

Las mixtificaciones narrativas en el cine de Alejandro González Iñárritu

Juan Orellana Gutiérrez de Terán
Universidad San Pablo CEU
orellana@ceu.es

Resumen: *El cine del director mexicano Alejandro González Iñárritu es un ejemplo de narrativa postmoderna en la que se conjugan los modelos clásicos de representación institucional, con esquemas narrativos fragmentarios y multitramas. En nuestro trabajo pretendemos explicitar los modelos narrativos que conviven en las películas de Iñárritu, desde los más realistas que siguen con fidelidad los principios de André Bazin, hasta los modelos más formalistas con un uso abstracto del montaje, al más puro estilo deconstructivo. Pero sobre todo trataremos de deducir los criterios narrativos con los que el cineasta opta en cada momento por determinado modelo en aras de una concepción global del cine como narración integradora.*

Palabras clave: *González-Iñárritu, Guillermo Arriaga, multitrama, multiprotagonista, posmodernidad*

Abstract: *The film by Mexican director Alejandro Gonzalez Inarritu is an example of postmodern fiction that combine the classical models of institutional representation with multiframe fragmentary narrative schemes. In our work we try to explain the narrative models that coexist in Iñárritu's films, from the most realistic faithfully following the principles of André Bazin, to more formal models use abstract mounting, deconstructive style. Above all, we will try to deduce which ones are the narrative criteria that leads the director in each choice pursuing a global comprehension of cinema.*

Keywords: *González-Iñárritu, Guillermo Arriaga, multiframe, multiprotagonist, posmoderinty*

1. La narrativa fílmica posmoderna

El arte cinematográfico, a pesar de su corta vida, ha conocido una importante evolución y un constante replanteamiento de sus fórmulas narrativas. Desde el modelo de representación institucional (MRI) que consolidó Griffith a principios del siglo XX, hasta las posmodernas deconstrucciones que encontramos en algunos filmes de David Lynch o de Michael Haneke, se abre un abanico de variedades narrativas que a menudo han tratado de huir de los patrones más convencionales para encontrar formas de revelar lo humano más indirectas, menos inmediatas, pero intencionalmente más auténticas. Dentro de esta diversidad de heterodoxias narrativas, uno de los recursos de más éxito en el llamado cine de la posmodernidad es el de narraciones con multitramas o multiprotagonistas (Orellana, 2010: 244), o en palabras de Gilles Lipovetsky, los “relatos multiplex” (Lipovetsky, 2009: 102). Es el caso de títulos como *Grand Canyon* (Lawrence Kasdan, 1991), *Vidas cruzadas* (Robert Altman, 1993), *Smoke* (Wayne Wang, 1995), *Magnolia* (Paul-Thomas Anderson, 1999), *Código desconocido* (Michael Haneke, 2000), *Vidas Contadas* (Jill Sprecher, 2002) o *Crash* (Paul Haggis, 2004), entre otros muchos. Pero si hay un director que ha hecho de este formato su seña de identidad, es el mejicano Alejandro González Iñárritu (1963), a través de su trilogía formada por *Amores Perros* (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006), trilogía coescrita con el guionista Guillermo Arriaga (Méjico, 1958).

El objetivo de este artículo es definir las cinco características más significativas este nuevo tipo de cine y tratar de analizar cómo se plasman en la citada trilogía de Iñárritu - Arriaga.

2. Características del cine *multiplex*

2.1. La multitrama

Estas películas se definen principalmente por tener varios protagonistas, en condición de igualdad dramática, que están al frente de sendas tramas, que ocasionalmente se cruzan de forma diegéticamente azarosa. Es lo que algunos autores llaman “distribución narrativa en contrapunto”, es decir, que “varios relatos se alternan para confluir en un mismo hilo narrativo” (Ródenas, 2000: 383). Uno de los grandes analistas de la cultura posmoderna, Gilles Lipovetsky, ve este tipo de cine como una característica de la era “hipermoderna”:

Esto se plasma y se acentúa con la moda del cine coral [...], ahora ya no se cuenta una historia, sino dos, tres, diez,... a través de las peripecias que entrecruzan a personajes con vínculos muy lejanos entre sí. Peripecias que constituyen, según el sistema del mosaico, un vasto cuadro que nos da una visión colectiva de un grupo social, un acontecimiento, una calle, una ciudad e incluso el planeta (*Babel* de Iñárritu). Películas que reflejan la fragmentación y las nuevas segmentaciones del mundo mediante la heterogeneización estructural y narrativa (Lipovetsky, 2009: 102)

2.2. El multiprotagonista

En estos nuevos modelos narrativos, el héroe clásico deja su sitio a una pléyade de personajes -más cercanos al antihéroe-, y que tomados en conjunto proponen un boceto de humanidad herida, nada deslumbrante ni virtuosa, pero con un indudable halo de dignidad. Se debe hablar de un protagonista colectivo o un *multiprotagonista*, en la línea del texto citado de Lipovetsky. Pero si el héroe tradicional encarnaba unos ideales universales aceptados por la sociedad, estos nuevos personajes simplemente encarnan lo humano, frágil y contingente, lleno de grises y claroscuros. Este cambio de perspectiva sobre los protagonistas de la narración tiene mucho que ver con la vía de la *autenticidad* que propone otro analista de la posmodernidad, Charles Taylor. Según este autor, en el proceso actual de la cultura “las cosas se centran más en el sujeto” (Taylor, 1994: 111), y no tanto en referencias ideales impuestas desde el exterior de las personas. Por ejemplo, uno puede afirmar a Dios, pero porque él “decide” hacerlo así, porque es “su” camino, “su” elección. Esto es muy importante para entender el diseño de personajes de gran parte de los guiones del cine contemporáneo (cf. Lipovetsky, 2009: 106-107).

