



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ARAGÓN

La estructura en el cine de Alejandro González Iñárritu: Análisis  
Narratológico de las películas Amores Perros, 21 Grams y Babel

## T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

**P R E S E N T A:**

**Luis Ramón Ramírez Sánchez**

**ASESOR:**

**Mtro. Juan Arellano Alonso**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## **Agradecimientos**

A mis padres, Manuel y Lourdes, por su apoyo y amor incondicional en cada etapa de mi vida. Por sus incontables esfuerzos para darme una educación. Por su confianza, protección y su ejemplo a seguir. Por todo eso y más, estaré eternamente agradecido.

A mis queridas hermas, Mónica y Verónica, por ser uno de los sustentos más importantes de nuestra familia. Por cada momento que hemos pasado juntos. Por todas las películas que han visto como recomendación mía. Por nuestros viajes juntos y por cada consideración que han tenido conmigo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi alma máter y el lugar en donde descubrí mis pasiones y mis más grandes sueños se gestaron.

A la Facultad de Estudios Superiores Aragón, qué me brindó cuatro inolvidables años en donde viví algunas de las experiencias más gratificantes de mi vida.

A mis profesores, por proveerme de las herramientas necesarias para mi formación académica y profesional.

A mi asesor, Mtro. Juan Arellano Alonso, por toda su ayuda y atención a lo largo de la realización de este trabajo.

A Miguel, por ser una de las primeras personas en enseñarme el significado de la palabra amistad. A pesar de nuestras innumerables peleas, atesoro cada momento que hemos compartido.

A Isaura, una de las personas más inteligentes y divertidas que conozco y, sin lugar a dudas, mi mejor amiga.

A Omar, por su voto de confianza y apoyo en cada una de mis ideas. Por ser capaz de sacarme de mis casillas como nadie más y, aún así, ser una de mis personas favoritas. Tú generosidad y particular carisma han tenido un impacto muy profundo en mí.

A todos mis amigos, quienes en las buenas o en las malas, han estado conmigo y han formado parte de mi crecimiento personal.

# Índice

Introducción .....	7
Capítulo 1. Alejandro González Iñárritu: la nueva cara del cine mexicano.....	11
1.1. Alejandro González Iñárritu y su ubicación en el cine nacional.....	12
1.2. Semblanza del director.....	19
1.3. Trayectoria: de <i>Amores Perros</i> a <i>The Revenant</i> .....	21
Capítulo 2. Principales elementos del cine de Iñárritu.....	29
2.1. Estructuras Narrativas.....	30
2.1.1. El guión de Guillermo Arriaga.....	31
2.2. Lenguaje Visual.....	39
2.2.1. La fotografía de Rodrigo Prieto y Emmanuel Lubezki .....	39
2.3. El sonido.....	46
2.3.1. La musicalización de Gustavo Santaolalla.....	48
Capítulo 3. El análisis cinematográfico.....	51
3.1. Hacia un primer concepto de Análisis Cinematográfico.....	52
3.2. Teoría Cinematográfica.....	59
3.3. Breve esbozo de los principales tipos de análisis cinematográfico.....	67
3.4. El análisis narratológico .....	71
3.4.1. Narrativa de Hollywood y Narrativa moderna.....	75

Capítulo 4. Análisis de los largometrajes: <i>Amores Perros</i> , <i>21 Grams</i> y <i>Babel</i> .....	79
4.1. <i>Amores Perros</i> .....	80
4.1.1. Ficha Técnica.....	81
4.1.2. Segmentación del Argumento.....	81
4.1.3. La Causalidad en <i>Amores Perros</i> .....	86
4.1.4. Temporalidad.....	90
4.1.5. Espacio Cinematográfico .....	95
4.2. <i>21 Grams</i> .....	98
4.2.1. Ficha Técnica.....	99
4.2.2. Segmentación del Argumento.....	99
4.2.3. La Causalidad en <i>21 Grams</i> .....	104
4.2.4. Temporalidad.....	108
4.2.5. Espacio Cinematográfico.....	114
4.3. <i>Babel</i> .....	117
4.3.1. Ficha Técnica.....	118
4.3.2. Segmentación del Argumento.....	119
4.3.3. La Causalidad en <i>Babel</i> .....	123
4.3.4. Temporalidad.....	127
4.3.5. Espacio Cinematográfico .....	130
Conclusiones.....	135
Fuentes de Consulta.....	139

## Introducción

Desde su creación, el cine siempre se ha caracterizado por su naturaleza altamente voluble. Como un medio que siempre está en constante evolución, la cinematografía ha creado en miles de personas la discusión sobre su verdadero significado. En la actualidad, la contienda por establecer las cualidades del cine está más presente que nunca.

Hay quienes abogan por los medios de producción y su papel determinante a la hora de definir las propiedades de este arte. Muchos puristas sostienen que una pieza cinematográfica sólo puede ser concebida como tal, si su realización depende del uso de celuloide o película fotográfica.

Sin embargo, las innovaciones nunca han sido algo ajeno a esta industria. En un principio, el cine inició como un medio silente, pero no pasó mucho tiempo antes de que los vanguardistas de la época materializaran su visión de una forma de expresión completamente audiovisual. Después tuvimos la implementación del color, las imágenes generadas por computadora, los efectos especiales y la realización digital. Incluso en nuestros días, cada vez se hace más común la manufactura por medio de dispositivos móviles.

Por otro lado, existe la idea de que los medios de distribución, la forma en la que se ve una película y la forma en la que se planea que sea vista, son realmente los encargados de definir su condición cinematográfica. La disputa entre las plataformas de streaming y las grandes exhibidoras en todo el mundo han acaparado el centro de atención en lo que respecta a esta materia.

Tan sólo hace poco tiempo, el Festival Internacional de Cine de Cannes, uno de los recintos más importantes de la industria, hizo un veto absoluto a cualquier película que no tuviera un estreno comercial en salas de cine.

Servicios como Netflix, Prime Video o Hulu, han llegado para modificar radicalmente la forma en la que percibimos al cine. Por siempre existirán personas que defiendan la experiencia de ver una película, argumentando que el objetivo de este medio siempre ha sido disfrutarse en una gran pantalla, pero, a final de cuentas, esta es solamente una riña entre dos modelos diferentes de comercialización.

Como se puede ver, esta no es la primera vez en la que la identidad del séptimo arte cuelga de un hilo por la presencia de una nueva amenaza a los paradigmas convencionales. Sin embargo, la naturaleza del cine, lo que hace a una película ser una película, va más allá de cualquier medio de producción o distribución.

El cine es una herramienta con la que podemos representar la realidad física y social en la que vivimos. Es un instrumento de educación y de entretenimiento, es la conjunción de todas las artes y la consumación de un lenguaje lógico y estructurado.

Una película, en palabras de Martin Scorsese, tiene el poder de tocar nuestros corazones, despertar nuestra visión y cambiar nuestra percepción de las cosas. El cine, al ser un medio masivo, tiene la facultad de modificar el pensamiento colectivo y ser un marco de referencia para los advenimientos futuros de la sociedad.

Todas las transformaciones que ha sufrido, son simplemente la forma en la que este medio se adapta a los cambios naturales del mundo. Ya sean modificaciones sociales, tecnológicas o ideológicas, el cine siempre descubrirá la forma de aclimatarse al contexto en el que se encuentre.

Nunca se ha escrito una ley que dictamine cómo se tiene que hacer una película. Siempre ha habido movimientos que retan a lo establecido y que aportan algo nuevo a la industria. Escuelas de pensamiento como el *Expresionismo alemán*, el *Neorrealismo italiano* o la *Nueva ola del cine francés*, son ejemplos de cómo, cada tanto, existe una proliferación de innovaciones que revolucionan la realización cinematográfica.

Así es como surge este trabajo, un ensayo sobre la filmografía del director Alejandro González Iñárritu, cuyas películas siempre se han caracterizado por incitar al público al debate, por ser un reflejo de la realidad, por retratar una cara de la sociedad que muchas veces se ignora, pero que está presente en la vida de muchos y por desafiar todos los paradigmas del arte cinematográfico.

Esta investigación, que lleva por título, *La estructura en el cine de Alejandro González Iñárritu: Análisis Narratológico de las películas Amores Perros, 21 Grams y Babel*, es un trabajo que tiene por objetivo descubrir los principales elementos narrativos dentro del trabajo del mexicano.

El primer capítulo de esta ponencia, *Alejandro González Iñárritu: la nueva cara del cine mexicano*, es una semblanza de la trayectoria del cineasta en cuestión, desde sus comienzos como locutor en la radio, hasta su más reciente incursión con las nuevas tecnologías de Realidad Virtual.

Los altibajos que ha sufrido la industria en este país han influenciado en gran medida el desempeño de sus realizadores. Por esta razón, este apartado inicia con una enunciación a grandes rasgos de las diferentes etapas de la industria del cine en México, partiendo desde la llamada *Época del cine de oro*, hasta llegar al

movimiento conocido como *Nuevo cine mexicano*, momento en el que González Iñárritu debutó con su primera película.

Posteriormente, se disertarán todos los aspectos referentes a la filmografía del cineasta ganador del Oscar, la cual comprende 6 largometrajes: *Amores Perros* (2000), *21 Grams* (2003), *Babel* (2006), *Biutiful* (2010), *Birdman or the unexpected virtue of ignorance* (2014) y *The revenant* (2015).

Ya que el cine siempre ha sido un medio colaborativo, en el segundo capítulo, *Principales elementos del cine de Iñárritu*, se estudiarán sus colaboraciones con el escritor Guillermo Arriaga, los fotógrafos Rodrigo Prieto y Emmanuel Lubezki y el compositor Gustavo Santaolalla.

El trabajo de todos ellos, corresponde a cada una de las áreas que comprende la realización cinematográfica: los recursos narrativos, el lenguaje visual y los aspectos sonoros.

En el tercer capítulo, *El análisis cinematográfico*, se expondrán las principales características de la disciplina que permite reconocer lo específico de una película en particular. El primer segmento de este capítulo parte con una primera definición de análisis, que servirá de base para alcanzar el objetivo principal de esta investigación.

Además, se expondrán las principales formulaciones teóricas y modelos de análisis en materia cinematográfica que han surgido a lo largo de los años. Dichas postulaciones, han sido derivadas de las diversas corrientes del pensamiento humano, como el psicoanálisis, la semiótica, etc.

Igualmente, se presenta la metodología con la que se analizará el objeto de estudio de este trabajo, *Amores Perros*, *21 Grams* y *Babel*. Estas películas se abordarán mediante un análisis narratológico, centrado en las interacciones de las diferentes categorías del trabajo narrativo, como el esquema de la historia, la estructura de la trama, la forma en la que las acciones de los personajes hacen que la narración fluya, la información y la relación entre el narrador, los habitantes y el mundo de la historia.

Finalmente, el cuarto capítulo, *Análisis de los largometrajes: Amores Perros, 21 Grams y Babel*, pretende desentrañar el tipo de estructura en los primeros tres filmes de González Iñárritu, por lo que se analizará de forma concienzuda cada componente narrativo dentro del argumento de cada película.

Cada uno de los análisis se dividirá en tres partes, la primera enfocada a los acontecimientos causales, la relación que comparten los personajes y la forma en la que sus acciones hacen avanzar la trama de la película; la segunda en la

temporalidad, la sucesión temporal y cronológica de todos los acontecimientos de la historia; y la tercera en el espacio fílmico, los lugares concretos en los que suceden las acciones de nuestros personajes.

Al final, se establecerá un esquema narrativo para cada una de las películas, y se dejará en claro si estas pertenecen a un *Modelo de Narración Clásico* o un *Modelo de Narración Moderno*.

Esta investigación busca descifrar si la estructura de los tres primeros largometrajes de Alejandro González Iñárritu es diferente a la estructura convencional de una película, y si esta diferencia radica en sus elementos narrativos.

Por último, este trabajo pretende proponer un modelo analítico para el estudio narrativo de otras películas, sus estructuras y los distintos niveles de narración que las componen. Dicho modelo, también puede servir como punto de partida para la gestación y desarrollo de un argumento cinematográfico que se distinga del resto por sus complejas construcciones y su uso innovador de los recursos a su disposición.

## **Capítulo 1. Alejandro González Iñárritu: la nueva cara del cine mexicano**

La cinematografía como medio de comunicación, juega un papel fundamental en la forma en la que interactuamos con la realidad y la forma en la que la interpretamos o representamos. Como espectadores, al ver una película vemos reflejada la visión de aquél que se encarga de articular los elementos necesarios para la labor cinematográfica, el director de cine.

Alejandro González Iñárritu es un realizador, cuyos méritos acumulados a lo largo de su carrera lo han convertido en uno de los cineastas más importantes de los últimos años. Su visión de la realidad, del mundo y del ser humano han impresionado a miles y miles de personas alrededor del globo.

Activo desde finales de la década de los noventa, sus filmes se han caracterizado por romper con muchos de los esquemas establecidos para la realización cinematográfica. Desde jugar con la línea temporal y estructuras con las que todos estamos más que acostumbrados, hasta hacer que una película parezca realizada en una sola toma, las técnicas utilizadas por González Iñárritu hacen de todos sus largometrajes dignos objetos de estudio.

En las páginas que conforman este capítulo, se hará un pequeño recuento de las etapas que ha atravesado la industria del cine mexicano, para conocer el punto exacto en el que González Iñárritu realizó su primer largometraje, y entender qué pasaba con la producción fílmica mexicana en ese momento. Asimismo, se hará un análisis de la forma en la que el Estado ha influido en la forma de hacer cine en este país.

Posteriormente se dará una breve semblanza de la vida de Alejandro González Iñárritu, desde sus años de juventud en la Ciudad de México, cuando se volvió líder de una de las estaciones de radio más importantes del país; pasando por su etapa como creador de contenido visual para la televisión; hasta llegar al momento en que se convirtió en uno de los máximos referentes del cine mexicano en el mundo.

Por último, se hablará de su filmografía, que engloba un total de seis largometrajes, todos ellos sumamente complejos y que abordan temas como la naturaleza del ser humano y su relación con el entorno que los rodea. Todas sus películas, lo han ayudado a convertirse en uno de los mejores directores de cine de nuestros tiempos.

## 1.1. Alejandro González Iñárritu y su ubicación en el cine nacional

Para hablar de las películas de Alejandro González Iñárritu y su trascendencia como cineasta, es necesario considerar una serie de factores socioculturales e históricos presentes en la industria del cine nacional, que han tenido una gran influencia en el desarrollo profesional de sus realizadores y en el de todos nosotros como sociedad.

En primera instancia, es menester conocer un poco la historia del cine mexicano y las etapas por las que ha atravesado, para después analizar el momento en el que Iñárritu dio su salto a la pantalla grande con su primer largometraje y el impacto que esto trajo consigo.

La industria en nuestro país ha atravesado un sin fin de altibajos, todos ellos motivados en gran medida por la participación del Estado y las personas al frente del poder. La vida política de México se mide en sexenios. Así pues, una forma de entender el cine mexicano y sus distintas etapas es con la desigual evolución que ha sufrido de acuerdo con las políticas sexenales.

El interés del gobierno por la industria cinematográfica fue uno de los principales factores que dieron por iniciada la llamada Época de oro del cine mexicano, y fue dicho interés el que se encargó de promover ciertas medidas para su crecimiento, "[...en 1941, fue ratificado el acuerdo cardenista que hacia obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país; el 14 de Abril de 1942, fue creado el Banco Cinematográfico, S.A., por iniciativa del Banco de México y con el respaldo moral del presidente...]"<sup>1</sup>

El cine de oro de nuestro país se caracterizó por el crecimiento exponencial que tuvo la industria, tanto artística como comercialmente y por el salto al estrellato de diferentes figuras en el ámbito. Entre los histriones más representativos de la época se encuentran: Pedro Infante, María Félix, Jorge Negrete, Dolores del Río, María Victoria, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Armendáriz, entre otros. Y por otro lado, entre los realizadores más famosos podemos encontrar a Luis Buñuel, Raúl de Anda, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez, y Julio Bracho.

"El banco, que no era aún institución nacional (lo sería en 1947), y que sustituyó a la Financiera de Películas, S.A., filial del Banco de México, suponía una experiencia única en el mundo: ningún cine de ningún país había contado —ni contaría, aparte del mexicano— con un banco como fuente crediticia exclusiva."<sup>2</sup> La forma en la que el desarrollo cinematográfico se daba en esa época no tenía

---

<sup>1</sup> García Riera Emilio, *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998, pág. 123.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

igual. México pasó a ser el país de habla hispana con una de las industrias del cine más grandes del mundo.

La crisis que el cine Hollywoodense sufría debido a la Segunda Guerra Mundial también influyó de manera directa al crecimiento de la industria nacional. Durante la guerra, Estados Unidos buscó la difusión y apoyo en América Latina de producciones que compartieran los mismos ideales propagandísticos. La ayuda norteamericana se tradujo en refacción de maquinaria para los estudios, asesoramiento para los trabajadores de la industria y sostén para una mejor distribución de películas mexicanas en mercados de habla hispana.

Posterior al auge de la cinematografía mexicana, durante la década de los 50 la industria se enfrentó a uno de sus primeros obstáculos: la llegada y consolidación de la televisión y todo lo que esto representó en un contexto social, pues en gran medida, incluso las familias más modestas contaban con un aparato televisivo en el que podían disfrutar del entretenimiento que ofrecía el cine, pero en la comodidad de sus hogares.

