasecuencialización: la enseñanza del cine en la era audiovisual”. *Comunicar*, 29, XV, Castellón, (p. 87 – 93).
- PALAO, J. A. (2009) “A favor de la interpretación: por una semiótica a la altura de los tiempos”. X Congreso mundial de semiótica (A CORUÑA) p.1-11.
- PALAO, J. A. (2009) “La exacta división de la mirada: la pantalla electrónica en la pantalla cinematográfica”. 6º SOPCOM, 4º IBÉRICO, Castellón, (p. 3406- 3417).
- PALAO, J. A. (2012) “Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico” *Comunicación Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, N° 10 (Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura Universidad de Sevilla) en: [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hipere-ncuadre-Hiperrelato\\_Apuntes\\_para\\_una\\_narratologia\\_del\\_film\\_postclasico.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hipere-ncuadre-Hiperrelato_Apuntes_para_una_narratologia_del_film_postclasico.pdf) [consultada a 1 de mayo de 2012]
- SÁNCHEZ, R. “Babel”. BSO SPIRIT. En: <http://www.bsospirit.com/comentarios/babel.php> [consultada 1 de mayo de 2012]