2.3. La defunción del “happy end”

Otra característica del relato fílmico posmoderno y muy especialmente del cine multitramas es la ausencia de clausura diegética (Gómez Tarín, 2011: 381). El final de las películas no coincide, al estilo del cine clásico, con una resolución redonda de todos los conflictos abiertos a lo largo de las tramas y subtramas; una resolución que normalmente dejaba sentadas unas propuestas de tipo moral que tranquilizaban al público y le confirmaban y conformaban en los valores de un universo compartido por la mayoría. En el tipo de guiones y películas que estamos analizando, las tramas quedan abiertas, los temas no se cierran, y el espectador –abandonado en las orillas de un mar incierto- debe sacar sus conclusiones desde su propia subjetividad, si es que las saca y no se queda en un mero *viaje compartido* sin puerto seguro. El director trata de *mostrar*, antes que contar una historia con *moraleja*. “El desenlace ya no es necesario para el funcionamiento de la película: la imagen-eficacia se ha apoderado de la sobresaliente función del sentido” (Lipovetsky, 2009: 104).

2.4. Un nuevo modelo de identificación

Al no existir un único protagonista en las narraciones multitrama, ni tener los personajes las características clásicas del arco de transformación del *héroe*, al espectador le resulta muy difícil identificarse con *un* personaje, sino que, en todo caso, se identifica con su situación, o mejor dicho, con la de todos en su conjunto. “La quiebra con el MRI es, sobre todo, resultado de una puesta en escena de carácter mostrativo, de la ausencia de clausura diegética y de la ruptura de los mecanismos de identificación, ya que no hay protagonistas reconocibles” (Gómez Tarín, 2011: 381). El espectador no ve en la pantalla un ideal encarnado, sino que se ve a sí mismo, eso sí, incompleto, fragmentado, como si se tratara de un ejercicio narcisista, pero reflejado en un espejo roto.

2.5. El “hipermontaje”

Hay una última característica más que necesitamos evidenciar antes de entrar a analizar la trilogía de González Iñárritu, y es la que se refiere al montaje. Iñárritu,

como muchos de los autores citados, echa mano de un recurso que Horacio llamaba *in media res*, y que consiste en empezar la película por algo que cronológicamente sucede en medio de la trama, y desde ahí, va hacia delante o hacia atrás (Ródenas, 2000: 382). En el modelo hegemónico MRI, el montaje está al servicio de la historia, y tiene como fin una percepción coherente y clara del argumento por parte del espectador. Coherente y clara respecto a los tiempos, los espacios, y sobre todo a las ideas que se quieren transmitir. En el modelo que analizamos, sin embargo, se prima un método deconstructivo: el tiempo y el espacio se vuelven confusos debido a un montaje no lineal, a menudo hipermontado (Gómez Tarín, 2011: 389-390), y que conducen al espectador a una percepción impresionista del film. “Una estética del puntillismo produce escenas que valen más por sí mismas que en relación con el tema central” (Lipovetsky, 2009: 106). Se busca así una empatía subjetiva con los sentimientos, más que una recepción racional de las ideas.

En muchas películas suceden las cosas como si la comprensión clara y distinta del argumento hubiera dejado de ser una condición. Dado que priman las resonancias íntimas inmediatas, la ausencia de explicación o de intelección no se percibe ya como un defecto (Lipovetsky, 2009: 103).

El propio González Iñárritu declara: “Creo que hoy el espectador está mucho más ávido de sentir que de entender, porque el entendimiento viene detrás de la emoción”¹. De esta manera, “la imagen-sensación derrota a la imagen-intelección” (Lipovetsky, 2009: 104). En este sentido, Lipovetsky, entroncando con la antigua teoría del guión emocional que diseñó Eisenstein, emparenta el cine posmoderno con la percepción musical. “A pesar de la importancia del argumento, este cine se parece a la música en que hace vibrar al espectador más allá del sentido controlado del relato” (Lipovetsky, 2009: 103).

Todo esto es posible, porque este tipo de cine ya no parte fundamentalmente de esquemas ideológicos periclitados. Es un cine posmoderno, que parte del problema humano desnudo. “Yo estoy hasta la *madre* de las ideologías”².

3. La aplicación del modelo *multitrama* por parte de González Iñárritu y Guillermo Arriaga

Una vez descritas sucintamente las características principales del relato *multiplex*, vamos a ver de qué manera González Iñárritu se sirve de él para hacer una aproximación personal al drama del hombre contemporáneo. Aunque la trilogía que vamos a analizar entronca perfectamente con el modelo multiprotagonista, cada película tiene unas características propias que sirven a las intenciones del autor en cada una de ellas.