En ese tiempo, y con Adolfo Ruiz Cortines en la presidencia (1952-1958), se plantearon propuestas para que el cine mexicano recuperara el renombre del que se había hecho años atrás. "El nuevo gobierno puso al licenciado Eduardo Garduño al frente del Banco Cinematográfico. Para superar la difícil situación del cine, Garduño elaboró en 1953 un plan muy discutido con la idea central de fortalecer la unión de productores con las distribuidoras dependientes del banco para restar fuerza al monopolio de la exhibición."<sup>3</sup>

El plan Garduño, que se proponía estimular el buen cine y alentar el surgimiento de nuevas figuras, presentó fallas. "A finales de los años cincuenta, la crisis del cine mexicano no sólo era advertible para quienes conocían sus problemas económicos; la delataba el tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación."<sup>4</sup>

Mientras que el cine de otros países se preocupaba por innovar, tal es el caso de Estados Unidos o países de Europa, en México se impedía cualquier tipo de renovación. El plan Garduño mantuvo a la industria concentrada en muy pocas manos e imposibilitaba un relevo en el cuadro de realizadores. El cine nacional vio enormes desventajas ante los países más desarrollados.

Años más tarde, el gobierno de Luis Echeverría (1970-1976), se caracterizó por el interés en producir un cine estatal ambicioso. "[...Con el apoyo del estado se

---

<sup>3</sup> García Riera, *op.cit.*, pág. 184.

<sup>4</sup> García Riera, *op.cit.*, pág. 210

lograron varias películas con tema social. Con una consiente cantidad de directores egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y algunos más que ya habían participado en la industria, se presentó un indicio de buenaventura para el cine mexicano. Se realizó cine de autor y con ello permitió que cada realizador adquiriera su estilo propio...]"<sup>5</sup>

El hermano de Echeverría, Rodolfo Echeverría, representante del Banco Cinematográfico también se enfocó en apoyar a jóvenes cineastas que iniciaban su carrera, como Felipe Cazals, Jorge Fons, Alberto Mariscal, Julián Pastor, Jaime Humberto Hermosillo, Alfonso Arau, Marcela Fernández Violante, Arturo Ripstein, entre otros.

Sin embargo, el sucesor de Echeverría hizo lo contrario. En el sexenio de José López Portillo (1976-1982), hubo un desmantelamiento de la industria cinematográfica del país. La hermana del presidente, Margarita López Portillo, quedó al mando de los medios de comunicación: Radio, Cine y Televisión (RTC), y se dedicó a favorecer producciones tan costosas como inútiles dirigidas por prestigiosos realizadores extranjeros que nada hicieron por el cine nacional.

"La gestión de Margarita López Portillo resultó calamitosa. Rodeada de consejeros culturales con muy inculta idea del cine, una idea atrasada y desdeñosa, y de otros movidos por voracidades inconfesables, la directora de RTC dio por segura la incompetencia de los nuevos realizadores mexicanos."<sup>6</sup> Ante la mala administración de los funcionarios, el cine mexicano estaba destinado a un estancamiento.

Dos acontecimientos contribuyeron a que el sexenio para el cine nacional fuera tan desastroso. "[...En 1979, los intereses bastardos que guiaban en gran medida el desempeño del RTC acusaron de un fraude por 4500 millones de pesos a varios funcionarios del cine; eso costó cárcel y maltratos a los inculpados pese a que el fraude no se probó; de 4500 millones, pasó a ser -eso parecía- de 50 millones, después de 5 millones, y finalmente nada quedó claro...]"<sup>7</sup>

En el año de 1980, se produjeron un mínimo de 5 películas con la participación del estado, todas en gran medida intrascendentes y sin nada que ofrecer. "De esta forma se hizo evidente que, adelantándose a las políticas neoliberales que comenzarían a aplicarse años después en la mayoría de sectores de la economía,

---

<sup>5</sup> González Moreno Obed, *El cine mexicano del siglo 20: estampas de una negación nacional (1910-2000)*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2011, pág. 99.

<sup>6</sup> García Riera, *op.cit.*, pág. 304-305.

<sup>7</sup> García Riera, *op.cit.*, pág. 305.

el verdadero papel desempeñado por Margarita López Portillo y su equipo consistió en reprivatizar la industria filmica."<sup>8</sup>

El otro evento de importancia que marcó negativamente al cine mexicano durante el sexenio fue el incendio que dejó en ruinas el edificio ocupado por la dirección de Cinematografía y la Cineteca Nacional junto a los Estudios Churubusco. El siniestro ocurrió el 24 de Marzo de 1982 y se tradujo en pérdidas invaluable de películas, documentos y vidas humanas.

Era un miércoles inusualmente caluroso cuando la tranquilidad de la Ciudad de México fue sacudida a las 18:45 horas. Una explosión ensordecedora provocó que una enorme columna de humo negro surcara el cielo de la capital. Las noticias anunciaron que la Cineteca Nacional había estallado. Fue durante la proyección de la cinta *La tierra de la gran promesa*, del cineasta polaco Andrzej Wajda: justo en la escena donde una fábrica textil es consumida por las llamas se inició el incendio que, en un instante, borró una gran parte del cine mexicano e impregnó su historia de un imborrable olor a muerte.<sup>9</sup>

"Hasta entonces, se hizo claro que, en contraste con su predecesora, a la administración Lopezportillista nunca le interesó estimular las posibilidades del cine como un arte en constante necesidad de renovación; por el contrario, se dio por satisfecha con que los productores privados, ahora con Televisión a la cabeza, volvieran al pleno usufructo de una industria que, pese a todo, seguía siendo redituable."<sup>10</sup>

En la administración de Miguel de la Madrid (1982-1988), se fundó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), como una entidad pública encargada de encaminar al cine mexicano por la senda de la calidad, sin embargo, la situación se mantuvo en un descuido de funciones. El estado del cine era poco menos que desastroso y su exhibición se tornó en un problema grave.

Durante la década de los 80 las cosas no mejoraron. Después de todo lo ocurrido en el sexenio de López Portillo, se suscitaron eventos que dejaron a la industria cinematográfica del país en un bache profundo, tales como la creciente devaluación, la explosión de San Juanico y el siempre recordado terremoto del 85. "Se realizaron pocas películas y de las pocas que se produjeron la mayoría fueron cintas sin argumento, sin intención estética ni social. Fue un periodo en el que proliferaron e imperaron directores y actores como Manuel "El Güero" Castro,

---

<sup>8</sup> De la Vega Alfaro Eduardo, *et.al.*, *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1979-1980*, México, Universidad de Guadalajara, IMCINE, Universidad Veracruzana, 2008, pág. 213.

<sup>9</sup> Magaña Arce Arturo, *"La noche que ardió el cine mexicano"*, CINE PREMIERE, Julio 2017, Núm. 274, pág. 56.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

Alfonso Zayas, Luis de Alba, Rafael Inclán, Alberto "El caballo" Rojas, Eduardo de la Peña "El mimo", entre otros."<sup>11</sup>

Sin embargo, y probablemente debido a la cultura nacional, dichas cintas fueron de gran éxito y tuvieron buenos réditos financieros. Al hundimiento de la industria también contribuyó la proliferación del formato en videocasete, pues afectó la exhibición en las salas de cine de las pocas películas de calidad.

Tras muchos años de irregularidades, era difícil predecir un cambio en los años venideros, pero una película anunció esa posibilidad. A finales de los ochentas, los guionistas Xavier Robles y Guadalupe Ortega se acercaron a Jorge Fons, responsable de títulos como *Caridad* (1974) y *Los albañiles* (1976), para presentarle *Bengalas en el cielo*, un proyecto que acababan de escribir.

*Rojo Amanecer* (1989), título que adoptaría posteriormente, estableció una diferencia importante: fue la primera película de ambición producida desde hacía décadas por la iniciativa independiente; la primera en romper con el tabú de la censura sobre el reprimido movimiento del 68; y la primera que movió al público de vuelta a las salas.

"La cinta, sin embargo, se mantuvo un año censurada. El gobierno de Carlos Salinas de Gortari condicionó su estreno a que se removieran cuatro minutos de la película. La producción tuvo que aceptar. Sin embargo, su esencia se mantuvo intacta y su éxito es parte de la historia de este país."<sup>12</sup> Protagonizada por Héctor Bonilla, María Rojo y Bruno y Demián Bichir, *Rojo Amanecer* fue ganadora de once premios Ariel y representó uno de los mayores logros de su realizador.

Entonces, el cine mexicano entró en una etapa de recuperación paulatina, de forma lenta y gradual, pero constante. Este periodo de mejora se puede atribuir a una serie de circunstancias, pero principalmente se pueden nombrar dos. En primer lugar, podemos encontrar que el IMCINE, creado en la administración de De la Madrid y ahora bajo la dirección de Ignacio Durán, comenzó a ser eficaz, fungiendo como coproductora.

"Lo arriesgado de la propuesta del IMCINE en la presidencia de Carlos Salinas de Gortari fue apostar, hasta cierto punto, que los realizadores eran susceptibles de convertirse en productores y así involucrarse en los mecanismos comerciales de la industria. De esa manera, el estado no obsequiaba el financiamiento, sino

---

<sup>11</sup> González Moreno Obed, *op.cit.*, pág. 117.

<sup>12</sup> Magaña Arce Arturo, "El terror encerrado en cuatro paredes", CINE PREMIERE, Octubre 2018, Núm. 289, pág 66.

participaba en una inversión junto con otras compañías en un verdadero espíritu de coproducción."<sup>13</sup>

El segundo factor al cual se atribuye que la industria mexicana atravesara una etapa de crecimiento y sanación durante la década de los noventa, obedece a un orden artístico. Por primera vez, la industria reunía a cineastas de tres generaciones, como directores, fotógrafos, guionistas, editores y demás clase de técnicos que enriquecieron la producción nacional.

Si algo caracterizó el cine del sexenio "echeverrista" fue su tendencia al cine histórico-político de gran producción; en tanto que si algo tipificó al de los 90 fue el no asumir una tendencia específica. Al contrario, la gran variedad de géneros, intereses y estilos fue resultado de la interacción de realizadores muy diversos. En activo, estaban los cineastas que comenzaron su carrera a finales de los 60 y principios de los 70, y gozaron de la breve bonanza del echeverrismo; la generación siguiente, la llamada perdida, que sufrió el vacío casi total de dos sexenios desfavorables; y los jóvenes egresados de escuelas de cine en su debut profesional.<sup>14</sup>

A continuación, se presenta una tabla con un recuento de algunas de las películas que impulsaron a la industria hacia una producción de calidad, el año de su estreno comercial y el nombre de su realizador.

**Figura 1.**

Película	Año	Director
<i>Cabeza de Vaca</i>	1990	Nicolás Echeverría
<i>La tarea</i>	1990	Jaime Humberto Hermsillo
<i>Pueblo de madera</i>	1990	Juan Antonio de la Riva
<i>Ángel de fuego</i>	1991	Dana Rotberg
<i>Como agua para chocolate</i>	1991	Alfonso Arau
<i>Danzón</i>	1991	María Novaro
<i>La mujer de Benjamín</i>	1991	Carlos Carrera
<i>Sólo con tu pareja</i>	1991	Alfonso Cuarón
<i>La invención de Cronos</i>	1992	Guillermo del Toro
<i>La vida conyugal</i>	1992	Carlos Carrera
<i>Bienvenido-Welcome</i>	1993	Gabriel Retes
<i>El callejón de los milagros</i>	1994	Jorge Fons
<i>La reina de la noche</i>	1994	Arturo Ripstein
<i>Entre Pancho Villa y una mujer desnuda</i>	1995	Sabina Berman Isabelle Tardan

<sup>13</sup> González Vargas Carla, *Rutas del Cine Mexicano 1990-2006*, México, Landucci, 2006, pág. 9

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<i>Sin remitente</i>	1995	Carlos Carrera
<i>Profundo carmesí</i>	1996	Arturo Ripstein
<i>¿Quién diablos es Juliette?</i>	1997	Carlos Marcovich
<i>La ley de Herodes</i>	1998	Luis Estrada
<i>Sexo, pudor y lagrimas</i>	1998	Antonio Serrano Argüelles
<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	1999	Arturo Ripstein

Fuente: Realización propia con datos de González Vargas Carla, *Rutas del Cine Mexicano 1990-2006*, México, Landucci, 2006.

La tabla anterior ejemplifica la gran variedad de propuestas, temáticas, y realizadores de distintas generaciones que se conjugaron para hacer del cine mexicano un cine de alta calidad y comercialmente viable. Y es en este momento de la historia en el que un joven Alejandro González Iñárritu puso sus cartas sobre la mesa.

El momento en el que González Iñárritu inició su carrera como cineasta fue oportuno para aprovechar sus habilidades y explotar los recursos necesarios para realizar sus películas. Las circunstancias fueron ideales para que formara parte de la nueva oleada de cineastas que moldearían al nuevo cine mexicano. Sus filmes han influenciado a una cantidad incontable de nuevos cineastas y se ha establecido como una pieza fundamental del cine en nuestro país.

## 1.2. Semblanza del director

El trabajo del director es una de las piezas fundamentales en el engranaje que hace funcionar a ese mecanismo llamado cine. Al estar al frente de todo un equipo creativo y de producción, el director se encarga de orquestar la correcta ejecución de todas las partes que conforman la realización cinematográfica, y que dan como resultado una película.

En muchas ocasiones el trabajo de un director se da por sentado, sobre todo en una industria en la que la fama y el glamur son vistos como una prioridad. Sin embargo, es el director el que plasma su esencia en las películas que dirige, y es su visión de la realidad reflejada en la pantalla la que vemos como espectadores al estar sentados desde la butaca.

En México, la imagen del director ha sido muy variada, pues se encuentra en un rango que va de lo icónico a lo intrascendente. Y entre los realizadores más importantes de la industria cinematográfica mexicana podemos encontrar nombres tan grandes como el de Ismael Rodríguez, Julio Bracho, Emilio "El Indio" Fernández e incluso Luis Buñuel. Pero en la actualidad, uno de los directores mexicanos más conocidos, y cuyo trabajo ha trascendido barreras, como lo son las de la cultura y el lenguaje, es Alejandro González Iñárritu.

Alejandro González Iñárritu es el primer director mexicano nominado al premio al Mejor Director de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de América, y el premio al Mejor Director del Sindicato de Directores de América. Sus seis largometrajes: *Amores Perros* (2000), *21 Grams* (2003), *Babel* (2006), *Biutiful* (2010), *Birdman or the unexpected virtue of ignorance* (2014) y *The Revenant* (2015), han sido aclamados por la crítica a nivel mundial.

Alejandro González Iñárritu nació en la Ciudad de México en el año de 1963. Estudió la carrera de Comunicación en la Universidad Iberoamericana, sin embargo, no la concluyó, pues su atención se centró en lo que fue su primer trabajo formal. En el año 1984 inició su carrera como conductor de radio en la estación de rock y música electrónica, WFM.

WFM era una estación de radio juvenil que programaba música en inglés y cuya competencia directa era ROCK 101. El reto al que González Iñárritu y sus contemporáneos se enfrentaron fue crear un equipo creativo de alta calidad que propusiera una opción musical diferente con un lenguaje propio. A pesar de no ser un locutor experimentado, las nuevas ideas y el compromiso de Alejandro, hicieron que quedara dentro del equipo que conformaría a la nueva WFM.

En 1988, con tan sólo 24 años de edad, *El negro*, como se le conoce comúnmente, se convirtió en el director de la estación. Durante los siguientes cinco años, González Iñárritu dedicó su tiempo a entrevistar a estrellas musicales, transmitir conciertos en vivo y convertir a la WFM en la estación de radio número uno de México. "Posteriormente estudió cinematografía en Estados Unidos y a su regreso a México laboró en la empresa Televisa."<sup>15</sup>

Trabajando para la opción juvenil de Televisa, el Canal 5, Iñárritu presentó una oferta visual diferente y una narrativa arriesgada, agresiva y directa que representó una renovación para la imagen corporativa de la empresa. El éxito del nuevo lenguaje visual que Alejandro proponía se basó en su forma de ejecución, más apegada a lo que vivían las nuevas generaciones del momento.

"Al cabo de unos años, González Iñárritu decidió independizarse y fundó, junto con el locutor y publicista Martín Hernández, la compañía Z Films, especializada en anuncios publicitarios, cortometrajes y programas de televisión."<sup>16</sup> En 1995, Iñárritu escribió y dirigió su primer piloto para televisión, llamado *Detrás del dinero*, estelarizado por Miguel Bosé. Z Films pasó a convertirse en una de las más grandes y fuertes compañías productoras de cine en México, lanzando a varios jóvenes directores a la escena cinematográfica.<sup>17</sup>

En 1999, González Iñárritu dirigió su primer largometraje, *Amores Perros*. Con un guión escrito por Guillermo Arriaga, la primera película de Iñárritu se colocó como una de las joyas de la cinematografía mexicana moderna. En 2001, *Amores Perros* se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Cannes.

Desde entonces Iñárritu se ha convertido en uno de los cineastas más destacados del México moderno y a su nombre se encuentran algunas de las películas más innovadoras y espectaculares de los últimos años. Todas sus películas son la representación de su talento, grandes habilidades y compromiso con la labor cinematográfica.

---

<sup>15</sup> Primer Congreso de la Cultura Iberoamericana, Monografía, *50 cineastas de Iberoamérica: Generaciones en tránsito 1980-2008*, México, 2008, pág. 225.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Alejandro Gonzales Iñárritu Biography.:

"[http://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)". 15/10/2017.

### 1.3. Trayectoria: de Amores Perros a The Revenant

Después de estar a la cabeza de una de las estaciones de radio más importantes de México, y después de tener éxito con su propia compañía productora, Alejandro González Iñárritu decidió incursionar en un ámbito aún más ambicioso, la industria cinematográfica. La ópera prima de González Iñárritu se gestó en una década en la que el cine nacional poco a poco salía del estancamiento en el que se encontraba desde hace años.