Vamos a diseccionar muy sintéticamente las tres películas, y aunque resulte algo farragoso, es imprescindible tener que partir de una cierta descripción sinóptica de las tramas y su desarrollo, ya que son el objeto principal de nuestro análisis.

¹ Entrevista a González Iñárritu, *Cinemanía*, nº 101 (Febrero 2004), p. 82.

² DVD *Sobre el mismo terreno: notas en desarrollo*, Babel Productions, declaraciones de Iñárritu.

3.1. Amores perros

3.1.1. Sinopsis comentada

La película está ambientada en Méjico y dividida en tres capítulos, cada uno de los cuales lleva por título los nombres de una pareja -que no coinciden con los nombres de los matrimonios que aparecen en el film-. Tras un prólogo muy impactante con una persecución en coche que culmina en un brutal accidente -y que en realidad es un *flashforward*-, se nos presenta el primer capítulo.

-Primer capítulo: *Octavio y Susana*

Trama 1. Susana (Vanessa Bauche) es una joven que vive con su marido Ramiro (Marco Pérez), su bebé, su cuñado Octavio (Gael García-Bernal) y su suegra. Igual que ocurrirá en el comienzo de *21 gramos*, Iñárritu engaña al espectador con una deliberada ambigüedad en la primera escena: da la impresión que Octavio es el marido de Susana. Le cuida y se preocupa por ella, mientras que enseguida vemos que Ramiro es un mal encarado marido y maltratador. Susana está de nuevo embarazada, y no se atreve a decírselo a su marido. Octavio le propone que huya con él. Esta trama familiar triangular se presenta en montaje paralelo alternada con una subtrama relativa a las apuestas ilegales de lucha entre perros de pelea. Octavio y Ramiro tienen un perro que va a ser objeto de apuestas considerables. Estas dos tramas se unirán mucho más adelante, el día que su perro mate al del mafioso del barrio y se genere una rivalidad que terminará trágicamente en el citado accidente.

Trama 2. También nos presenta una segunda historia con otro protagonista: un chamarilero, el Chivo (Emilio Echevarría), que vive rodeado de perros, y que vamos descubriendo muy poco a poco, con información vertida a cuentagotas, que se trata de un asesino a sueldo. También descubrimos que tiene un pasado familiar muy enigmático.

Trama 3. Por último se pone en marcha una tercera trama, protagonizada por una familia adinerada, en la que parece que el marido, Daniel (Álvaro Guerrero), tiene una relación extramatrimonial.

- Segundo capítulo: *Daniel y Valeria*

Este capítulo se centra en Daniel, de la trama 3, cuya amante es una famosa modelo, Valeria (Goya Toledo). Le pone un apartamento, rompe con su mujer, y se va a vivir con ella, y con su amado perrito faldero. Pero un día es víctima de un accidente, precisamente con el que arrancaba el film, y tras varias complicaciones, queda en una silla de ruedas con la carrera profesional arruinada. Esa situación va deteriorando su relación con Daniel, que llega a ser violenta, aunque al final ella reconoce que Daniel es lo único que le queda.

- Tercer capítulo: *el Chivo y Maru*

En esta parte toma protagonismo la trama 2, del Chivo, que recibe de un empresario el encargo de matar a su socio. Cuando se dispone a asesinar a su víctima, tiene lugar ante él el famoso accidente que se repite en los capítulos anteriores. El Chivo socorre a Octavio, y es el primer momento en que descubrimos que sigue vivo. El Chivo se apropia del dinero y del perro de Octavio. Poco después vemos cómo Ramiro muere en un atraco, ante los ojos del policía corrupto que le encarga los asesinatos al Chivo. Más

adelante Octavio y Susana se reencontrarán en el velatorio de Ramiro. Octavio volverá a pedirle que se vaya con él, ahora que está viuda. Ella se niega otra vez y le comunica que su nuevo hijo se llamará Ramiro.

Volviendo al Chivo, también conocemos su pasado: dejó a su mujer e hija Maru, cuando esta tenía cuatro años, para irse a la guerrilla. Ahora que ha muerto su esposa, él desea reencontrarse con su hija, ya adulta, y que ni siquiera sabe que su padre aún vive. Entra en su casa, le deja un mensaje de arrepentimiento en el teléfono y una foto y dinero. Cuando acaba el film no sabemos si ese encuentro llegará a tener lugar.

3.1.2. *Análisis*

El guión de esta película conoció 33 versiones, lo cual da una idea de la complejidad de su proceso de creación. De todas formas, al tratarse del primer largo de Iñárritu, su esquema narrativo y cronológico no es tan deconstructivo como el que utilizará en *21 gramos*, y aunque las tramas no suceden sincrónicas entre sí, no hay confusión interna respecto a ellas mismas. La ausencia de *flashbacks* contribuye a cierta claridad. Además las escenas tienen una estructura interna más clásica y casi siempre contienen una acción dramática completa.