Las opciones para que jóvenes cineastas realizaran sus primeros proyectos de forma profesional eran cada vez más abundantes. "En 1999 surge el Estudio México Films, parte de la compañía de entretenimiento CIE, junto con sus dos filiales, Nu Vision y Altavista Films, como una nueva forma de producción y distribución del cine mexicano."<sup>18</sup>

"Dirigida por Francisco González Compeán, Altavista Films se propuso un plan de trabajo en que abarcara la realización de cuatro a seis películas por año, invirtiendo aproximadamente 18 millones de pesos por cada título. Dos de los primeros proyectos contemplados fueron *Todo el poder* (2000), de Fernando Sariñana y *Amores Perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu."<sup>19</sup>

"*Amores Perros* se estrenó en el año 2000 en el marco de la semana de la crítica del Festival de Cannes, donde obtuvo el Premio de la Crítica. A partir de ese momento, González Iñárritu se instaló como uno de los referentes de la internacionalización del cine mexicano, junto a Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón."<sup>20</sup>

El éxito de esta película excedió cualquier expectativa posible y sentó un precedente para lo que sería la carrera del entonces joven director. "*Amores perros* recibió más de treinta premios a su paso por el circuito de festivales internacionales, se exhibió en los cinco continentes y compitió por el Oscar a Mejor Película Extranjera. En cuestión de meses, Alejandro González Iñárritu pasó de ser un exitoso pero desconocido publicista a un cineasta de fama mundial."<sup>21</sup>

*Amores perros* es una película concebida como un collage de la violencia y el desencanto que se vive en la Ciudad de México, una de la más pobladas del mundo. El realismo, crudeza y agresividad que respira todo el filme ha marcado un antes y un después en la historia del cine iberoamericano, rompiendo además

---

<sup>18</sup> Valdés Peña José Antonio, *Óperas Primas del Cine Mexicano 1988-2000*, México, Cineteca Nacional, 2004, pág. 139.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Primer Congreso de la Cultura Iberoamericana, *op. cit.*, pág. 226.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

récords de taquilla, siendo uno de los largometrajes mexicanos con mayor recaudación en la historia.

"Guillermo Arriaga, confeso admirador de William Faulkner, reconocido por la complejidad de sus estructuras narrativas, escribió un guion compuesto por tres historias —aparentemente desconectadas— que convergen en un mismo punto: un violento accidente automovilístico en un cruce de la Ciudad de México."<sup>22</sup> La forma en la que estas tres historias se conectan, envuelve a personajes que tienen que lidiar con la pérdida, el arrepentimiento y las duras realidades de la vida.

El elenco está conformado por Emilio Echeverría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero, Vanessa Bauche, Marco Pérez y Adriana Barraza en los papeles protagónicos, todos actores que, al igual que su director, darían un salto inmediato a la fama. Entre los actores de reparto se encuentran Jorge Salinas, Humberto Busto, Rodrigo Murray y Gustavo Sánchez Parra.

Vista y reconocida por muchos como un logro en todo sentido, *Amores perros* también obtuvo reseñas desfavorables. Jorge Ayala Blanco se refirió a ella en su momento como "[...una película que no se muestra sino se abalanza, un atropellado representante del tercer mundo neotremendista chafa, una infiltración rabiosabismal del emergente neocine privado mexicano apantallapendejos en la impresionable fatuidad de los megafestivales de cine, [...] una congestionada atmósfera de perdición que quiere prolongarse durante 147 sulfurosos asfixiados soporíferos minutos...]"<sup>23</sup>

El filme marcó un punto y aparte dentro de la industria del cine nacional y lo que se estaba consolidando como el Nuevo cine mexicano. La aceptación y popularidad de *Amores Perros* serían seguidas por películas como *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón o *El Crimen del Padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera. Sin embargo, es *Amores Perros* la que es comúnmente considerada como la piedra angular en cuyo éxito descansa el desarrollo de la industria cinematográfica en México de los años posteriores.

Después del rotundo éxito de su primer largometraje, y ya con las puertas abiertas de Hollywood, Iñárritu realizó *21 Grams*, filme protagonizado por estrellas de talla internacional como Sean Penn, Naomi Watts y Benicio del Toro, quienes fueron alabados por sus interpretaciones de personas jugando con la delgada línea que divide a la vida y la muerte.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ayala Blanco Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Editorial Océano, 2001, pág. 485.

La película se estrenó en el año 2003, y como en *Amores perros*, el largometraje junta varias líneas argumentales, una vez más alrededor de las consecuencias de un trágico accidente de automóvil. "21 Grams es un rompecabezas cuya estructura no-lineal conjunta pasado, presente y futuro a sólo una escena de distancia. El destino de tres extraños se cruza cuando Jack atropella a la familia de Cristina y Paul recibe un nuevo corazón."<sup>24</sup>

"Nuevamente tres historias unidas por un accidente, pero narradas con un grado de complejidad que demanda el máximo nivel de concentración del espectador. En otras palabras, *21 Grams* es una película intensa y sumamente exigente."<sup>25</sup> Sin embargo, a medida que se empiezan a juntar las piezas del rompecabezas es imposible no adentrarse.

Peter Bradshaw, de *The Guardian*, alabó a la película llamándola fascinante y bien lograda. Según el crítico inglés, "[...una vez que el rompecabezas está armado, la imagen completa puede no parecer tan sorprendente como su estado desordenado había prometido. Pero el proceso lo es todo, lo que precipita momentos de horror y extrañeza imposibles en una historia convencional...]"<sup>26</sup>

Por otro lado, el crítico e historiador de cine, Roger Ebert, cuestionó si en realidad este enfoque narrativo es mejor que contar una historia de principio a fin. "Mientras ves esta película, te sientes absorto e involucrado, a veces profundamente conmovido; la actuación no se vuelve mejor que el trabajo realizado aquí por Penn, Del Toro y Watts, y sus momentos individuales tienen un impacto asombroso. Pero en los pasajes finales, a medida que la forma de la estructura subyacente se vuelve más clara, comienzas a sentir una vaga insatisfacción."<sup>27</sup>

La película representó el salto de Iñárritu a la industria del cine estadounidense, y fue reconocido a nivel mundial con galardones y nominaciones en algunos de los certámenes de cine más importantes del mundo, como el Festival Internacional de Cine de Venecia, los premios de la Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión y los premios Oscars.

"En 2005, Iñárritu se embarcó en su tercer film, *Babel*, situado en cuatro países, en tres continentes y en cuatro idiomas diferentes. *Babel* consiste en cuatro historias situadas en Marruecos, México, Estados Unidos y Japón. Entre los protagonistas del film se encuentran Brad Pitt, Cate Blanchett y Adriana

---

<sup>24</sup> 21 gramos. : "<http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=2718>", 18/10/2017.

<sup>25</sup> Primer Congreso de la Cultura Iberoamericana, *op. cit.*, pág. 227.

<sup>26</sup> 21 Grams: <https://www.theguardian.com/film/2004/mar/05/3>, 15/05/2019

<sup>27</sup> 21 Grams: <https://www.rogerebert.com/reviews/21-grams-2003>, 15/05/2019

Barraza."<sup>28</sup> El resto del elenco está formado por actores como Gael García Bernal —lo que representaría la segunda colaboración entre actor y director—, Elle Fanning, Mohamed Akhzam, Rinko Kikuchi, Said Tarchani, entre otros.

"La incomunicación a la que se refiere el título está mostrada en sus cuatro historias sin aparente conexión, pero que se acaban entrelazando de manera sorprendente, dando así cuenta de la intención de sus autores: no sólo hablar de la imposibilidad de entendimiento entre distintas culturas, sino de la fragilidad del ser humano."<sup>29</sup> La fórmula fue la misma: historias que gravitan en torno a una misma tragedia y en algún punto se cruzan, pero esta vez en un contexto global.

*Babel* tuvo su estreno comercial en 2006, y fue uno de los largometrajes más importantes del año. Junto con *El laberinto del fauno* (2006) y *Children of men* (2006), de sus compatriotas y amigos, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón respectivamente, encabezaron los rankings de las mejores películas a lo largo del globo.

La cinta también se hizo acreedora de críticas negativas, como las que la acusaban de tener un "[...guion artificial, superficial, poco convincente y que se vuelve absurdo...]"<sup>30</sup> Sin embargo, conquistó el premio al mejor director en el festival de Cannes, así como múltiples reconocimientos en los mayores certámenes de cine del mundo.

La película marcaría la tercera ocasión consecutiva en la que Iñárritu colaboró con el equipo creativo que sin duda alguna tendría una gran influencia sobre su trabajo. Guillermo Arriaga repitió su papel como guionista, así como Rodrigo Prieto, que estuvo detrás de la lente al ser el director de fotografía, y Gustavo Santaolalla, quien estuvo a cargo de componer la banda sonora.

De acuerdo con Fernanda Solórzano, "*Babel* es una película lograda y eficaz en cualquier nivel. Es mejor que las dos anteriores [...] porque el cineasta maneja sus recursos con más soltura y conocimiento de aquello que le funciona —y de lo que no. Esto incluye —y es legítimo— rodearse de las personas que mejor lo complementan, repetir los esquemas que le permitan tener asideros, e incluir referencias a su vida personal y a su pasado profesional."<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Alejandro Gonzales Iñárritu Biography.:

"[http://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)", 15/10/2017.

<sup>29</sup> Galán, Diego. González Iñárritu desata pasiones con 'Babel', otro filme de historias cruzadas.: [https://elpais.com/diario/2006/05/24/cultura/1148421610\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/05/24/cultura/1148421610_850215.html), 22/10/2017

<sup>30</sup> Babel: <https://www.theguardian.com/film/2007/jan/19/drama.thriller>, 15/05/2019

<sup>31</sup> Mitos de Babel: <https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/mitos-babel>, 15/05/2019

"La cuarta película del mexicano sería *Biutiful*, película hablada al español y en la cual presenta —por primera vez separado de su guionista de cabecera— el relato de un hombre en caída libre y puesto en el umbral de la muerte, obligado a tomar un camino hacia la redención."<sup>32</sup>

"En *Biutiful*, Iñárritu huye deliberadamente de la narración fragmentada que había sacudido sus obras previas, presentando un desarrollo narrativo lineal que apenas resulta alterado por la inclusión de unos breves prólogo y epílogo."<sup>33</sup> El negro se encargó de darle forma a la primera versión del guión, para posteriormente contratar a Armando Bó y a Nicolás Jacobone y concretar una historia de tragedia urbana ambientada en una oscura y atípica Barcelona.

La película tuvo una recepción mixta, estrenándose en Cannes en el 2010, para después tener su estreno comercial en el resto del mundo a finales de ese mismo año. El film fue una co-producción internacional entre México y España. *Biutiful* se convirtió en el largometraje más controversial del director mexicano, con gran parte de la crítica argumentando que su separación con Guillermo Arriaga representó la ausencia de calidad y elementos que hicieron de sus primeras películas un éxito.

"Aunque la película contaba con una desgarradora interpretación de Javier Bardem, quien estuvo nominado al Oscar —por primera vez, un actor optaba al premio en una película enteramente hablada en castellano—, hubo quien señaló que la fórmula de Iñárritu de poner el acento en los tintes más oscuros e intensos de la historia comenzaba a resultar levemente repetitiva (lo que unos llaman estilo, otros lo llaman reiteración)."<sup>34</sup>

Ante lo que parecía un detrimento en su calidad como cineasta, González Iñárritu decidió explorar nuevos terrenos, aquellos posibilitados por la comedia negra. En 2014, regresó al asiento de director con *Birdman or the unexpected virtue of ignorance*, película que coescribió nuevamente junto a Nicolás Jacobone y Armando Bó, además del estadounidense Alexander Dinelaris Jr. El filme fue producido por New Regency Pictures y distribuido por Fox Searchlight Pictures.

Con brillantes interpretaciones por actores de la talla de Michael Keaton, Edward Norton, Naomi Watts, Emma Stone y Zach Galifianakis; la película cuenta la historia de Riggan Thompson, un ex actor de Hollywood cuya carrera se encuentra

---

<sup>32</sup> Biutiful: "<https://www.cinepremiere.com.mx/review-cine-biutiful.html>", 26/11/2017.

<sup>33</sup> Crítica de la película "Biutiful" de Iñárritu, con Javier Bardem, <http://thecult.es/critica-de-cine/critica-de-la-pelicula-biutiful-de-inarritu-con-javier-bardem.html>, 01/04/2018.

<sup>34</sup> Alejandro González Iñárritu: obsesión por contar historias: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/alejandro-gonzalez-inarritu-obsesion-por-contar-historias/>, 14/05/2019

en declive e intenta realizar una obra teatral con el fin de obtener nuevamente el prestigio que alguna vez tuvo.

*Birdman* fue alabada a nivel mundial tanto por su estructura y técnicas cinematográficas, como por su montaje y su fotografía. Junto a Emmanuel Lubezki (director de fotografía), Iñárritu logró presentar a *Birdman* como un gran plano secuencia con mínimos cortes de edición.

*Birdman* no es la primera película filmada y presentada en este estilo, como una única y larga secuencia. El legendario Alfred Hitchcock, con *Rope* (1948), nos dio una película de suspenso con pocos cortes de edición y abandonando la mayoría de técnicas normales de rodaje para permitir largas escenas continuas. Un ejemplo más reciente sería *Russian Ark* (2002), de Aleksandr Sokúrov que pasó a la historia como la primera película comercial sin editar, consistiendo en una sola toma con Steadicam de noventa minutos.

Sin embargo, el quinto largometraje del mexicano destaca por ser, a nivel técnico, uno de los más impresionantes jamás hechos. El ritmo preciso y las técnicas infalibles requeridas para filmar *Birdman*, la convierte una de las películas más experimentales de González Iñárritu y uno de sus films más exitosos.

La película fue reconocida por la crítica y el público por igual como una de las mejores del año, ganando, entre otros reconocimientos, los premios Oscars, a mejor película, mejor guion, mejor fotografía y mejor dirección, convirtiendo a Iñárritu en el segundo director mexicano en obtener dicho galardón, un año después de que Alfonso Cuarón lo obtuviera por *Gravity* (2013).

Al año siguiente, en 2015, Iñárritu estrenó su último largometraje a la fecha, *The Revenant*, protagonizado por actores de fama internacional como Leonardo DiCaprio, Tom Hardy, Domhnall Gleeson y Will Poulter, interpretando a hombres en una búsqueda interminable de supervivencia.

Basado en partes en la novela homónima de Michael Punke, el film cuenta la historia de Hugh Glass y la travesía que tiene que emprender al ser abandonado a mitad del bosque después de ser atacado por un oso. La motivación de Glass va más allá, mientras busca vengarse del hombre que mató a su hijo enfrente de sus propios ojos.

Tanto los actores como el equipo de producción se vieron envueltos en una serie de complicaciones al grabar en locaciones remotas e inmersas en condiciones climáticas adversas, pues a mitad del rodaje, se enfrentaron al deshielo de sus locaciones, lo que los obligó a mudarse a partes de Argentina en donde encontrarán zonas nevadas para poder terminar la película.

La visión del director y su siempre innovador estilo de contar historias se hicieron presentes durante la realización de *The Revenant*. Él y Lubezki realizaron la película en su totalidad utilizando únicamente luz natural, algo impresionante considerando el gran número de escenas en exteriores y escenas que tienen lugar durante la noche. Algo que también vale la pena destacar es el brillante trabajo de edición y el impecable uso de los planos secuencias por los que Iñárritu se ha vuelto tan conocido.

Según Mark Binelli, de *Rolling Stone*, "Visualmente, la película es un retroceso espectacular, el tipo de épica que rara vez se ve desde la época de *Lawrence of Arabia*. También es una meditación espiritual sostenida, así como una crítica implícita del capitalismo estadounidense, como se cuenta en sus incursiones más tempranas del desierto relativamente intacto del nuevo mundo."<sup>35</sup>

La película fue un éxito en la taquilla mundial recaudando millones de dólares, e hizo acreedor a González Iñárritu al Oscar al mejor director por segundo año consecutivo, así como Lubezki, quién ganó el Oscar a la mejor fotografía una tercera ocasión.

El amor de Alejandro González Iñárritu por el Festival Internacional de Cine de Cannes, se hizo aún más evidente, al estrenar en 2017 *Carne y Arena*, su más reciente y, probablemente, ambicioso trabajo, un cortometraje de aproximadamente 7 minutos presentado con tecnología de realidad virtual, en el que se embarca en temas altamente políticos de la actualidad.

El proyecto fue financiado por la Fondazione Prada y por Legendary Entertainment, y reunió una vez más a Iñárritu con el ya considerado icono de la fotografía Emmanuel Lubezki. Tanto fotógrafo como director empujaron los límites de la tecnología para obtener un producto que va más allá del cine convencional. "[...unieron sus talentos para construir, durante 5 años, una experiencia artística en la que la realidad virtual y el simbolismo sitúan al espectador en el corazón mismo de los inmigrantes indocumentados que cruzan a Estados Unidos desde México...]"<sup>36</sup>

"Durante años, Alejandro González Iñárritu recopiló testimonios de migrantes de México y de Centroamérica, quienes, en busca de una mejor vida, cruzaron el desierto hostil y a veces mortal con el sueño de llegar a EE.UU. Estas voces,

---

<sup>35</sup> Alejandro G. Iñárritu: Hollywood's King of Pain: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/alejandro-g-inarritu-hollywoods-king-of-pain-240580/>, 16/05/2019

<sup>36</sup> Iñárritu recibe el Oscar especial por "Carne y Arena", Milenio, [http://www.milenio.com/hey/alejandro\\_gonzalez\\_inarritu-carne\\_y\\_arena-oscar\\_especial-inmigrantes\\_0\\_1065493635.html](http://www.milenio.com/hey/alejandro_gonzalez_inarritu-carne_y_arena-oscar_especial-inmigrantes_0_1065493635.html), 01/04/2018.

estos fragmentos de vida, lo acompañaron a lo largo de sus trabajos más celebrados por Hollywood."<sup>37</sup>

El sábado 11 de noviembre del 2017, González Iñárritu recibió el Oscar honorífico en la ceremonia de los Governors Awards, auspiciada por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de América, debido a su trabajo en *Carne y Arena*. Dicha ceremonia reconoce los logros e innovaciones de la industria, así como las trayectorias y las aportaciones a la ciencia y arte de la cinematografía.