Aparentemente los tres capítulos parecen autoconclusivos, pero a medida que se acerca el final del largometraje entendemos que no, que todas las tramas han seguido en macha, y se han ido entremezclando, teniendo como hilo de sutura principal al personaje de El chivo. Además, en el último tramo, el espectador se percata de que lo que había asimilado como tramas contemporáneas en montaje paralelo, se desarrollan en lapsos temporales diferentes. Aunque no se conocen de antemano las relaciones causales y temporales entre las tramas y sus protagonistas, sí se siguen los acontecimientos con una lógica lineal suficientemente clara.

A nivel de personajes, las tramas están protagonizadas -como en toda la trilogía- por personajes de diversos niveles sociales (Lipovetsky, 2009: 200-201). Desde la casi indigencia de El chivo, la marginalidad social de Octavio y Susana, y la clase alta de Daniel y Valeria. Pero curiosamente, si en *21 gramos* no hay “malos”, en este film, con una gama de secundarios mucho mayor, hay personajes sin asomo de bondad, como Ramiro, mal marido, mal padre, delincuente y putero; o personajes mezquinos como Daniel, e incluso crueles como el Chivo, mercenario sin escrúpulos... En este sentido, parece que Octavio es el que más favorece una identificación del espectador. El amor es su motor de acción, aunque se trate de un amor prohibido. Los personajes femeninos son más pasivos, sufren las tramas antes bien que protagonizarlas. Susana se conforma con su marido, Valeria con su minusvalía, y Maru es casi una espectadora anónima. Pero ese desequilibrio encuentra su simetría en el tema del amor: Octavio ve frustrado su amor, Daniel echa de menos a su esposa y El Chivo no llega a reencontrarse con Maru.

El amor es el tema que se declina polimórficamente en este film. El amor como motor de la vida y la voluntad, pero también como fuente de desdicha cuando se confunde con la pasión, con el instinto no mediado por la razón y la experiencia. No es el amor puro, heroico o incluso melodramático del cine *mainstream*. Es un amor presentado a retazos desiguales, lleno de impurezas y contradicciones. No son amores en condiciones de dar lecciones. Por eso son “amores perros”, que dan más sufrimiento que felicidad. Este contenido semántico, Iñárritu lo encarna en la metáfora canina:

todas las tramas tienen a los perros como testigos, y a veces como protagonistas. Ellos también participan del esquema multitramas, y así el perro de Octavio y Ramiro acaba en manos de El Chivo, y le mata todos sus perros. La violencia que viven estos perros – incluso el perrito faldero de Valeria devorado por las ratas– es espejo y expresión de la frustración y de la violencia implícita y explícita de sus amos.

A pesar de diégesis abierta, Iñárritu sí propone una cierta transformación final de los personajes que arroja una tenue luz que nada tiene que ver con el *happy end* clásico. Si en *21 gramos*, como veremos, se apunta a una redención del mal y la culpa con el embarazo de Cristina, en *Amores perros* se vislumbra una sutil redención de Susana con su embarazo; y sobre todo una redención de El Chivo, con el abandono de su condición de mercenario, su radical cambio de aspecto y su decisión firme de dedicar el resto de su vida a recuperar la relación con su hija. No sabemos si lo conseguirá. Pero sí sabemos que la trilogía, con *Babel*, sí que culmina con un reencuentro consumado entre un padre y su hija.

3.2. 21 gramos

El guión de esta segunda entrega de la trilogía contó con 72 versiones. Estamos ante la obra narrativamente más compleja de las tres, con una deconstrucción mucho más radical y un montaje muy arriesgado. Es con ella cuando Iñárritu decide hacer una trilogía: “La trilogía es una idea que se me ocurrió hace un año, cuando pensé que si quería seguir trabajando jugando con los tiempos paralelos y con la observación de coincidencias era la oportunidad de tener un triángulo, un tríptico de trípticos”³.

21 gramos se ambienta en Memphis (Tennessee) y tiene el mismo esquema protagónico de las tres películas: tres familias, principalmente tres matrimonios, de los cuales es siempre un miembro el más importante. Por tanto, en cierto sentido se puede hablar de tres protagonistas. El primer matrimonio está formado por Cristina (Naomi Watts) y Michael Peck (Danny Huston), una pareja de nivel social desahogado, que tienen dos hijas. El segundo matrimonio lo forman Mary (Charlotte Gainsbourg) y Paul Rivers (Sean Penn). El nivel económico es menor, no pueden tener hijos y él es profesor de matemáticas. Por último, el tercer matrimonio es el de Jack Jordan (Benicio del Toro) y Marianne (Melissa Leo), de clase social baja y con dos hijos (niña y niño). Jack ha estado varias veces en la cárcel y parece reinsertado gracias a su descubrimiento, algo fanático, de la fe evangélica.

3.2.1. Sinopsis comentada

La película empieza con un plano previo al título del film. Ese plano juega con la ambigüedad que comentamos en *Amores perros*. Cristina y Paul están desnudos en la cama. Por la actitud se deduce que acaban de hacer el amor. Por tanto, la primera conclusión que se deduce es que son pareja. Sin embargo, unas veinte escenas después descubrimos que el marido de Cristina es otro, y no sabemos qué relación tiene con Paul ¿es un amante?

En la segunda escena vemos a Michael con sus hijas que se disponen a abandonar una cafetería, porque “su madre les espera”. ¿Es Cristina su madre? Puede ser, porque en

³ Ibid. p. 83.

la tercera escena, Cristina aparece en una reunión de ¿extoxicómanos? en la que afirma que tiene dos hijas y que su marido siempre la apoyó para salir adelante.

El personaje de Jack se nos presenta en la siguiente escena. Vemos que es un cristiano comprometido que trata de ayudar a los jóvenes, y le habla a un chico sobre el peso de la culpa, tema que va a ser uno de los ejes dramáticos del personaje de Jack. Seis escenas después conocemos a su mujer e hijos, y vemos que se trata de una familia unida.

Hasta la escena novena no conocemos a Mary, en una consulta de un ginecólogo, y en la que averiguamos que abortó de joven y que ahora tiene serios problemas para quedarse embarazada. Pero aún ignoramos quién es su marido, aunque tenemos el dato de que es un enfermo terminal. En la escena 16 sabremos que es Paul, que necesita urgentemente un trasplante de corazón. Toma forma, pues, la idea de que Cristina es su amante, algo que no es cierto, pero que se desvelará mucho más adelante.

Ya tenemos a los tres protagonistas, aunque ignoramos la relación entre ellos. Iñárritu complica la narración rompiendo la línea temporal a través de breves escenas que ignoramos si son *flashbacks* o *flashforwards*. Así, vemos la grave enfermedad de Paul, pero ignoramos si es anterior a su relación con Cristina o posterior; encontramos a Jack en la cárcel, pero desconocemos si eso pertenece al pasado o al futuro; descubrimos a Cristina esnifando cocaína sin saber a qué momento de su vida se refiere... Más aún: no tenemos certeza de si esas escenas responden al presente, y todas las demás no. Esta situación, que sin duda genera perplejidad cognoscitiva en el espectador, se va a mantener durante gran parte del film.

Sin embargo, hay un hecho que enseguida se intuye como el suceso fundamental de la película, y núcleo de relación entre las tramas, aunque no sepamos ni el cómo ni el cuándo: en la escena 28 averiguamos que el marido y las hijas de Cristina han sufrido un grave accidente al ser arrollados por un coche.

Cuando el rompecabezas queda compuesto, en un momento muy avanzado de la película, entendemos la lógica de los hechos. Jack atropella y mata a la familia de Cristina y se da a la fuga. Luego se arrepiente, se entrega y va a la cárcel. Cristina autoriza la donación del corazón de su marido, y lo recibe Paul en un trasplante practicado *in extremis* y que le salva la vida. Paul, intentando averiguar quién era el donante, conoce a Cristina y se enamora de ella. Cristina quiere asesinar a Jack, por haber matado a su familia y pide a Paul que le ayude. Mientras, el matrimonio de Paul se desmorona cuando este se entera de que su mujer abortó. Un final apocalíptico deja sólo a dos protagonistas con vida: Cristina, que espera un hijo de Paul, y Jack, que vuelve con su familia, sintiéndose perdonado.

3.2.2. *Análisis*

La relación que se establece entre los tres matrimonios, y que viene dada por la relación o cruce que se da entre sus tramas, es algo que el espectador va a descubrir por completo en el tramo final del largometraje, y que va a tener un accidente, como siempre, en el núcleo. Durante la primera parte del film Iñárritu sólo va a ir descubriendo pistas ambiguas que le permiten al espectador únicamente ir bocetando hipótesis. Según el modelo clásico de guión, al terminar aproximadamente la primera

media hora tiene que haber ocurrido el primer punto de giro, y el espectador ya debe tener claros los conflictos dramáticos y los objetivos de los personajes. En este caso no es así: el espectador va descubriendo heridas en los personajes, pero no tiene claras algunas de sus causas, ni el tiempo en que suceden, ni relación entre los personajes.

La cuestión principal que nos interesa desbrozar en este momento es ¿qué consigue Iñárritu que no hubiera conseguido con una narración lineal y cronológica según los patrones clásicos? En primer lugar es evidente que logra desviar la atención del espectador del desarrollo argumental, que no le resulta inmediato, y le obliga a centrarse en los sentimientos sincrónicos de los personajes: lo que sienten en cada instante, independientemente de las relaciones lógicas, causales y cronológicas de esos sentimientos. Aunque obviamente el espectador necesita comprender la historia, Iñárritu demora esa comprensión, no tanto por mantener el suspense –algo que se consigue mejor por otros medios- sino porque para él lo más importante es representar lo intangible de los personajes, su alma, podríamos decir, su autoconciencia hecha de impresiones, retazos, dolor, confusión, deseos,... Así, el film se torna un *puzzle* impresionista que conecta con el espectador, no al nivel del discurso racional, sino de la empatía emocional, tal como hemos visto en la introducción.