En 2019, su relación con el festival de Cannes llegó a su punto más alto, al convertirse en el primer mexicano en presidir el jurado compuesto por la actriz Elle Fanning —la misma de *Babel*—, los directores Yorgos Lanthimos, Paweł Pawlikowski y Alice Rohrwacher, y la guionista Kelly Reichardt.

Alejandro González Iñárritu ha tenido una de las carreras más celebradas y activas que lo han convertido en uno de los realizadores cinematográficos más relevantes a nivel mundial de los últimos años. Ha estado presente en los momentos y lugares exactos para mostrar su gran capacidad creativa y su habilidad en el banquillo de director.

---

<sup>37</sup> Dupire, Auréle, "*Con los pies descalzos en el desierto*", CINE PREMIERE, Septiembre 2017, Núm. 276, Pág. 59.

## Capítulo 2. Principales elementos del cine de Iñárritu

Una de las principales razones por las que el cine de Alejandro González Iñárritu ha ganado tanta relevancia en los últimos años, es por su singular e innovador uso del storytelling, o "[...arte de contar historias...]"<sup>38</sup> De la misma manera que muchos de sus contemporáneos, como Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro, Iñárritu ha desarrollado, largometraje tras largometraje, un lenguaje narrativo particular que hace de sus películas trabajos reconocibles a simple vista.

En la industria del cine, muchas de las películas consideradas como joyas de la cinematografía han surgido de la mancuerna entre algunos de los artistas más talentosos del medio. Entre dichas colaboraciones podemos mencionar al director Martin Scorsese y la editora Thelma Shoonmaker; la leyenda Steven Spielberg y el compositor John Williams; el realizador alemán Werner Herzog y el histrión Klaus Kinski y el icónico maestro del suspenso Alfred Hitchcock y el actor James Stewart, sólo por nombrar algunos.

Del mismo modo, González Iñárritu ha formado vínculos profesionales a lo largo de su carrera con distintos artistas que han ayudado a dotar de sus filmes de una personalidad y voz propia. En este capítulo se hará un recuento de las personas con las que el cineasta mexicano ha vinculado su trabajo. Dicho recuento se dividirá en tres áreas específicas: las estructuras narrativas, el lenguaje visual y la sonorización.

En primera instancia, se analizarán las estructuras narrativas creadas por el guionista y dramaturgo Guillermo Arriaga en las películas *Amores Perros*, *21 Grams* y *Babel*. El desarrollo no lineal de las historias creadas conjuntamente por Iñárritu y por Arriaga es uno de los aspectos más conocidos en la carrera de ambos.

En la parte del lenguaje visual, se estudiará el trabajo de los dos directores de fotografía con los que Iñárritu ha trabajado: Rodrigo Prieto y Emmanuel Lubezki. Compatriotas de González Iñárritu, los fotógrafos egresados del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) respectivamente, han fungido como la pieza clave de la estética y narrativa visual en todos los filmes del mexicano.

Por último, se examinará el efecto de las bandas sonoras creadas por el compositor, músico y productor musical argentino, Gustavo Santaolalla, quien musicalizara gran parte de la filmografía del director mexicano.

---

<sup>38</sup> Storytelling: la herramienta política del siglo XXI:

[https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/11946/LUCAS%20SANCHEZ%20CORRAL\\_TFG\\_NOV-13.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/11946/LUCAS%20SANCHEZ%20CORRAL_TFG_NOV-13.pdf?sequence=1&isAllowed=y), 10/05/2019.

## 2.1. Estructuras Narrativas

En la actualidad, es común la asociación entre el cine y la narrativa. El séptimo arte es concebido como un medio dedicado a contar historias, una industria con una narrativa propia y con características y estructuras específicas. Sin embargo, la correlación entre ambos términos no siempre fue tan evidente.

"La excelente relación de los dos no era tan evidente al principio: en los primeros días de su existencia, el cine no estaba destinado a convertirse en masivamente narrativo. Podría haber sido un instrumento de investigación científica, un útil del reportaje o del documental, una prolongación de la pintura, o simplemente una distracción ferial efímera. Estaba concebido como un medio de registro que no tenía vocación de contar historias con procedimientos específicos." <sup>39</sup>

Y es que, en un principio, el cine nació como un medio de documentar la realidad. Las primeras películas de las que se tiene registro, son un mero documento del contexto social e histórico en el que se originaron. Los primeros metrajes, cuyas fechas datan de finales del siglo XIX, son recopilaciones de cómo las personas de esa época realizaban sus actividades diarias.

Filmes como *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (La llegada de un tren a la estación de la Ciotat) o *La Sortie des usines Lumière* (La salida de la fábrica Lumière en Lyon), ambos producidos y dirigidos por los hermanos Lumière, fueron las primeras expresiones de un medio en el que sus creadores no tenían mayores expectativas invertidas. La simple idea de una fusión entre el cine y una narrativa clásica, presente en otros medios como la literatura y el teatro, parecía descabellada.

Fue hasta principios del siglo XX y, después de muchos experimentos, que las personas empezaron a notar la capacidad del nuevo medio para contar historias, la capacidad de no sólo documentar acontecimientos de la realidad, sino de crear narraciones ficticias con estructuras determinadas.

Cineastas como Georges Méliès demostraron que el cine es una maravillosa fuente de historias y un medio con muchas posibilidades no sólo expresivas, sino artísticas. La película de 1902, *Le Voyage dans la Lune* (Viaje a la Luna), fue uno de los primeros ejemplos de la narrativa en el cine.

Y es que la narrativa, como se le ha descrito por diversos autores, es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurren en un tiempo y espacio. La narrativa comúnmente comienza con una situación, que será afectada

---

<sup>39</sup> Gamarro Carlos, Salomon Pablo (Compiladores), *Antes que en el cine, entre la letra y la imagen: el lugar del guión*, Argentina, La Marca, 1993, pág. 15

por un modelo de acción y reacción, y que llegará a una conclusión o desenlace. Se establece un camino con un estado inicial y un estado terminal.

"Nos encontramos con que el cine ofrece a la ficción, a través de la vía indirecta de la imagen en movimiento, una duración y una transformación: en parte por estos puntos comunes, se ha conseguido el encuentro del cine y de la narración."<sup>40</sup>

### 2.1.1. El guión de Guillermo Arriaga

Guillermo Arriaga Jordán es un escritor mexicano nacido en 1958. Es principalmente conocido por haber escrito los guiones de las películas *Amores Perros*, *21 Grams* y *Babel*. Su trabajo como guionista le ha traído reconocimiento a nivel mundial por las estructuras narrativas poco convencionales que decide ocupar. De la mano de Alejandro González Iñárritu, Arriaga ha mostrado la diversidad con la que se puede contar una historia y que, en ocasiones, las reglas se hicieron para romperse.

La infancia de Guillermo Arriaga sería un factor determinante que moldearía el rumbo de su trabajo. Creció en un barrio violento en la delegación Iztapalapa de la Ciudad de México, en el que experimentó una serie de vivencias que posteriormente utilizaría como inspiración para sus escritos. Peleas callejeras y encuentros con todo tipo de personajes excéntricos, encontrarían su camino hasta las páginas del escritor.

*Amores Perros* es un ejemplo de la inspiración que Arriaga tomó de las experiencias durante su juventud. Según palabras del propio escritor, "[...Tenía un par de novelas frustradas, una se llamaba El Mocho y otra se llamaba Buenos Muchachos. Esta última tenía que ver con mi perro, El Coffee, y las peleas de perros en la Unidad Modelo, y el Mocho tenía que ver con un tipo alcoholizado, rodeado de perros que andaba de aquí para allá. Me di cuenta de que estas dos novelas frustradas, que no servían como tales, podían funcionar mejor como una obra para cine...]"<sup>41</sup>

Guillermo Arriaga se licenció en Ciencias de la Comunicación e hizo su maestría en Historia en la Universidad Iberoamericana. Entre sus obras publicadas podemos encontrar títulos como: *Escuadrón Guillotina* (1991), *Un dulce olor a muerte* (1994), *El búfalo de la noche* (1999), *Retorno 201* (2006) y *El salvaje*

---

<sup>40</sup> Gamarro Carlos, Salomon Pablo, *op.cit.*, pág. 16.

<sup>41</sup> Cruz, Ana (Coordinación y Entrevistas), *Antes de la película, Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*. México, Instituto mexicano de cinematografía, 2012. pág. 56.

(2016). También escribió los guiones de las películas *The three burials of Melquiades Estrada* (2005), dirigida por Tommy Lee Jones; *El búfalo de la noche* (2007), adaptación de su propia novela y *The burning plain* (2008), filme que marcaría su debut directoral.

Su estilo tiene fuertes influencias de escritores como William Faulkner y Ernest Hemingway, y aunque las estructuras creadas por Arriaga no son estrictamente nuevas, son innovadoras en su propio sentido. El guionista mexicano siempre busca "[... estructuras que cuenten la historia del mejor modo. Amores Perros eran pasado, presente y futuro en una historia, *21 Grams* es un ir y venir completamente caótico. Los tres entierros empieza de manera confusa, como el personaje principal, que está confundido. Una vez que encuentra la respuesta, la película avanza de manera lineal. Babel son cuatro historias que se van cortando una con otra...]"<sup>42</sup>

Es cuando conocemos la naturaleza de una estructura narrativa clásica, que podemos entender la peculiaridad del trabajo de Guillermo Arriaga. De acuerdo con Syd Field, la estructura narrativa de una película, convencionalmente llamada estructura dramática, es la relación entre las partes y el todo; el orden lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática.

La convención de una narrativa clásica se traduce en una secuencia lineal que da por resultado una estructura básica: un principio, un medio y un final. El cine ha adoptado dicha estructura durante mucho tiempo, siendo así que una película tradicional es conocida por contar una historia en tres actos. En un contexto dramático, cada acto corresponde, respectivamente, a un planteamiento, una confrontación y una resolución.

"El planteamiento presenta al personaje o personajes principales mostrando el contexto mediante situaciones concretas. Estas situaciones o un suceso en concreto (detonante) ponen en marcha el relato. Se trata de algo que afecta al personaje: tiene una misión que cumplir o tiene un problema, deseo o necesidad, que le obliga a actuar."<sup>43</sup>

"El suceso o circunstancia que ha servido de punto de inflexión nos introduce en el segundo acto, en el que el personaje intenta conseguir su objetivo por todos los medios, y se encuentra siempre envuelto en un conflicto con algo o alguien que se interpone en su camino."<sup>44</sup> Suele decirse que, "El drama es conflicto; sin conflicto

---

<sup>42</sup> Cruz, Ana, *op.cit.*, pág. 57.

<sup>43</sup> Fernández Díez, Federico, *El libro del guión*, España, Ediciones Díaz de Santos, 2005, pág. 1.

<sup>44</sup> Fernández Díez, Federico, *op.cit.*, pág. 2.

no hay acción; sin acción no hay personaje; sin personaje no hay historia, y sin historia no hay guión."<sup>45</sup>

El último acto debe de presentar una solución ante el conflicto del personaje previamente planteado y desarrollado. "El clímax o momento de máxima tensión ha de llevar rápidamente a la resolución de la historia en la que, de una u otra manera, concluye la trama y finaliza la historia."<sup>46</sup>

La mayoría de guionistas de cine opta por utilizar una estructura narrativa clásica. Escribir una historia para cine es considerado lo suficientemente complicado con los paradigmas ya establecidos, no obstante, Guillermo Arriaga se ha caracterizado por desafiar las expectativas y jugar con las estructuras tradicionales. Ante esto, hay que recordar que no es lo mismo conocer las reglas para romperlas, que no conocerlas y contar un relato que no va a ningún lado.

La película *Amores Perros* nos cuenta tres historias diferentes, tres narraciones independientes, pero que cuentan con una convergencia. Las tres historias coinciden en un accidente automovilístico que sirve como motor de sus propios relatos. Cada narración es presentada una después de la otra, pero cuentan con elementos que nos recuerdan su interrelación.

En primer lugar, se cuenta la historia de Octavio, un joven que vive enamorado de su cuñada, Susana, y cuyo afán de irse lejos con ella y cuidar de sus hijos cada vez se hace más grande. Al vivir bajo el mismo techo, sus deseos se ven frustrados por la presencia de Ramiro, hermano de Octavio y cuya figura le impide llevar a cabo su propósito.

Octavio ve la solución a sus deseos cuando ingresa al mundo clandestino de las peleas de perros con su mascota, el Coffee. Sin embargo, Octavio se encuentra con el recurrente obstáculo que representa El Jarocho, un hombre que busca derrotarlo en la arena de pelea con una serie de perros que, en repetidas ocasiones, son asesinados por el Coffee.

Con el dinero ganado en sus apuestas, Octavio logra reunir una fortuna y, después de conspirar contra la vida de su hermano, al fin se siente libre para escapar con el amor de su vida. Sin embargo, antes de lograr su objetivo aún tiene que hacer frente al Jarocho en una última pelea.

Todo parece marchar de acuerdo a lo planeado, pero Octavio descubre que Ramiro, a quién él pensaba muerto, escapó con Susana, su hijo y todo su dinero.

---

<sup>45</sup> Field, Syd, *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*, Plot Ediciones, 1995, pág. 24.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

Aún con las esperanzas de recuperar a su amada, Octavio va a la pelea con el Jarocho, pero todo se complica cuando este último le dispara al Coffee justo cuando iba ganando. En un acto de venganza, Octavio apuñala al Jarocho, ocasionando que sus amigos lo persigan por toda la ciudad. La persecución termina en un fatal accidente automovilístico que no solamente perjudica a Octavio, sino a muchas personas a su alrededor.

Posteriormente, la película narra la historia de Daniel y Valeria, una pareja que intenta empezar de cero su relación al mudarse a un nuevo departamento. Daniel, que recién sale de su matrimonio, es el editor en jefe de una revista y Valeria es una famosa modelo española que acaba de ganar notoriedad por ser la nueva cara de la marca *Enchant*.

Sus esperanzas de una vida feliz se ven mermadas cuando Valeria se encuentra en un accidente de autos que la deja gravemente herida y con la necesidad de usar una silla de ruedas con un aparato en su pierna para que recobre la movilidad. El accidente que sufre Valeria es el mismo ocasionado por Octavio.

Su relación entra en un predicamento cuando Valeria comienza a sospechar que Daniel tiene un romance amoroso con otra persona, justo como el que tenía con ella antes de que se divorciara. Todo empeora cuando Richie, el perro de Valeria, entra a un hoyo en el piso de su departamento. Poco a poco, vemos su noviazgo desmoronarse y caer en la locura. Al final, las heridas de Valeria no logran sanar y su pierna tiene que ser amputada.

Por último, vemos la historia de El Chivo, un ex-maestro de Universidad que ahora vive en las calles rodeado de sus únicos amigos, sus perros. El Chivo se encuentra en conflicto consigo mismo, pues abandonó a su esposa e hija para convertirse en guerrillero. Esto lo haría pasar mucho tiempo en la cárcel y, al salir, se encontraría a sí mismo en un perpetuo camino en búsqueda de redención.

El Chivo es contratado por un hombre de negocios, Gustavo Garfias, para asesinar a su socio. Cuando El Chivo inicia una investigación sobre su objetivo, se encuentra con el choque de Octavio y Valeria y, de entre los escombros, saca a un perro moribundo, al que lleva a su casa para curarlo. Dicho animal se trata de el Coffee, el perro de Octavio.

Cuando El Chivo logra finalmente secuestrar a su presa, no lo mata, y después de un interrogatorio, descubre que el supuesto socio de Gustavo es su hermano. El Chivo idea un plan para retener a los hermanos en el mismo lugar y después de jugar con ellos, deja a su alcance un arma para que puedan resolver sus problemas entre familia. Al final, El Chivo le deja todo el dinero que acumuló a su hija, y decide partir junto con la única compañía que le queda en la vida, su perro.

En su propio modo, cada historia sigue una estructura narrativa tradicional: un personaje con una necesidad u objetivo, que hace frente a una serie de obstáculos para satisfacer dicha necesidad, y que al final se encuentra con una especie de resolución, ya sea cumpliendo su propósito o no. Sin embargo, en la atemporalidad en la que las historias son presentadas, se encuentra la primera discrepancia con una narrativa clásica.

Cuando las tres historias dejan su individualidad y son consideradas como una unidad narrativa dentro de una misma película, nos damos cuenta de que todos los sucesos no siguen una línea de acción consistente. Existen saltos en el tiempo dentro de la trama que muestran una estructura que se aleja de las convenciones, y que recuerdan a películas como *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, o *El Callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons.

En *21 Grams*, Guillermo Arriaga presentó lo que es probablemente su estructura más complicada a la fecha. En ella se presenta una historia contada desde el punto de vista de tres personajes distintos. Tenemos al personaje de una mujer que lidia con la muerte de su esposo, un ex-convicto con ideales religiosos que trata de rehacer su vida y un profesor de matemáticas con problemas del corazón destinado a morir. En un orden cronológico, los sucesos de la película se desarrollarían de la siguiente manera:

Jack, un hombre que acaba de salir de la cárcel, intenta llevar una vida normal mientras es influenciado por su recién encontrada fe religiosa. Paralelamente, Paul y su esposa buscan alternativas para su enfermedad del corazón, al mismo tiempo que discuten la idea de tener hijos. Sin embargo, Paul no muestra gran entusiasmo, pues su futuro aún es incierto. Por otra parte, Cristina, una mujer alejada de las drogas, ahora es una feliz esposa y madre de dos hijas.

El camino de los protagonistas se junta cuando, en su fiesta de cumpleaños, Jack asesina al esposo e hijas de Cristina en un accidente de autos. Ella autoriza que el corazón de su esposo sea trasplantado y Paul, al recibirlo, inicia así su recuperación.