Esta opción narrativa tiene varias consecuencias, además de las ya apuntadas. Por un lado, está la cuestión de la identificación. ¿Con quién se identifica el espectador? La respuesta más realista es: con todos. No hay protagonista y antagonista. No hay buenos ni malos. Cristina es una mujer marcada por el dolor de haber perdido a su familia; Paul es un hombre agradecido por haber salvado la vida y que desea recomenzar; Jack es un hombre de pasado delictivo, y que ante la posibilidad de recaer busca la redención de la culpa a toda costa. Respecto a sus matrimonios, Mary es una mujer herida por un aborto que anhela volver a ser madre, y Marianne y Michael son dos buenos cónyuges amantes de su familia. No hay ni un personaje con el que el público no pueda sentir simpatía y empatía. Por tanto el conflicto no tiene antagonista. Al menos no encarnado en un personaje. El antagonista es la vida, o mejor la muerte, y la culpa y el mal... pero no como entes abstractos, sino como circunstancias reales de la vida cotidiana. Si el tema de amor y la pasión atravesaban transversalmente *Amores perros*, aquí son el sentimiento de pérdida y la culpa los ejes conceptuales.

Por otra parte, la ausencia de conclusión diegética es clara en algunas tramas ¿qué van a hacer Cristina y Jack a partir de ese momento? El espectador puede imaginar múltiples alternativas. ¿Han superado ambos su dolor y su culpa respectivamente? No se puede afirmar de modo concluyente, aunque algunos planos finales del film muestran a Cristina embarazada con un muñeco en sus manos, o Jack y Cristina mirándose a los ojos sin restos de rencor. Iñárritu no propone una *moraleja* final que satisfaga al público. Al contrario la propuesta es la ambigüedad misma de la vida, en la que el bien y el mal se entrelazan de una forma nada maniquea. No obstante, el último plano nos muestra un escenario decadente –ya mostrado en el momento más depresivo del film- sobre el que cae una suave nieve, que evoca purificación e incluso belleza. Hay un paralelismo claro con el plano final de *Amores perros*: El Chivo se va caminando por un paisaje insalubre sobre el que se ven restos de nieve. Hay también en la película otros planos de expresión pura de belleza, como los de las aves volando en el atardecer.

3.3. Babel

Se repite el esquema de tríptico. El film tiene tres tramas como siempre. Pero se plantean importantes novedades. No la protagonizan tres matrimonios, sino un matrimonio –los Jones-, una criada mejicana que cuida a los niños de la citada pareja, y una adolescente sordomuda que vive con su padre viudo –la madre se suicidó-. La relación entre las tramas, como siempre se descubre muy poco a poco. La otra novedad es geográfica: la trama del matrimonio ocurre en Marruecos, la segunda en la frontera mexico-americana, y la tercera en Tokio. Un ambiente rural desértico y pobre, un marco popular y delictivo de frontera y un entorno urbano e hipermoderno en el centro de Tokio. En cambio, sí que se repiten las diferencias sociales: muy pobres los niños de Marruecos que van a ser el detonante de las tramas; la clase trabajadora de la criada latina, y el alto nivel económico del matrimonio y el padre japonés.

3.3.1. Sinopsis comentada

Trama 1. El film arranca con la trama marroquí: a un pastor de cabras le venden una escopeta, que sus hijos Jussef (Boubker Ait El Caid) y Ahmed (Said Tarchani) van a utilizar indebidamente, y jugando a ver quién llega más lejos Jussef dispara a un autobús de turistas que va por la carretera. Esta secuencia, de ocho minutos, da paso a la siguiente trama.

Trama 2. Amelia (Adriana Barraza) cuida a unos niños en una casa de alto *standing*, Debbie (Elle Fanning) y Mike (Nathan Gamble). En ese momento Amelia recibe una llamada de teléfono del Sr. Jones. Descubrimos que los padres están de viaje, que le ha pasado algo a grave a Susan (Cate Blanchett), la madre, y que los niños no deben saberlo. También averiguamos que tuvieron un hermanito que murió de muerte súbita, algo que va a tener mucha importancia ulteriormente en la trama matrimonial⁴. Pero ocurre algo: Amelia tiene al día siguiente la boda de su hijo en México y no tiene con quién dejar a los Jones. Decide –sin permiso- llevárselos a la boda, al otro lado de la frontera. Llega a buscarles en coche Santiago, su sobrino (Gael García Bernal), que les lleva a Méjico por la frontera de San Isidro (Tijuana).

Sin solución de continuidad volvemos a Marruecos donde conocemos al matrimonio Jones, Richard (Brad Pitt) y Susan (Cate Blanchett). Aquí tenemos la primera inversión cronológica, pues el espectador, sin saberlo, está ante un *flashback*. Están tomando algo en un bar y nos enteramos del drama que arrastran y que les distancia, en el que hay rencor y culpa. Aun no sabemos que se trata de la muerte de su hijo pequeño. Suben al autobús y vemos cómo Susan es herida por un disparo. Queda unida la relación causal entre la primera secuencia y esta, y se intuye ya la relación con la segunda trama de Amelia.

Trama 3. Han pasado 20 minutos de película y comienza la tercera trama, en Tokio. Chieko (Rinko Kikuchi) juega al voleibol ante la mirada de su padre Yasujiro Wataya (Kôji Yakusho). Es una chica conflictiva, que tiene problemas de comunicación con su padre y que echa de menos a su madre. Se mueve en un ambiente discotequero y usa el sexo como reclamo de atención.

⁴ En las primeras versiones del guión, el conflicto matrimonial tenía su origen en una infidelidad de Richard. Iñárritu decidió cambiarlo al inicio del rodaje, dándole una hondura mucho mayor. De hecho Brad Pitt tuvo que reelaborar su personaje al llegar al ser de Marruecos.