La vida de todos da un giro de 360 grados cuando Jack, arrepentido por sus actos, se entrega a la policía; Cristina, devastada por su pérdida, reincide en su adicción y Paul comienza a obsesionarse con el origen de su trasplante, ocasionando el distanciamiento y ruptura de su matrimonio.

Paul contrata a un detective privado para rastrear a los responsables de su ahora nuevo corazón y, al encontrar a Cristina, comienza a seguirla por toda la ciudad hasta que tiene la oportunidad de conocerla en persona. Eventualmente, ambos inician una relación amorosa que escala a niveles que ninguno de los dos

esperaba. Con el tiempo, Paul decide revelar el por qué de su conexión y, a pesar de que comparten el mismo remordimiento, la necesidad del uno por el otro hace que su relación continúe.

Posteriormente, Cristina busca venganza sobre Jack, quien al salir de la cárcel intenta reconectarse nuevamente con su familia, pero falla al hacerlo y decide abandonarlos en busca de perdón. Simultáneamente, la salud de Paul empeora debido a que su cuerpo está rechazando su trasplante de corazón.

Al final, Paul y Cristina van en busca de Jack para asesinarlo. Los tres se ven envueltos en una disputa a la que Paul decide poner fin al dispararse en el pecho. A pesar de que es llevado lo antes posible al hospital, Paul muere; Jack regresa con su familia en un último intento de salvación y Cristina, al descubrir que está embarazada, decide dejar de lado los fantasmas de su vida pasada y tratar de iniciar desde cero.

Aunque en términos generales, la historia parece sencilla, la atemporalidad con la que son presentadas las acciones nuevamente difiere con una estructura narrativa convencional. Hay una presencia de personajes con un deseo y una motivación para cumplirlo, pero en un contexto dramático, no se sigue una línea de secuencia que conecte sus actos de principio a fin.

La película salta en el tiempo de una forma tan abrupta, que en un principio es casi imposible reconocer la relación entre los sucesos presentados en pantalla. En un momento podemos ver una escena que nos muestre el desenlace de la historia, y al siguiente podemos ver una escena que nos muestre el inicio. El futuro, pasado y presente convergen de una manera caótica y confusa.

Es conforme avanza el film, que nosotros como espectadores comprendemos el hilo que une los viajes de nuestros personajes, y podemos ver un panorama completo de la trama que se nos presenta. Es una película que exige la participación de su público en todo momento para tener un diálogo constante y recrear la historia sobre la marcha.

Ver *21 Grams* es una experiencia comparable a armar un rompecabezas. La película te da ciertas piezas, ciertos elementos que en un principio no tienen sentido, pero, el caos interno se evapora a medida que se tienen todas sus partes, y es posible ponerlas en su lugar. Para algunas personas, ver esta película puede resultar complicado o tedioso y, ciertamente, se necesita de un nivel de atención considerable para comprenderla en su totalidad. Pero su narrativa poco común, estilo único y actuaciones cautivadoras hacen de este largometraje un estudio fenomenal sobre los paradigmas estructurales en el cine.

Para *Babel*, el guionista mexicano retoma el uso de estructuras complejas y poco tradicionales. Aquí se presentan cuatro historias diferentes con una especie de relación causa y efecto, que se inicia con una perturbación inicial en el panorama general y que tiene consecuencias mayores a largo plazo. En esta ocasión, la atemporalidad vuelve a jugar un papel determinante en la forma en la que se desarrolla la trama de la película.

La primera historia nos sitúa en Marruecos, y nos presenta a Yussef y Ahmed, un par de hermanos a los que se les asigna la tarea de cuidar al ganado de la familia con el rifle que su padre acaba de adquirir. Al probar la distancia a la que pueden llegar las balas del rifle, los hermanos disparan a un camión de turistas que viaja por la carretera.

Después, la película introduce a Amelia, una niñera mexicana que cuida a Debbie y a Mike, los niños de una familia estadounidense, mientras sus padres están de vacaciones. Cuando Amelia recibe la noticia de que tiene que cuidar a los niños el día de la boda de su hijo, decide llevar a ambos a México y regresar con ellos después de la fiesta.

La siguiente historia es la de Richard y Susan, una pareja de vacaciones en África que intenta resolver las diferencias de su matrimonio. Desde la muerte de su último hijo, su relación ha ido en picada, y deciden hacer un último intento para salvarla. Cuando viajan en un autobús con otros turistas, Susan recibe un disparo en la clavícula desde afuera del vehículo.

En última instancia conocemos a Chieko, una joven sordomuda que intenta lidiar con la vida moderna en la enorme metrópolis que es Japón, a la vez que lucha con el rechazo que provoca su discapacidad, la muerte de su madre y el distanciamiento emocional de su padre. Simultáneamente, la policía inicia una investigación sobre el padre de Chieko, pues un rifle registrado a su nombre se ve involucrado en un acto terrorista al otro lado del mundo.

A partir de este punto, se hace evidente la interrelación de las historias y los vínculos que comparten sus protagonistas. La película procede entonces a intercalar el desarrollo de cada situación, develando las tragedias y desventuras por las que pasa cada personaje. A diferencia de *21 Grams*, las escenas no saltan en el tiempo de una forma tan tosca; cada historia se desarrolla de manera lineal, pero sus diferentes segmentos son intercalados entre sí.

Mientras Richard busca la forma de salvar a Susan, la policía de Marruecos investiga a los responsables de lo que ellos creen fue un ataque terrorista. Yussef y Ahmed escapan con su padre, pero son atrapados y quedan en medio de un tiroteo con la ley marroquí. Por su parte, cuando Amelia intenta reingresar a

Estados Unidos, tiene problemas en la frontera y termina junto con Mike y Debbie perdidos en el desierto. Chieko de igual manera se enfrenta al infortunio cuando intenta seducir al policía que investiga a su padre, pero una vez más se topa con la aversión provocada por su condición.

El desenlace de la película nos muestra la aprensión de Yussef por la policía de Marruecos, el traslado de Susan a un hospital, la deportación de Amelia a México y la reconexión entre Chieko y su padre. A excepción de Amelia, ninguno de los personajes de las diferentes historias se conoce durante todo el film, y no saben de la conexión que comparten entre ellos.

Guillermo Arriaga dejó de lado el desorden caótico de su película pasada. En *Babel*, el acomodo deliberado de los acontecimientos crea la sensación de que todo sucede al mismo tiempo. Es una película cuya comprensión resulta mucho más sencilla, sin embargo, eso no demerita la atención con la que su guionista enlazó cada uno de estos relatos.

Aunque diferentes entre ellas, *Amores Perros*, *21 Grams* y *Babel* son películas temática y estructuralmente muy parecidas. Como herramienta dramática, los tres filmes hacen uso de historias paralelas, creando una sensación inevitable de que estas van a chocar, pero jamás de una forma predecible. Además, las narrativas no lineales y cronologías fuera de los patrones determinados, aunadas a tópicos sobre la naturaleza del ser humano, están presentes a lo largo y ancho del trabajo del guionista mexicano.

Ordenadas de mayor a menor en su nivel de dificultad, se pueden catalogar de la siguiente manera: *21 Grams*, la más complicada de la trilogía, es una película cuyo caos interno la hace casi incomprensible a primera vista, y su completo entendimiento requiere del compromiso del espectador a todo momento; *Babel*, cuya estructura la sitúa en un nivel medio de complejidad, relaciona sus historias de una manera ágil, haciendo que avancen de una manera independiente, pero siempre recordándonos su conexión; *Amores Perros*, que conecta sus acontecimientos de una manera sencilla pero eficiente, da como resultado un film astuto e innovador en un contexto narrativo.

Decir que Guillermo Arriaga es el único o primer guionista en usar este tipo de estructuras sería un error, pues no sólo en el cine, sino que en la literatura existen muchos ejemplos de narrativas no lineales. Sin embargo, el trabajo del mexicano ha sido capaz de diferenciarse del resto, y ha aportado una visión única sobre la forma en la que se pueden contar historias. Los *Puzzles*, o rompecabezas que el escritor ha creado han sido aplaudidos y celebrados en todo el mundo, y son un ejemplo de por qué el cine y la narrativa son dos conceptos inherentes entre sí.

## 2.2. Lenguaje Visual

Una película no sólo se puede entender en términos narrativos o literarios, sino también en términos visuales. Existe un universo de la imagen, un universo dentro del cual podemos representar la realidad física y social que nos rodea. Se puede discernir a la imagen como un símbolo, en tanto comprendemos su naturaleza de representación; también se puede entender como lenguaje, mientras que posee la misma función de significar; y podemos entenderla como un signo, siendo que la iconicidad es un valor inherente de toda representación visual.

La imagen, en pocas palabras, es la fuente principal para toda representación visual, ya sea tratándose de imágenes mentales, naturales o fabricadas. La sociedad en la que vivimos actualmente nos bombardea con imágenes de todo tipo a cada instante. La imagen está presente en nuestra cultura de una manera intrínseca, y no hace falta más que echar un vistazo a los medios de comunicación masiva, las redes sociales, el arte, etc.

Con lo anterior, podemos decir que la imagen es el origen de la cinematografía. En su estado más puro, el cine es la proyección de imágenes de una forma rápida y sucesiva para, con la ayuda de ilusiones ópticas en nuestras retinas, crear la impresión de movimiento. Nuestro cerebro tiene la capacidad de enlazar una cierta cantidad de imágenes separadas y percibir las como una sola imagen visual, móvil y continua.

La imagen es el recurso más poderoso del cine. Sin ella, no sería posible. Por eso, el trabajo del cinefotógrafo o director de fotografía es tan importante. Él, junto con el director, es el responsable de crear dichas imágenes mediante el uso de los recursos técnicos a su disposición, como cámaras, objetivos, filtros, etc., asegurando de esta forma la calidad visual de una película.

### 2.2.1. La fotografía de Rodrigo Prieto y Emmanuel Lubezki

Como muchos cineastas han dicho a lo largo de los años, un buen trabajo fotográfico en el cine es el resultado de la colaboración entre distintos departamentos de trabajo, como el de vestuario, diseño de producción, iluminación, etc. En esencia, la fotografía es la síntesis del trabajo de todas las personas que hacen una película.

"Una fotografía exitosa no es aquella en la que todo se ve bonito. El trabajo del fotógrafo es tomar todas las herramientas fotográficas a su disposición y usarlas en armonía para contar una historia: juegos de iluminación, tipos de lentes, tamaños de cuadro, movilidad de la cámara, etc. Todos estos son elementos que

le permitirán a las imágenes (independientemente de la trama de la historia que estamos viendo) comunicar ideas, sentimientos y emociones."<sup>47</sup> La fotografía de una película debe de estar en función de la historia que se está contando.

En ese sentido, Rodrigo Prieto es uno de los fotógrafos que, a lo largo de su carrera, su trabajo ha estado en función de las historias que narra. Su propuesta visual ha sido el resultado del correcto uso de las herramientas cinematográficas a su alcance y la fiel representación de la realidad que lo rodea.

Rodrigo Prieto nació el 23 de noviembre de 1965 en la Ciudad de México. Realizó sus estudios profesionales en el Centro de Capacitación Cinematográfica, y junto a artistas como Guillermo Navarro, Gabriel Beristáin, Alexis Zabe y Emmanuel Lubezki, conforma una oleada generacional de mexicanos que han marcado un hito en la cinematografía mundial.

Después de diversos cortometrajes realizados en el CCC, algunos videos musicales y distintos comerciales, iniciaría su carrera en la industria cinematográfica durante la década de los noventas. Su filmografía incluye producciones tanto nacionales como extranjeras. Ha trabajado con algunos de los directores más importantes y su fotografía ha sido aclamada a nivel mundial.

El trabajo que le valdría la atención de toda la comunidad cinematográfica sería Amores Perros, filme que marcaría su primera colaboración con González Iñárritu, y que le haría acreedor de distintos honores, como el premio Ariel a la mejor fotografía, entregado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC).

Al igual que con Iñárritu, Amores Perros representaría el salto al cine internacional para Prieto. Tan solo en el par de años siguientes, trabajó en proyectos tan diversos y especiales como sus realizadores. Fotografió *Frida* (2002) película dirigida por Julie Taymor, *8 mile* (2002) de Curtis Hanson, *25th Hour* (2002) de Spike Lee y *Comandante* (2003), documental del director Oliver Stone sobre el presidente cubano Fidel Castro.

La segunda colaboración con su compatriota mexicano se daría con *21 Grams*, película igualmente aclamada tanto por el público como por la crítica. Rodrigo Prieto trabajaría con González Iñárritu en dos ocasiones más, en los largometrajes *Babel* y *Biutiful*. Ésta última lo haría nuevamente merecedor del Ariel a la mejor fotografía.

---

<sup>47</sup> Morales, J. Iván, "Apreciación cinematográfica para principiantes (de todas las edades)", CINE PREMIERE, Julio 2018, Núm. 286, pág. 60.

Entre los trabajos más destacados de Prieto también se encuentran sus colaboraciones con Ang Lee en *Brokeback Mountain* (2005), por la cual recibió su primera nominación al premio Óscar a la mejor fotografía, con Pedro Almodóvar en *Los abrazos rotos* (2009) y con Ben Affleck en *Argo* (2012).

Actualmente es conocido por ser el fotógrafo de cabecera del aclamado director Martin Scorsese. Su trabajo juntos engloba el filme biográfico *The Wolf of Wall Street* (2013) y la adaptación homónima del autor Shusaku Endo, *Silence* (2016). La fotografía de Prieto en el drama histórico de Scorsese le haría ganar su segunda nominación al Óscar. Su trabajo más reciente con el director norteamericano es *The Irishman*, película próxima a estrenarse.

"La fotografía de Prieto ofrece toda una gama de colores y texturas estimulantes a la vista. Su técnica poco convencional hace de la iluminación uno de sus principales recursos, para exponer un contraste único en cada ambiente. Su particular forma de crear atmosferas lleva al espectador a involucrarse en cada escena y lo ubica dentro de la narrativa del filme."<sup>48</sup>

Las imágenes que el egresado del CCC ha sido capaz de plasmar en la pantalla han dado origen a un estilo propio, presente en la mayoría de sus películas. Sus colaboraciones con Iñárritu, sin embargo, son aquellas que le ayudaron a consolidar su técnica.

En *Amores Perros*, los recursos que el fotógrafo utiliza en función de contar la historia son dos principalmente: el movimiento de cámara y el uso del color. Estos son dos de los recursos preferidos de Prieto a la hora de filmar una película, aunque en años recientes, su estilo se ha visto modificado debido a sus colaboraciones con Scorsese y otros directores.

El soporte de cámara que Prieto utiliza al filmar es el más económico: la cámara en mano. Su uso casi magistral de esta herramienta dota a las imágenes de ritmos acelerados e inestables. Sigue la acción de cerca y en muchas ocasiones genera una sensación de caos y desorden. Muchas de las secuencias en las que los personajes atraviesan por situaciones complicadas son realizadas con este método.

El uso de color nos da un vistazo a la psique de los personajes. Los colores utilizados para cada uno de ellos tienen la intención de revelar información sobre su personalidad. Además, la cantidad de saturación en la imagen ayuda a crear la atmósfera en la que se desarrolla la historia. Entendemos a la saturación como la

---

<sup>48</sup> Rodrigo Prieto: el mexicano que impacta al cine con su fotografía: <http://borninmexico.tv/rodrigo-prieto-mexicano-impacta-al-cine-fotografia/>, 05/09/2018.

intensidad cromática de un color, o en otras palabras, la claridad u oscuridad del mismo. A mayor saturación, un color se ve más vivo e intenso, y a menor saturación, éste se ve más descolorido y gris.

La cruda y desgarradora realidad que *Amores Perros* nos presenta en su argumento es acompañada por una paleta de colores que nos expone una sociedad en decadencia, una Ciudad de México oscura, y en cierta manera, el escenario perfecto para el viaje individual de cada personaje.

La poca estabilidad en la cámara del mexicano también nos adentra en la realidad de los personajes. Esta técnica provoca en el espectador una sensación de vértigo, confusión y angustia. Es un método originado en producciones documentales, y cineastas como Prieto lo han utilizado para proveer a sus películas de visceralidad y realismo.

*Amores Perros* también cuenta con un diseño de producción y un diseño de vestuario que hacen funcionar a la película de una forma portentosa a nivel técnico y cinematográfico.

En *21 Grams*, la segunda colaboración entre Prieto e Iñárritu, se repiten varios de los mismos recursos utilizados en *Amores Perros*. La movilidad de cámara sigue la misma inestabilidad y el color juega un papel importante en el desarrollo de los personajes. Sin embargo, la saturación de la imagen es mayor y en esta ocasión la paleta de colores se utiliza con una mayor profundidad, "[... el personaje de Sean Penn usa tonos más fríos y el de Benicio del Toro, tonos más cálidos. Naomi Watts es más neutral y mientras la película avanza toda la película se va tornando más cálida...]"<sup>49</sup>.

La teoría del color es el resultado de los estudios de diversos autores, como Johann Wolfgang von Goethe y Philipp Otto Runge. Dicha teoría sigue un conjunto de reglas básicas en el uso y mezcla de colores. En el cine, muchos realizadores han experimentado con el uso del color y los efectos que producen en el espectador. Desde un punto de vista psicológico, los colores pueden provocar una serie de sentimientos y respuestas diferentes en los espectadores.

Dentro de la teoría del color resaltan algunos conceptos indispensables para su completo entendimiento, como el *Acorde Cromático* (aquellos colores que más frecuentemente asociamos a un efecto en particular), *Circulo Cromático* (la organización básica e interrelación de los colores), *Tono*, *Brillantez* y la ya mencionada *Saturación*.

---

<sup>49</sup> Un homenaje a Rodrigo Prieto (y algunos apuntes sobre su estilo): <http://enfilme.com/notas-del-dia/video-un-homenaje-a-rodrigo-prieto-y-algunos-apuntes-sobre-su-estilo,09/09/2018>.

Los tonos fríos y cálidos son usualmente asociados con una serie de sensaciones predeterminadas. Los cálidos, manifiestan dinamismo, vivacidad, energía, cercanía y calidez, mientras que los fríos son relacionados con seriedad, tranquilidad, calma y profesionalidad.

En *21 Grams*, los principios utilizados por Rodrigo Prieto fueron llevados un paso más adelante que en *Amores Perros*, y el resultado se nota en cada fotograma de la película. Si bien, no es uno de los trabajos por los que el mexicano es más recordado, sin lugar a duda es uno al que vale la pena echarle un vistazo.

La tercera colaboración entre fotógrafo y director llegó con *Babel*, en la que se repiten los recursos por los que la dupla se había hecho conocida con sus trabajos anteriores. El uso del color tiene la misma importancia."En términos de diseño de producción, a Alejandro se le ocurrió usar un color que unificara la historia, y ese color era rojo, con diferentes tonos para cada sección."<sup>50</sup>

Además, en esta cinta Prieto incorporó una nueva técnica que hasta el momento era nueva para él: el cambio de formato. Dicha herramienta sería nuevamente utilizada en otros filmes fotografiados por el mexicano, como *Beautiful*, *Argo* y *The Wolf of Wall Street*.

Las diferentes historias o líneas argumentales presentadas en *Babel* fueron realizadas con un formato fílmico diferente con la mera intención de diferenciar el espacio-tiempo en el que suceden las distintas acciones. Lo que se desarrolla en Marruecos fue filmado mayormente en 16 mm, las partes en México y Estados Unidos en 35 mm y lo que ocurre en Japón con formato anamórfico.

Los formatos cinematográficos se refieren principalmente al tamaño de una película o negativo y el espacio que ocupa una imagen en el mismo. Cabe recalcar que actualmente muy pocos cineastas continúan filmando en negativo y, debido a las nuevas tecnologías, la mayor parte de la producción cinematográfica mundial se ha trasladado a formatos digitales.

El formato de 35 mm es la película fotográfica más utilizada. William Dickson y Thomas Alva Edison introdujeron este formato y su nombre proviene del hecho de que el negativo es cortado en tiras de 35 mm. Las partes de *Babel* en las que Rodrigo Prieto utilizó este formato fueron realizadas con la cámara ARRICAM LT.

La película de 16 mm fue presentada por Eastman Kodak y al igual que el formato de 35 mm, su nombre proviene de la anchura del celuloide. El negativo de 16 mm surgió como una alternativa más económica al formato convencional. Prieto fue

---

<sup>50</sup> D.P. Rodrigo Prieto on Shooting Babel: <http://www.studiodaily.com/2006/06/d-p-rodrigo-prieto-on-shooting-babel/>, 10/09/2018.

insistente en usar este formato para las secuencias desarrolladas en Marruecos, y es en tan sólo una escena que el mexicano decidió hacer la transición a 35 mm.

Por su parte, los formatos anamórficos utilizan películas de 35 mm, pero con el uso de objetivos especiales, la imagen se deforma logrando el doble de ancho que los formatos convencionales. Los cambios realizados entre cada historia no sólo ayudan a crear una distinción geográfica, sino que también ayuda al desarrollo de los personajes y la creación de su contexto.

*Beautiful* fue la culminación de todo lo aprendido por González Iñárritu y Rodrigo Prieto en sus colaboraciones previas. Se pueden encontrar básicamente las mismas técnicas y procesos de filmación ya expuestos. A nivel técnico, el filme cuenta con el mismo estándar de calidad por el que ambos cineastas son conocidos.

La dupla llegaría a su fin cuando, por el compromiso que tenía al filmar *The Wolf of Wall Street*, Rodrigo no pudiera participar en la siguiente producción de su compatriota. Fue entonces que Iñárritu inició otra de las colaboraciones más furtivas en el cine, cuando él y el fotógrafo Emmanuel Lubezki se unieran para realizar *Birdman (or the unexpected virtue of ignorance)*.

Lubezki, o como es mejor conocido en el medio "El Chivo", es un fotógrafo de nacionalidad mexicana y con orígenes rusos que nació en 1964 en la Ciudad de México. Inició sus estudios superiores en la carrera de Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México, pero posteriormente ingresaría al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, en donde se especializaría en fotografía durante la década de los ochentas.

Actualmente, es probablemente uno de los cineastas más famosos en todo el mundo. Su filmografía es muy extensa, y durante todos los años que ha estado activo, ha colaborado mano a mano con muchos de los mejores cineastas contemporáneos del mundo.

Durante sus años en el CUEC conoció a su amigo y colaborador más recurrente, Alfonso Cuarón. Juntos han trabajado en seis películas: *Sólo con tu pareja* (1999), *A Little Princess* (1995), *Great expectations* (1998), *Y tu mamá también* (2001), *Children of men* (2006) y *Gravity* (2013). El trabajo de Lubezki en cintas como *Children of men* y *Gravity* fueron aclamados a nivel mundial, recibiendo toda clase de premios y nominaciones.

El Chivo ha trabajado con cineastas de la talla de Tim Burton en *Sleepy Hollow* (1999), Michael Mann en *Ali* (2001), los hermanos Coen en *Burn After Reading*

(2008) y Terrence Malick en películas como *The Tree of Life* (2011) y *Song to Song* (2017).

Al tomar las riendas como el nuevo fotógrafo de González Iñárritu, Lubezki integró su propio estilo a la filmografía del director, estilo que ha desarrollado desde los inicios de su carrera. Dos de las técnicas que el cinefotógrafo ocupa mayormente son el uso de planos secuencia o tomas ininterrumpidas y luz natural para iluminar sus sets.

Ambas herramientas son un toque distintivo de Lubezki, pues se pueden encontrar en gran parte de su trabajo. Ambas técnicas fueron adoptadas durante sus colaboraciones con Alfonso Cuarón, pero no sería sino hasta *Birdman* y *The Revenant* que haría un uso magistral, casi perfecto, de ellas. En su primera película juntos, director y fotógrafo lograron que el film tuviera el aspecto de un plano secuencia que se alarga durante todo el film.

"Si bien la película utilizó trucos e ilusiones de cámara para hacer que *Birdman* pareciera una toma individual de dos horas, aún así involucró varios planos largos que son increíblemente difíciles de filmar en un entorno práctico. Según Lubezki, la mayoría de las tomas duran alrededor de diez minutos, siendo la más larga alrededor de los quince. Incluso una sola de estas tomas se consideraría una tarea abrumadora y posiblemente innecesaria en una producción."<sup>51</sup>

Para lograr una toma de esta naturaleza se requiere de una gran planeación por parte de todo el equipo técnico de filmación, además del requerimiento de un excelso trabajo de post producción. En concreto, las transiciones disimuladas entre cada escena son de gran importancia para obtener el aspecto de acciones continuas.

En *The Revenant*, el uso de planos secuencia también es un común denominador, sin embargo, la razón por la que el trabajo del fotógrafo mexicano fue tan aplaudido fue por el uso de luz natural.

La filmografía entera de Alejandro González Iñárritu ha sido influenciada en gran medida por el estilo particular de los dos fotógrafos con los que ha trabajado. Tanto Rodrigo Prieto como Emmanuel Lubezki han dejado su huella en la carrera de su paisano y el trabajo fotográfico en sus películas es tan poderoso que perdurará como un ejemplo de la vitalidad de la imagen en la industria cinematográfica.

---

<sup>51</sup>The Best Cinematography: A Look at Birdman: <https://www.nyfa.edu/student-resources/best-cinematography-look-birdman/>, 12/09/2018.

### 2.3. El sonido

Una producción cinematográfica no podría estar completa sin considerar el desarrollo de su parte sonora. Después de todo, el séptimo arte es un medio audiovisual, y la importancia del sonido puede ser igualada a la de la imagen. Y a pesar de que, en su origen, el cine pasaría por una etapa en la que se le conocería como mudo, nunca ha sido una experiencia completamente silente para los espectadores, pues su exhibición siempre ha estado acompañada de una parte sonora o musical.

"Durante los últimos años del cine mudo en Estados Unidos, las grandes salas, o palacios del cine, de las ciudades norteamericanas empleaban regularmente orquestas de setenta y cinco músicos; algunos de los cuales tenían el único trabajo de proveer efectos sonoros para las sesiones de películas mudas. Incluso los cines situados en pequeñas localidades empleaban músicos para acompañar su oferta cinematográfica muda."<sup>52</sup>

Desde su origen el cine ha sido un medio en constante evolución, y no pasó mucho tiempo antes de que los innovadores de aquella época intentaran implementar el sonido tanto en su producción como en su exhibición. "Durante las primeras dos décadas del siglo XX, los científicos (incluyendo el más insigne, Thomas Alva Edison) se esforzaron para unir, por medios mecánicos, la tecnología del fonógrafo a la película muda. Pero este sencillo maridaje nunca funcionó porque nadie podía mantener la sincronización."<sup>53</sup> El problema nunca fue la grabación del sonido, sino su reproducción simultánea con la imagen.

La travesía por convertir a la industria del cine en un medio sonoro requirió de un gran número de desarrollos tecnológicos y del trabajo de muchas personas para poder conseguir un sistema sonoro viable y con posibilidad de manufactura. De igual manera, las productoras de ese entonces fueron responsables de un sin fin de avances para que la sonorización del cine fuera posible.

La suma de todos los esfuerzos dio como resultado la primera proyección comercial de una película con sonido completamente sincronizado, *The Jazz Singer*. Dirigida por Alan Crosland y estrenada el 6 de octubre de 1927, dicha película fue realizada mediante el sistema Vitaphone, y marcó un punto y aparte en la historia del cine, siendo el primer largometraje rodado con sonido y diálogos sincronizados.

---

<sup>52</sup> Belton John, Castro de Paz José Luis, Crafton Donald, *et.al.*, *Historia General del Cine Volumen VI La transición del mudo al sonoro*, España, Ediciones Cátedra, 1995, pág. 10-11.

<sup>53</sup> Belton John, *op.cit.*, pág.11.

*The Jazz Singer* fue un éxito rotundo, y su llegada sacudió a la industria de una forma que no tenía precedentes, dando paso a una revolución que repercutiría en la producción mundial. Casas productoras y artistas por igual, se vieron forzados a participar en la agitada transición que el cine estaba a punto de experimentar. La película también representaría la creación de uno de los géneros por los que el cine estadounidense sería conocido en el futuro, el cine musical.

Los cambios que el medio sufriría son ejemplificados de una manera maravillosa en la película *Singin' in the rain* (1952), en la que el legendario Gene Kelly interpreta a un actor de cine mudo que se tiene que adaptar a los nuevos medios de producción cinematográfica.

La llegada del sonido a finales de los años veinte transformó la industria del cine en Estados Unidos. Siguiendo la iniciativa de las innovadoras —Warner Bros. Pictures Inc. y Fox Film Corporation—, los otros estudios más importantes de Hollywood hicieron lo posible para reconvertirse al sonoro. Para el otoño de 1930, toda la producción cinematográfica de Hollywood se hacía en sonoro. Una nueva forma de realizar películas se había institucionalizado, y conservaría su popularidad e influencia durante el resto del siglo XX.<sup>54</sup>

Los sistemas sonoros creados en Estados Unidos fueron importados a Europa y otras partes del globo. Incluso México fue uno de los primeros países en incursionar en la nueva innovación tecnológica, y después de algunos fracasos comerciales con películas como *El águila y el nopal* (1930), Joselito Rodríguez crearía su propio sistema de grabación para cine, conocido como el Rodríguez Sound Recording System. La primera película realizada con este sistema sería el largometraje dirigido por Antonio Moreno, *Santa* (1932). La cinta convertiría a México en el segundo país con su propio sistema sonoro.

"La difusión del cine sonoro se produjo en un tiempo sorprendentemente corto. Las principales compañías de Hollywood tenían demasiado que perder como para retrasarse."<sup>55</sup> La ley del más fuerte se hizo presente durante esta transición y las productoras pequeñas, o fueron absorbidas por las empresas mayores, o simplemente desaparecieron.

A partir de ese momento, los realizadores de cine han utilizado el sonido como una herramienta más para expresar emociones e incluso para contribuir a la narrativa de una película. Desde la banda sonora, hasta la edición y mezcla de sonido, el audio continúa siendo hasta nuestros días, uno de los elementos más importantes de toda película.

---

<sup>54</sup> Belton John, *op.cit.*, pág. 9.

<sup>55</sup> Belton John, *op.cit.*, pág. 24.

### 2.3.1. La musicalización de Gustavo Santaolalla

Gustavo Santaolalla es un músico argentino nacido en El Palomar, Buenos Aires, en agosto de 1951. Su carrera se ha caracterizado por la versatilidad de géneros que abarca su trabajo, pues sus composiciones cuentan con elementos que van desde el rock, hasta ritmos africanos y experimentales.

Santaolalla se adentró en la industria de la música a la temprana edad de 16 años, cuando fundó la banda Arco Iris, un grupo pionero en introducir el folclore latinoamericano en su trabajo. La banda de Santaolalla, en la que tocaba la guitarra y prestaba su voz, es reconocida como una de las fundadoras del rock argentino.

Después de varios discos de estudio, en 1975 decidió dejar Arco Iris para fundar un nuevo grupo, Soluna, en compañía del pianista y cantante Alejandro Lerner y Mónica Campins. En 1981 realizó su primer álbum como solista, Santaolalla, seguido de dos álbumes más: Gas, de 1995 y Ronroco, de 1998. Su primer trabajo en solitario está incluido como el No. 86 entre los 100 mejores de la historia del rock argentino según la revista Rolling Stone.

Si el rock en español es conocido mundialmente en la actualidad, se debe en gran medida al trabajo de Santaolalla en conjunto con el productor musical Anibal Kerpel. A través de Surco Records, dieron a luz a algunos álbumes de los artistas más importantes del momento como Molotov, Café Tacuba, Caifanes, Maldita Vecindad, Divididos, Julieta Venegas, La Vela Puerca, Bersuit, Fiebre, Juanes, entre otros.

Sin embargo, el momento que marcaría su vida sería su incursión en el cine, trabajando para algunos de los cineastas más importantes de los últimos años. "Admirador de Angelo Badalamenti (Terciopelo Azul), Bernard Herman (Psicosis) y Ennio Morricone (El bueno, el malo y el feo), fue empujado a seguir los pasos de su ídolo gracias al documental *She Dances Alone*, de Robert Dornhelm (1981)."<sup>56</sup>

Ha trabajado en cuatro ocasiones con el director Alejandro González Iñárritu, realizando la banda sonora de las películas *Amores Perros*, *21 Grams*, *Babel* y *Biutiful*. Entre sus trabajos más importantes se encuentran sus colaboraciones con Walter Salles en *Diario de motocicletas* (2004), con Ang Lee en *Brokeback Mountain* (2005) y con Damián Szifron en *Relatos Salvajes* (2014).

Las composiciones para cine del músico argentino han sido laureadas internacionalmente. Ha sido ganador de dos premios Oscar a la mejor banda

---

<sup>56</sup> Salinas, Mabel, "*Santaolalla, El alma rockera que se apropió de los sonidos del mundo*", CINE PREMIERE, Septiembre 2018, Núm. 288, pág. 59.

sonora, y ha sido nominado a los premios BAFTA y a los Globos de Oro por su trabajo en *Diarios de motocicletas*, *Brokeback Mountain* y *Babel*.

Un claro ejemplo de la versatilidad de Santaolalla se puede ver reflejado en sus colaboraciones con Alejandro González Iñárritu, en donde el compositor de Buenos Aires no tuvo miedo de experimentar con todo tipo de géneros e instrumentos para dotar a cada película con su propio ritmo. La forma en la que decidió musicalizar dichos filmes, fue mediante el uso de "Soundtracks" y "Original Scores", también conocidos como bandas sonoras.

Entendemos al score como toda la música, generalmente instrumental, compuesta específicamente para una película. Por el contrario, un soundtrack, en su sentido más amplio, es conocido como todo lo que se escucha en un película: efectos de sonido, diálogos, música, etc. Es un término utilizado de forma técnica para referirse a la parte sonora de un producto audiovisual, pero también puede aludir al compaginado del score y canciones cuya realización no obedece necesariamente a intereses fílmicos.

Con lo anterior en mente, el álbum de la banda sonora de *Amores Perros* fue lanzado el 21 de noviembre del año 2000, bajo los sellos discográficos Surco, Universal y Universal Music Latino. Con una duración de una hora con cuarenta minutos, el álbum incluye 30 temas divididos en dos discos, que se relacionan con la cruda naturaleza reflejada en la película. El primer disco presenta música de la película, mientras que el disco dos presenta música inspirada en ella con la participación de artistas como Julieta Venegas, Café Tacuba, Control Machete y Ely Guerra.

"Así como Iñárritu, un ex DJ, ha tejido sin problemas tres historias aparentemente dispares de pasión, desesperación, violencia y perros en la Ciudad de México contemporánea, Santaolalla ha entrelazado suavemente pop, rap, techno y otros estilos de música de una variedad de talentos internacionales (incluida la legendaria vocalista cubana Celia Cruz) en un conjunto sorprendentemente cohesivo que, como la película, posiblemente es más largo de lo necesario, pero nunca aburrido."<sup>57</sup>

La banda sonora de *21 Grams* tuvo un estreno comercial el 25 de noviembre de 2003 y fue realizada en Los Ángeles, California. Con una cantidad de 16 pistas y una duración de aproximadamente cuarenta minutos, la banda sonora tiene como temas recurrentes la introspección, la pérdida, el dolor y el arrepentimiento.

---

<sup>57</sup> Amores Perros [Original Soundtrack]: <https://www.allmusic.com/album/release/amores-perros-original-soundtrack-mr0003694924>, 26/09/2018.