A partir de ese momento se van retomando las tramas exactamente donde se quedaron: los niños marroquíes huyen del lugar de los hechos y al final confiesan su tropelía a su padre; Amelia y los niños que llegan a la boda en Méjico por la frontera de Tecate, y Richard, que trata de que alguien ayude a su mujer, perdidos en mitad del desierto. Las tramas avanzan trágicamente. Los niños de Marruecos son perseguidos por la policía y acaban en un tiroteo en el que muere Ahmed, precisamente el niño que no disparó. Chieko entra en una dinámica ninfómana cada vez más peligrosa. Amelia, de regreso a EE.UU., se pierde por el desierto con los niños huyendo de la policía de inmigración y acaba detenida y expulsada del país. A Susan no consiguen sacarle de esa aldea perdida, mientras se desangra.

Por fin aparece el hilo de unión con la trama japonesa. La escopeta que ha herido a Susan, disparada por el niño, fue un regalo de Yasujiro a un pastor marroquí durante una cacería.

Cuando ya trasladan a Susan a un Hospital, tiene lugar la conversación telefónica de Richard y Amelia que vimos al principio. Susan se cura, vuelve con su familia, y el film termina con un abrazo entre Yasuhijo y su hija, que está desnuda en la terraza después de haber tratado de seducir a un policía que investiga la procedencia de la citada escopeta.

3.3.2. *Análisis*

Babel tiene una estructura más cercana a *Amores perros*, en el sentido de que no se recurre a un hipermontaje y las tramas se siguen con claridad. El juego más importante es el temporal, y el desvelamiento paulatino de los puntos de conexión, que una vez es un azaroso accidente.

Respecto al proceso de identificación, es bastante similar a *21 gramos*. No hay antagonistas. Todas las acciones de los personajes tienen un origen más o menos inocente: los niños no querían matar a nadie, Amelia no tenía más opciones, Richard no quería que su hijo muriera y Chieko sólo buscaba el afecto de su padre. Aquí el tema que vertebra todo es la necesidad de perdón, y en ese sentido, los personajes que no lo obtienen son los niños marroquíes -Ahmed muere- y Amelia, que tiene que pagar desproporcionadamente su imprudencia.

Sin duda, el desenlace de la trama de Susan y Richard está más cerca de un *happy end* clásico: ella se salva, vuelven al hogar y su matrimonio se recompone. Pero Iñárritu equilibra ese final *peliculero* con el trágico final del niño marroquí, y el injusto destino de Amelia. La película termina con el citado abrazo de Yasuhijo a su hija, que supone el cierre de toda la trilogía, con una metáfora sobre el encuentro humano y la comunicación afectiva como la superación de incomunicación y la soledad que representa la metáfora del Babel bíblico.

Inicié el rodaje de *Babel* con la firme convicción de que haría una película sobre las diferencias entre los seres humanos y su incapacidad de comunicarse, debida no sólo a sus distintos lenguajes, sino también a sus fronteras físicas, políticas y emocionales. Lo haría desde una perspectiva compleja y universal hasta llegar al plano más íntimo, entre dos personas. (Iñárritu: 2006, 269)

Babel, pues, tampoco ofrece un final con *moraleja*. No desemboca en una lección moral, pero sí en una reflexión antropológica: las fronteras interiores sólo se cruzan

abriendo el corazón al otro en un abrazo incondicional que acoge y perdona todo, incluyendo la *diferencia*. Se trata de un abrazo literal, físico, no discursivo o teórico.

Descubrí que la gran tragedia humana se reduce a la incapacidad de poder amar o ser amado, y a la imposibilidad de ser tocado por este sentimiento, que es lo que da sentido a la vida y a la muerte de todo ser humano. Por lo tanto, *Babel* se transformó en una película acerca de lo que nos une, no de lo que nos separa.⁵

4. De la deconstrucción al boceto antropológico

Vamos a tratar de llegar a algunas conclusiones que relacionen las opciones narrativas de Iñárritu con su visión del mundo como autor cinematográfico.

1. El hecho de contar historias con multiprotagonistas va intrínsecamente unido, en Iñárritu, a la multilocalización, y a la multiplicidad de clases sociales. Va de una película local, de su país, México, a otra en el extranjero (EE.UU.), para terminar en una universal (México, Marruecos, EE.UU., Japón). Y socialmente toca desde los más pobres (pastores de cabras en el desierto del Magreb), hasta personajes acomodados de las mejores zonas residenciales o financieras. Esta triple variedad, a la que se añaden necesariamente diversidades lingüísticas, culturales, religiosas y políticas, hacen que el verdadero protagonista de la trilogía sea el ser humano global, la humanidad en su conjunto, o mejor dicho, la condición humana, lo común a todos los hombres (dolores, anhelos, búsquedas,...). La trilogía es como un espejo de lo universal humano. Es muy habitual que el cineasta, en sus entrevistas y declaraciones, hable de la “conexión emocional” de los personajes aunque estén a 20.000 kilómetros, de la unión “holística” o de la “amalgama de seres humanos”⁶.

A esto hay que añadir que todas sus películas, incluida *Beautiful*, cuentan historias ambientadas en el presente. Es decir, hablamos de un retrato del hombre, pero del hombre tal y como se ve a sí mismo en la actualidad, con las heridas y soledades propias de nuestro tiempo. “No sé si la película tiene por sí misma el poder de mejorar el mundo en el que vivimos. Al menos creo que el cine tiene siempre la oportunidad y la capacidad de hacernos entender quiénes somos un poco mejor y poner de manifiesto nuestra condición humana”⁷.

2. Hay dos elementos conceptuales comunes a las tres películas, y que entre sí son inseparables. El primero es la idea del *azar*. El azar como categoría interpretativa de las tres narraciones.

Toda mi vida he estado obsesionado con la idea del destino. Me preocupa todo lo que ya está escrito en nuestras vidas antes de nacer y hasta dónde llega nuestra libertad de elección. Hay circunstancias que el ser humano no domina y otras que genera. Me interesa observar qué hace el hombre ante los hechos imprevistos y cómo se comporta y sobrevive ante ellos.⁸

⁵ DVD *Sobre el mismo terreno: notas en desarrollo*, Babel Productions, declaraciones de Iñárritu.

⁶ Ídem.

⁷ Ídem.

⁸ *Ibid.* p. 81.

El azar pone de manifiesto tanto la fragilidad y contingencia del ser humano, como la sutil conexión entre unos y otros. Quizá en esto tenga algo que ver la influencia que el guionista Guillermo Arriaga reconoce tener de William Faulkner.

El segundo tema es la muerte. Todos los personajes lidian con ella. “El tema de la muerte es muy mexicano, por eso está tan presente en mis películas”⁹. La película *Beautiful* (2011), que queda fuera de esta trilogía, también gira absolutamente alrededor de la muerte y de lo que hay tras ella. Probablemente sea un dato biográfico importante el hecho de que Iñárritu perdiera un hijo a los dos días de nacer. Hay que decir que siempre hay un accidente mortal en el núcleo de las tres películas, reforzando la idea de *azar* que acabamos de subrayar.

Además, el tema de la muerte siempre está catalizado por las relaciones padres-hijos: en *Amores perros*, el embarazo de Susana está en el centro de la tragedia de Octavio, el reencuentro de El Chivo con su hija es la razón del abandono de su vida de asesino; en *21 gramos*, la trama de Cristina se centra en la muerte de sus hijos, y luego en su embarazo, Mary y Paul arrastran la tragedia de un aborto; en *Babel*, en las tres tramas hay hijos marcados por la muerte o por su amenaza. “Mis películas forman un tríptico de historias que explora en un nivel primero local, luego foráneo y, finalmente global, las profundas y complejas relaciones entre padres e hijos.” (Iñárritu: 2006, 269)

3. Al tratarse de una trilogía, además de haber estructuras y temas comunes que les dotan de unidad, cada película aporta un matiz o una perspectiva propia. Así, “*Amores perros* es acerca de la pasión desenfrenada, *21 gramos* es sobre la pérdida, y *Babel* es acerca de la compasión”¹⁰. También desde el punto de vista plástico hay diferencias. Incluso entre las tramas de una misma película. En *Babel*, Marruecos se filmó en 16 mm. con un dominante rojo chedron, México en 35 mm. con dominante del rojo vivo, y Japón en Panavisión, con lentes anamórficas y dominante violeta (Iñárritu: 2006, 276).

4. Iñárritu es lo contrario de un esteticista. Su narrativa compleja no nace en primera instancia de un interés formal, sino que es la consecuencia de la mirada humanista que él quiere aportar sobre el hombre contemporáneo. Un humanismo que huye de las respuestas redondas y de las reducciones esquemáticas o ideológicas. La fragmentación narrativa y temporal hace que afloren con más fuerza los temas humanos que le interesan a Iñárritu y que hemos expuesto anteriormente. Si la estructura narrativa está “rota” es porque Iñárritu quiere plasmar la “rotura” interior del hombre posmoderno. Es una narrativa al servicio de una mirada antropológica, la de su autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2011): *Elementos de Narrativa Audiovisual*, Santander, Shangrilá Ediciones.

GONZÁLEZ IÑÁRRITU, Alejandro y AA.VV. (2006): *Babel*, Colonia, editado por Maria Hagerman para Taschen.

⁹ Ídem.

¹⁰ Entrevista a González Iñárritu, *Imágenes de actualidad*, n° 264, diciembre 2006, p.69.

LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.

ORELLANA, Juan y MARTÍNEZ, Jorge (2010): *Celuloide posmoderno*, Madrid, Ediciones Encuentro.

RÓDENAS PALLARÉS, José María (2000): *La comunicación cinematográfica*, Badajoz, Diputación de Badajoz,

TAYLOR, Charles (1994): *La ética de la autenticidad*, Barcelona, Paidós Ibérica.

REVISTAS NO CIENTÍFICAS

Cinemanía, nº 101 (Febrero 2004).

Imágenes de actualidad, nº 264 (diciembre 2006).

FUENTES AUDIOVISUALES

DVD, *Sobre el mismo terreno: notas en desarrollo, (making of de Babel)* Babel Productions.