En la película podemos encontrar canciones como *Can We Mix the Unmixable?* (¿Podemos mezclar lo inmezclable?), *Can Things Be Better?* (¿Pueden las cosas ser mejor?) o *Can Dry Leaves Help us?* (¿Las hojas secas pueden ayudarnos?), cuyos títulos podrían pensarse como pretenciosos, sin embargo, Santaolalla logra igualar la complejidad emocional alcanzada no sólo por González Iñárritu, sino también por el trabajo del guionista Guillermo Arriaga y el fotógrafo Rodrigo Prieto. Los géneros musicales ocupados para la realización de este trabajo oscilaron entre el Funk, Soul y el Hip Hop.

En *Babel*, Santaolalla armó un soundtrack con material de artistas y géneros muy diversos, como lo pueden ser las canciones rancheras de Chavela Vargas; composiciones originales del músico egipcio Hamza El Din; música funk y house de las bandas Earth Wind and Fire y Fatboy Slim; pop japonés de Susumu Yokata y grupos de música popular mexicana como Los Tucanes de Tijuana y Nortec Collective, entre otros.

De igual manera, Santaolalla produjo una vasta cantidad de canciones originales que intentan capturar la esencia de la película, sin embargo, en ocasiones falla en reflejar la tensión dentro del film. El score de *Babel* podría definirse como un trabajo complejo y ambicioso, que en partes lucha por enganchar al espectador, pero que es ejecutado de una forma excepcional, inyectando en sus melodías una gran variedad de ambientes y estados de ánimo.

La música de *Babel* fue realizada bajo el sello discográfico Concord y tuvo su lanzamiento comercial el 21 de noviembre del año 2006. Gustavo Santaolalla fue aclamado por la crítica con este trabajo en particular, aunque también dividió las opiniones entre sus detractores y seguidores.

Los instrumentos utilizados por el argentino han variado de proyecto a proyecto, pero tal vez su favorito a la hora de componer es el llamado Ronroco. El Ronroco es una especie de Charango o instrumento de cuerdas reminiscente a una mandolina, una guitarra o un bajo. Su estilo, en ocasiones minimalista y en ocasiones extravagante, siempre busca ser la representación sonora de las imágenes y emociones presentadas en pantalla.

A casi 100 años de que el cine se transformara en un medio sonoro, las composiciones de Gustavo Santaolalla recuerdan la importancia de su unión, y se mantienen como uno de los elementos más distintivos del cine de Alejandro González Iñárritu, cuya filmografía se ha posicionado como una de las más importantes de los últimos años.

### Capítulo 3. El análisis cinematográfico

Desde su concepción, el cine ha sido un medio comunicativo cuyas funciones transitan y van desde la educación hasta el entretenimiento. Pero, una de las formas en la que los espectadores pueden relacionarse más a fondo con las películas que miran y darle un significado más profundo a lo que la labor cinematográfica representa, es mediante el análisis.

De acuerdo con Lauro Zavala, el análisis de cine requiere, en un principio, que se haga una distinción entre cinco quehaceres, cada uno con características propias pero que, en ocasiones, se presentan simultáneamente: la recreación, la crítica, la apreciación, el análisis y la teoría cinematográfica.

La recreación es la actividad que el espectador realiza al ver una película por el simple hecho del goce o del disfrute de la misma; la crítica es la valoración de todos los elementos que engloban la labor cinematográfica; la apreciación es la aproximación al valor histórico y estético de un filme; el análisis es una argumentación sobre la manera en la que todos los elementos de una película forman una visión particular del mundo; la teoría es una reflexión sobre la índole artística y comunicativa del cine en general.

El análisis de una película puede representar una actividad banal, pues cualquier espectador puede realizarlo, por muy poco crítico que sea. Sin embargo, "[...la mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esa situación...]"<sup>58</sup>

En este capítulo se establecerá específicamente el concepto de análisis cinematográfico, empezando por las partes que conforman a un film, para posteriormente hacer un recuento de las teorías de cine y los tipos de análisis más destacados del siglo pasado que, aún hoy en día, son de gran relevancia para el estudio de esta materia.

De la misma manera, se expondrá la metodología con la que se pretende abordar el objeto de estudio de este trabajo, las películas *Amores Perros*, *21 Grams* y *Babel*. Se enunciarán las principales características del análisis narratológico, así como los principales elementos a considerar para su puesta en práctica.

---

<sup>58</sup> Aumont, Jaques, Marie Michel, *Análisis del film*, España, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1990, pág. 19.

### 3.1. Hacia un primer concepto de Análisis Cinematográfico

Entre las múltiples concepciones de lo que es el análisis, podemos encontrar como un común denominador el examen detallado de una cosa para conocer sus características o cualidades, y posteriormente llegar a una conclusión o juicio propio. Y en materia de cine, podemos encontrar los mismos principios.

El análisis cinematográfico es la disciplina que permite reconocer lo específico de una película particular, es decir, lo que la distingue de cualquier otra, y al mismo tiempo precisar aquello que tiene en común con todas las demás. El análisis cinematográfico es el producto de la segmentación de una película de ficción narrativa con el fin de conocer sus rasgos distintivos. Todo análisis se inicia con una descripción de la organización secuencial, lo cual permite acceder de manera sistemática a una interpretación específica.<sup>59</sup>

Entendemos al producto cinematográfico como un todo elaborado por la suma de sus fracciones. Su análisis se comprenderá como la segmentación de una película para reconocer sus partes específicas, y para esto, se debe saber cuál es la estructura de la misma. Por lo tanto, es necesario hablar de las unidades narrativas del film.

Las unidades narrativas forman parte de un lenguaje cinematográfico, un lenguaje que sigue estructuras y principios formales. Al hablar de lenguaje, es inevitable hablar de gramática, y a grandes rasgos podemos encontrar tres unidades narrativas: Plano, Escena y Secuencia.

- Plano

Dentro del lenguaje cinematográfico, el plano es la unidad mínima de significado. Las tres características principales que lo definen son: el Encuadre, la Angulación y el Movimiento.

—Encuadre: "Es el espacio transversal que abarca el visor de la cámara y que luego reproducirá la pantalla. Por otra parte, el espacio longitudinal que se divisa recibe el nombre de campo, de ahí que se hable de mayor o menor *profundidad de campo* de un plano."<sup>60</sup> Con lo anterior, dependiendo de la distancia que se establece entre el visor de la cámara y el sujeto en cuestión, se definen una serie de planos que van del más próximo al más alejado del referente.

---

<sup>59</sup> Zavala, Lauro, *Narratología y lenguaje audiovisual*, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, pág. 7.

<sup>60</sup> Romaguera i Ramió Joaquim, *El lenguaje cinematográfico, gramática, géneros, estilos y materiales*, España, Ediciones de la Torre, Segunda edición, 1999, pág. 19.

a) Plano detalle (Detail Shot): concentrado principalmente en una parte del rostro humano, este encuadre se utiliza para mostrar reacciones específicas y reforzar intencionalidades dramáticas.

b) Primerísimo primer plano (Extreme Close Up): del mismo modo nos muestra al rostro humano, pero abarcándolo en su totalidad, desde la punta de la cabeza hasta debajo de la barbilla.

c) Primer plano (Close Up): abarcando desde la punta de la cabeza hasta la altura de los hombros, este encuadre es de menor impacto que el anterior, aunque eso está sujeto al momento dramático y la calidad fotográfica con que se retrata.

d) Plano medio (Medium Shot): abarca desde la punta de la cabeza hasta la cintura del sujeto. El plano medio es ideal para manifestar la presencia en la pantalla de más de una figura. Con este encuadre, los intérpretes tienen la posibilidad de expresar gestos no sólo con su rostro, sino con su torso, manos y brazos.

e) Plano americano o tres cuartos (Knee Shot): muestra a los sujetos cortados sobre la parte inferior o superior de sus rodillas. El nombre de este encuadre fue adoptado después de que se hiciera popular su uso en las películas de género *Western* en Estados Unidos a mediados del siglo pasado.

f) Plano general, entero o de conjunto (Full Shot): deja ver al sujeto en su totalidad y lo sitúa en un lugar específico. Es usado comúnmente con un sentido descriptivo y en situaciones de grupo, además de que los intérpretes son libres de realizar acciones físicas más elaboradas.

g) Gran plano general (Long Shot): expone el espacio total en el que se desarrolla una acción. Tiene un sentido descriptivo y sirve para localizar geográficamente una situación. Los realizadores cinematográficos los utilizan para mostrar la enormidad de una locación y establecer el lugar en el que se sitúa una acción.

—Angulación: "Es el punto de vista de la cámara con relación al referente o, mejor todavía, es el ángulo que toma el eje del objetivo con relación al objeto o sujeto que se capta."<sup>61</sup> Cuando la cámara se posiciona en relación al sujeto, se pueden afectar las intenciones dramáticas que se quieren expresar y la forma en la que el espectador las percibe.

a) Ángulo normal o neutro: es aquél que tiene la misma perspectiva que la vista humana. La altura de la cámara se encuentra al mismo nivel que los ojos de los personajes y el eje del objetivo es paralelo al suelo. Es el ángulo mayormente

---

<sup>61</sup> Romaguera i Ramió Joaquim, *op.cit.*, pág. 22.

usado por directores y fotógrafos y su intención puede variar dependiendo de la forma en la que se le use.

b) Ángulo picado: en esta angulación, la cámara se sitúa por encima del sujeto, haciéndolo lucir de una manera pequeño o de alguna manera minimizado. Los realizadores lo utilizan comúnmente para aumentar las intenciones dramáticas y transmitir una situación de sumisión, inferioridad, lástima o inseguridad.

c) Ángulo contrapicado: inversamente, el ángulo contrapicado es aquél en el que la cámara se sitúa por debajo del sujeto, provocando que este luzca magnificado. Se utiliza para transmitir una situación de control, poder, grandeza y seguridad.

—Movimiento: "Es el que posee el plano gracias a la manipulación de los objetivos, o a los desplazamientos que puede hacer la cámara, o bien debido a la combinación de ambas posibilidades."<sup>62</sup> Podemos encontrar tres principales tipos de movimientos: de Rotación, de Traslación y Ópticos.

a) Movimientos de rotación: son aquellos que ocurren cuando la cámara gira sobre su propio eje sin desplazarse. Cuando gira a la izquierda o a la derecha el movimiento es conocido como Paneo. Cuando gira hacia arriba o abajo es conocido como Tilt.

b) Movimientos de traslación: son todos los movimientos en los que la cámara se traslada de un lugar a otro. Usualmente apoyada sobre rieles, cuando la cámara se mueve hacia adelante o hacia atrás, el movimiento es conocido como Dolly, y cuando se mueve de izquierda a derecha es conocido como Travell. Gracias a los nuevos utensilios destinados a la producción cinematográfica, es posible realizar movimientos más elaborados, que no están sujetos a una sola dirección.

c) Movimientos ópticos: este tipo de movimientos son todos aquellos que se producen mediante el sistema óptico de la cámara. Tal es el caso del Zoom, que permite variar la distancia focal del objetivo provocando un efecto de acercamiento o alejamiento, dependiendo de las necesidades.

- Escena

Una escena es la unidad narrativa del lenguaje cinematográfico que procede al plano. Es un lugar en donde uno o varios personajes, llevan a cabo acciones en un tiempo determinado. Una escena es cuando se conjugan los elementos principales de la estructura dramática: Personajes, Lugares, Tiempo y Acciones.

---

<sup>62</sup> Romaguera i Ramió Joaquim, *op.cit.*, pág. 23.

"Entendemos como estructura dramática a la manera en que están organizados los elementos básicos del drama o de la historia. Todas las historias poseen una estructura dramática que funciona a manera de esqueleto de soporte. Éste contiene dentro de sí los cuatro elementos básicos."<sup>63</sup> La variación de cualquiera de estos elementos trae como consecuencia un cambio de escena. Dichas cualidades no son propias del cine. Las mismas se pueden encontrar en la literatura y el teatro. En cine, las escenas están formadas por uno o más planos.

- Secuencia

La secuencia es la unidad narrativa más larga dentro del lenguaje cinematográfico, y se puede definir como la serie de escenas que siguen una misma línea de narración. Las escenas mantienen entre sí un vínculo narrativo que forma parte del desarrollo de una misma idea. Usualmente se hace la analogía entre las secuencias de una película y los capítulos de una novela.

El conjunto de reglas y principios que gobiernan la gramática del lenguaje cinematográfico no son únicas e inmutables. Dependiendo del autor, se puede hablar de distintas formas en las que una película puede estructurarse. Christian Metz, en su *Gran Sintagmática del Film Narrativo*, habla sobre una segmentación de los films en seis subdivisiones directas: Escena, Secuencia, Sintagma alternante, Sintagma frecuentativo, Sintagma descriptivo y Plano autónomo.

—Escena: Metz define a la escena como la unidad perfecta de acción, tiempo y lugar, cumpliendo así el ideal aristotélico de narración. Se puede dar completa, perfectamente continua en el tiempo, o incompleta, con ligeras elipsis de tiempo.

—Secuencia: del mismo modo, la secuencia no se aparta del término que se manejó anteriormente, siendo esta la unidad que concentra a escenas que siguen la misma línea narrativa. Según Metz, la secuencia se desarrolla en varios lugares y salta los momentos inútiles. Un ejemplo de secuencia podrían ser las persecuciones policiales.

Las tres siguientes subdivisiones del film pueden ser consideradas como tipos de montaje. Más adelante se profundizará en el significado del término y los tipos de montaje existentes, pero para fines de entender los sintagmas presentados a continuación, llamaremos por el momento al montaje como la sucesión de imágenes que vemos en pantalla.

—Sintagma alternante: "[...no descansa ya sobre la unidad de la cosa narrada, sino sobre la unidad de la narración que mantiene juntas líneas diferentes de la

---

<sup>63</sup> Maza Pérez, Maximiliano, Cervantes de Collado, Cristina, *Guion para medios audiovisuales: cine, radio y televisión*, México, Pearson Educación, 1994, pág. 22.

acción...]"<sup>64</sup>. Este sintagma presenta una narrativa en paralelo que implica simultaneidad temporal. Se alterna entre lo que pasa al mismo tiempo entre dos personajes.

—Sintagma frecuentativo: "[...pone ante nuestros ojos lo que jamás podremos ver en el teatro o en la vida: un proceso completo que agrupa virtualmente un número indefinido de acciones particulares que sería imposible abarcar con la mirada, pero que el cine comprime hasta ofrecérselo en una forma casi unitaria...]"<sup>65</sup>

—Sintagma descriptivo: "[...la sucesión de las imágenes en la pantalla corresponde únicamente a series de co-existencias espaciales entre los hechos presentados...]"<sup>66</sup> Este sintagma da un vistazo más particular hacia el entorno de los personajes. Para situar una acción, se muestran una serie de objetos sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial.

—Plano autónomo: dividido a su vez en dos, el Plano secuencia y el Inserto. El plano secuencia es aquella escena o serie de escenas tratadas en una sola toma, pues la variación de alguno de los elementos de la estructura dramática no conlleva un corte. El inserto se define por su calidad de interpolado, que interrumpe la secuencia de imágenes continuas. Existen cuatro subtipos de insertos, las *imágenes no-diegéticas* (metáforas); *imágenes subjetivas* (sueños, premoniciones); *imágenes desplazadas* (sustraídas a su ubicación fílmica normal); y las *imágenes explicativas* (detalles aumentados).

Hace falta hablar de una parte fundamental dentro del lenguaje cinematográfico, y sin la cual, la comprensión de un film y su posterior análisis sería imposible. En párrafos anteriores se habló del montaje como la sucesión de imágenes que se ven en pantalla, pero para profundizar en el tema, es necesario abordar lo que distintos autores han aportado al estudio de esta materia.

Las operaciones manuales y conceptuales que se refieren al "armado" de una película pertenecen al área del montaje o compaginación. Éste constituye uno de los aspectos más importantes del lenguaje cinematográfico, y su teoría y práctica han sido objeto de gran cantidad de análisis, estudios y controversias. Las bases del montaje se sustentan en varias necesidades:

- a) Necesidad objetiva de reunir los distintos trozos de que se compone una película.

---

<sup>64</sup> Barthes, Roland. T. Todorov, *et.al.*, *Análisis estructural del relato*, Premiá Ediciones, Octava edición, 1991, pág. 154.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Barthes, Roland. T. Todorov, *et.al.*, *op.cit.*, pág. 155.

- b) Necesidad de eslabonar la línea de desarrollo temporal de una acción o un concepto.
- c) Necesidad de seleccionar y sintetizar los momentos más significativos, descartando los superfluos, imponiendo al todo un ordenamiento y un ritmo adecuados.
- d) Necesidad de utilizar las posibilidades expresivas de la sucesión y la yuxtaposición de las distintas tomas, a veces independientes de su significado literal.<sup>67</sup>

"[...]el montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme...]"<sup>68</sup> Las operaciones anteriores corresponden a determinadas actividades técnicas referentes a la elaboración cinematográfica.

Cuando se habla de montaje, es necesario hablar de Sergei Eisenstein, director soviético famoso por los filmes *Stachka* (1925), *Bronenosets Potyomkin* (1925) y *Oktyabr': Desyat' dney kotorye potryasli mir* (1928), además de ser un importante teórico sobre cine especializado en el estudio y la práctica del montaje.

"Con ser uno de los recursos cinematográficos mejor estudiados, el montaje es uno de los más polémicos. Eisenstein, uno de los fundadores y propagandistas de la teoría y de la práctica del montaje, afirmaba que la cinematográfica es, antes que nada, montaje."<sup>69</sup> Para Eisenstein, el montaje es la yuxtaposición de imágenes y su ordenación para darle una continuidad espacio-temporal, y éste posee una importancia capital en el proceso de construcción fílmica.

Eisenstein también le da al montaje una capacidad creadora, además de contar con un poder persuasivo que sirve como ancla a la hora de captar la atención del espectador y activar en él diferentes emociones. "El montaje es descrito primero como una actividad de orden temporal, que tiene lugar en la "cuarta dimensión", la del tiempo. En el artículo así titulado, Eisenstein propone una metodología del montaje basada en una tipología: de lo más simple a lo más complejo, distingue cinco clases de montaje, según el tipo de relaciones buscadas y formuladas entre los planos sucesivos."<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Feldman, Simon, *Realización cinematográfica, análisis y práctica*, Argentina, GEDISA, 1972, pág. 156-157.

<sup>68</sup> Aumont Jaques, *et.al.*, *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, España, Ediciones Paidós, 1989, pág. 54.

<sup>69</sup> M. Lotman, Yuri, *Estética y Semiótica del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pág. 67.

<sup>70</sup> Aumont, Jaques, *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes autores*, España, Paidós Comunicación, 2002, pág. 27.

Los cinco tipos principales en los que divide al montaje son: Montaje métrico, Montaje rítmico, Montaje tonal, Montaje sobretonal y Montaje intelectual. Las teorías sobre montaje de Sergei Eisenstein representan una de las contribuciones más importantes del cineasta ruso al lenguaje y narrativa cinematográfica.

—Montaje métrico: este tipo de montaje utiliza como principal criterio para el armado o construcción del film, la longitud de los fragmentos utilizados. El montaje métrico establece una fórmula de armado correspondiente al compás de la música, esto quiere decir que los planos se empalman entre sí dependiendo de su longitud en relación con la métrica musical.

—Montaje rítmico: con este montaje, la longitud de los fragmentos se determina dependiendo del contenido de los planos y dependiendo de la estructura misma de la secuencia. La composición de la imagen es un factor importante a considerar a la hora del empalme de los fragmentos.

—Montaje tonal: el armado se basa en el choque de fragmentos de un carácter emocional diferente. Este tipo de montaje supone un nivel superior al montaje métrico o al montaje rítmico, pues además de considerar la longitud y la composición del plano, se añaden otros elementos como el movimiento, el sonido emocional y el tono.

—Montaje armónico: que va un nivel más allá de el del montaje tonal, pues además de la longitud, composición, movimiento y sonido, el armado del film se establece añadiendo el resultado del conflicto entre el tono principal del fragmento y la armonía.

—Montaje intelectual: pretende estimular el intelecto del espectador poniendo en práctica los cuatro tipos de montaje anteriores. El montaje intelectual se plantea llevar al público a un nivel cognoscitivo mayor, pues busca una especie de desconcierto mediante la imagen, lo que obliga al espectador a reflexionar sobre lo que observa.

Finalmente, es necesario hablar de una división que suele hacerse del montaje, la del Montaje interior y el Montaje exterior. El montaje interior se refiere como tal a la composición de la imagen, o mejor dicho del plano. Dicha composición es realizada por los cineastas. Cuando se habla de montaje exterior se habla sobre los procesos de empalme correspondientes como la edición, y de los cuales ya se ha hablado anteriormente.

Podemos dar cuenta de una noción del lenguaje cinematográfico y su importancia para la labor analítica del film, pues en conocer sus unidades narrativas recae el hecho de poder segmentar una película y descubrir sus rasgos distintivos.

### 3.2. Teoría Cinematográfica

Las teorías que han intentado esclarecer la naturaleza del cine son tan viejas como su creación misma. Todas las formulaciones teóricas en materia cinematográfica responden a una cierta corriente del pensamiento humano y han dado como fruto una gran variedad de métodos de análisis cinematográfico, cada uno encargado de estudiar la relación del cine con la realidad, las artes y la sociedad en general.

"Desde sus orígenes, la teoría del cine ha sido objeto de polémica respecto a la pertenencia de los enfoques no específicamente cinematográficos surgidos de disciplinas exteriores a su campo (la lingüística, el psicoanálisis, la economía política, la teoría de las ideologías, la iconología, etcétera, por citar tan sólo las que han dado lugar a debates teóricos importantes en estos últimos años.)"<sup>71</sup>

"No es posible proceder a la definición de una teoría del cine partiendo del objeto mismo. Más exactamente, lo propio de un planteamiento teórico es constituir su objeto, elaborar una serie de conceptos no para la existencia empírica de los fenómenos sino, por el contrario, para intentar esclarecerla."<sup>72</sup> A continuación se enunciarán las principales tendencias teóricas que intentan explicar la esencia y sustancia de la cinematografía.

- Formalismo

Entendemos a la teoría formalista o formativa como el "Reconocimiento de elementos formales del cine (sonido, organización narrativa, composición visual, etc.). La mayor parte de las primeras teorías cinematográficas fueron formalistas (Rudolf Arnheim en Estados Unidos; Béla Balász en Hungría, etc.). El formalismo cinematográfico (en particular el formalismo ruso) es el antecedente directo de las teorías semiológicas, narratológicas y estructuralistas de las décadas de 1960 en adelante."<sup>73</sup>

El formalismo sigue la premisa básica de que los elementos del lenguaje cinematográfico, véase, las unidades narrativas de las que se habló en el apartado 3.1 de este trabajo, deben encontrarse por encima de lo que se narra o lo que se representa. La teoría formalista del cine enaltece las cualidades técnicas y artísticas del cine, elementos que permiten a los directores recrear una realidad adyacente a la que conocen. Todos los teóricos pertenecientes a este movimiento lucharon por dar al cine la estatura de arte.

---

<sup>71</sup> Aumont Jaques, *et.al.* ,*op.cit.* pág.13.

<sup>72</sup> Aumont Jaques, *et.al.* ,*op.cit.* pág. 16.

<sup>73</sup> Zavala, Lauro, *Módulo de Cine*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2010, pág. 28.

Rudolf Arnheim, uno de los principales exponentes de este movimiento, fue un psicólogo y filósofo altamente influenciado por la psicología de la Gestalt y la hermenéutica. Su comprensión del arte visual establecía que mientras la imagen cinematográfica se alejará más de la que el hombre obtenía de su realidad, más se acercaría a la del arte.

Como el cine sólo puede ser un arte en tanto que el medio difiera de una verdadera muestra de realidad, enumera todos los aspectos que lo hacen de cierta manera irreal. Incluyen: 1) La proyección de objetos sólidos en una superficie de dos dimensiones; 2) La reducción de una sensación de profundidad y el problema del tamaño absoluto de la imagen; 3) La iluminación y la ausencia de color; 4) El encuadre de la imagen; 5) La ausencia del continuo espacio-tiempo como derivado del montaje; 6) La carencia de aportes de los otros sentidos. Cada imagen conlleva por lo menos uno de estos seis tipos de aspectos irreales. Y son estos los que deben constituir la materia prima del arte cinematográfico.<sup>74</sup>

Béla Balász, al igual que Arnheim, dio cuenta de que, entre las numerosas funciones del cine, su función artística era una de las más importantes y más propensas a albergar un potencial revolucionario de ámbito cultural. "Para él, como para todos los teóricos formativos, el proceso cinemático supone la creación de un arte cinematográfico con el material del mundo. La materia prima del cine no es exactamente la realidad, sino el tema fílmico que se presenta ante la experiencia de uno en el mundo y se ofrece para ser transformado en cine."<sup>75</sup>

Otro de los teóricos más sobresalientes de esta corriente es Serguei Eisenstein, (mencionado en el apartado anterior), cuyos estudios y prácticas sobre el montaje cimentaron las bases de su trabajo. "[...El postulado ideológico de base que lo fundamenta, excluye toda consideración de una supuesta "realidad" que encerrara en sí misma su propio sentido, y a la que no sería necesario tratar. Se puede decir que para Eisenstein, en última instancia, la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le da, de la lectura que se hace de ella...]"<sup>76</sup>

- Realismo

"Consideración del cine como reflejo (o *redención*) de la realidad. Entre sus principales autores se encuentran Sigfried Kracauer (Alemania) y André Bazin (Francia). Para Kracauer, el cine es un reflejo fiel del imaginario social (*De Caligari*

---

<sup>74</sup> Dudley Andrew, James, *Las principales teorías cinematográficas*, España, Gustavo Gili, Segunda edición, 1981, pág. 38.

<sup>75</sup> Dudley Andrew, James, *op.cit.*, pág. 90.

<sup>76</sup> Aumont Jaques, *et.al. ,op.cit.* pág.81.

a Hitler). André Bazin integra elementos formales y sociales en la construcción de una posible historia del cine."<sup>77</sup>

El realismo sostiene que el cine debe representar y registrar una visión del mundo real con el mayor compromiso posible. Los estudiosos afines a esta teoría consideran que el cine tiene una capacidad de aproximarse a la realidad mucho mayor a la de otros medios comunicativos y artísticos.

Lo anterior no significa que el realismo niegue la naturaleza artística del cine, sino que sacan provecho de estos mismos recursos para reflejar a la realidad con una mayor fidelidad. Los elementos del lenguaje cinematográfico son empleados de tal manera que lo que se plasma en la pantalla haga sentir al público como si realmente fuera parte de lo que observa.

Esta corriente de pensamiento ve a la realización cinematográfica estrechamente ligada con un sentido de la función social del arte. El realismo surgió como una contrapropuesta directa al cine de entretenimiento, aportando una opción en la que el cine fuera un medio de conciencia auténtico para nuestra visión de la vida cotidiana y la visión de nuestra situación social.

Sigfried Kracauer, ex-periodista en uno de los periódicos más importantes de Alemania, el *Frankfurter Zeitung*, fue un teórico fundamental del campo realista, cuyo trabajo surgió durante la década de 1960. Kracauer ve al cine como un instrumento que busca explorar los niveles y tipos de realidad existentes. La materia prima del cine es, en la teoría del alemán, el mundo visible y natural.

Kracauer ve a los elementos fundamentales del cine como factores condicionados por su adaptabilidad fotográfica. La fotografía, al formar parte de los aspectos técnicos del medio cinematográfico, tiene una cierta influencia en su material. La importancia de las propiedades fotográficas del cine recae en su capacidad de registrar el mundo visible y su movimiento. El mundo existe en tanto es fotografiable, y este mundo es la materia prima del realizador cinematográfico.

André Bazin, influyente crítico de cine y teórico cinematográfico francés, fue el primero en acuñar el término *realismo*. Fue uno de los creadores de la revista francesa *Cahiers du cinéma* (Cuadernos de cine), y su trabajo fue sustancial para la consolidación de la teoría realista del cine. Su revista y sus trabajos publicados en ella, fueron el cuartel perfecto en el que Bazin, y otros autores, crearon una tendencia crítica en el cine.

"Al revés de Kracauer, Bazin esfuerza en clarificar lo que entiende por realidad. Hablamos de muchas clases de realidad, pero el cine depende primero de una

---

<sup>77</sup> Zavala, Lauro, *op.cit.*, pág. 28.

realidad visual y espacial: el mundo real del físico. Así, el centro del realismo cinematográfico no es ciertamente el realismo del tema o el realismo de la expresión, sino ese realismo del espacio sin el cual las imágenes móviles no constituyen el cine."<sup>78</sup> Para Bazin, el cine es el arte de lo real en tanto que registra la espacialidad de los objetos y el espacio que ocupan.

El formalismo y el realismo representan a las teorías clásicas de la cinematografía, siendo los dos pilares sobre los que descansó su desarrollo teórico de los años posteriores. Una vez que el estudio de cine se estableció dentro del ámbito académico, se importaron conceptos de distintas disciplinas ya establecidas. Estas nuevas teorías son conocidas como *Teorías de campo y metodológicas*.

- Semiología

"Estudio de los elementos significantes en lo que se llama el *discurso cinematográfico*. Especialmente influida por la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure (Suiza) y por el pensamiento del filósofo Michel Foucault (Francia). La referencia obligada de la semiología de corte más psicoanalítico es Christian Metz (Francia)."<sup>79</sup>

Aproximadamente durante la década de los sesentas, el cine fue visto bajo la lupa de la semiología y comenzó a ser estudiado mediante sus componentes lingüísticos. Con esta corriente de pensamiento retomamos una de las partes más importantes del cine, su lenguaje y las unidades que lo conforman. Christian Metz, uno de los autores más prominentes de la semiología en el cine, aplica en su teoría términos propios de la lingüística; "[... palabras como código, mensaje, sistema, texto, estructura, paradigma y otras, son asequibles al teórico cinematográfico...]"<sup>80</sup>

Metz divide el campo de estudio en dos: lo Cinemático y lo Fílmico. Por un lado, lo cinemático "[...hace referencia a la institución cinemática en su sentido más amplio como un complejo cultural multidimensional que incluye hechos pre-fílmicos (la infraestructura económica, el sistema de estudios, la tecnología), hechos pos-fílmicos (distribución, exhibición y el impacto social o político de la película) y hechos a fílmicos (el decorado de la sala, el ritual social de ir al cine)...]"<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Dudley Andrew, James, *op.cit.*, pág. 148.

<sup>79</sup> Zavala, Lauro, *op.cit.* pág. 29

<sup>80</sup> Dudley Andrew, James, *op.cit.*, pág. 217.

<sup>81</sup> Stam, Robert, *et.al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, España, Paidós Comunicación, 1999, pág. 53.

En contraste, lo fílmico hace referencia a los films como tal, su estructura y sus significados. "[...hace referencia a un discurso localizable, un texto; no al objeto fílmico físico contenido en una lata sino, más bien, al texto significativo...]"<sup>82</sup>

"Es el estudio interno de la mecánica de los films mismos lo que Metz y sus seguidores eligen investigar. La semiología en general es la ciencia de los significados y la semiótica del cine se propone construir un modelo amplio, capaz de explicar cómo un film corporiza un sentido o lo transmite a su público."<sup>83</sup>

Las aportaciones de Christian Metz pueden ubicarse desde el año de 1964, cuando publica *El cine: ¿lengua o lenguaje?*, en donde por primera vez analiza al cine bajo un punto de vista semiológico. Posteriormente, en el año de 1970 publica *Lenguaje y Cine*, obra que condensa la mayor parte de sus teorías sobre semiología del cine.

- Psicoanálisis

"Se sustenta en conceptos como identidad (como proceso), inconsciente (como conjetura) y *sutura* (como actividad involuntaria realizada por el espectador al articular lo que se proyecta sobre la pantalla y lo que define a su identidad y su deseo). Es una teoría opuesta a la fenomenología. El psicoanálisis se encuentra en las raíces del feminismo, de algunas formas de post-estructuralismo, y de gran parte de la discusión semiológica contemporánea."<sup>84</sup>

Algunos teóricos del cine vieron una relación entre el modo en el que la psique humana (en general) y la representación cinematográfica (en particular) funcionan, y consideraron que la teoría freudiana de la subjetividad humana y la producción inconsciente podrían arrojar una nueva luz sobre los procesos textuales implicados en la realización y el visionado de una película. Uno de los objetivos, por consiguiente, de la teoría psicoanalítica del cine es una comparación sistemática del cine como un tipo específico de espectáculo y la estructura del individuo social y psicológicamente constituido.<sup>85</sup>

Mientras que las demás teorías buscaban encontrar el significado y la naturaleza de la labor cinematográfica, el psicoanálisis surgió como una teoría que buscaba descubrir las vivencias emocionales de los espectadores de cine. "La utilización del psicoanálisis por parte de la teoría fílmica está basada fundamentalmente en la reformulación a cargo del psicoanalista francés Jacques Lacan de la teoría de Freud, más notablemente en su énfasis sobre la relación del deseo y la

---

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Dudley Andrew, James, *op.cit.*, pág. 211.

<sup>84</sup> Zavala, Lauro, *op.cit.* pág. 29.

<sup>85</sup> Stam Robert, *op.cit.*, pág. 147

subjetividad en el discurso (y es este énfasis el que permite al psicoanálisis ser entendido como una teoría social)."<sup>86</sup>

Las formulaciones teóricas de Lacan, originadas en el ámbito clínico, han incorporado elementos de diferentes corrientes de pensamiento, como la filosofía, el estructuralismo y la lingüística. Su obra, tan extensa como diversa, ha influenciado a múltiples autores y ha establecido una estrecha relación con la forma en la que vemos y entendemos al cine.

El psicoanálisis permite una considerable variedad de lecturas posibles sobre un film determinado. Sin embargo, entre todas sus variantes, podemos establecer dos principales: Las lecturas biopsicoanalíticas y Las lecturas psicoanalíticas.

En primer lugar, biopsicoanálisis se encarga de estudiar "[...la obra de un autor — en su totalidad o en parte— en su relación con lo que se podría llamar un diagnóstico sobre ese mismo autor en tanto neurótico. El enfoque puede variar y se puede utilizar la biografía del autor en mayor o menor grado (o, por el contrario, atrincherarse más o menos estrictamente en su obra), pero el objetivo es siempre el mismo: explicar una producción artística determinada mediante una determinada configuración psicológica (neurótica)...]"<sup>87</sup>

Por otro lado, podemos encontrar a las lecturas psicoanalíticas del film, "[... en las cuales se trata de caracterizar a este o aquel personaje como representante de tal o cual neurosis. También aquí se trata de un mero asunto de diagnóstico, pero esta vez no a propósito de un sujeto real [...] sino a propósito de un personaje...]"<sup>88</sup>

- Cognitivismo

"Estudio de las estrategias de interpretación de ver cine que realiza un espectador a partir de su actividad mental, emocional y corporal. Entre los principales autores se encuentran los norteamericanos David Bordwell (historia del estilo cinematográfico); Edward Branigan (punto de vista cinematográfico); Noël Burch (historia social del lenguaje cinematográfico); el italiano Francesco Casetti (negociación del espectador ante la pantalla); el danés Torben Grodal (reconocimiento de elementos específicos en cada película)."<sup>89</sup>

El objetivo de la teoría cognitiva del cine es desentrañar las experiencias afectivas vinculadas a la visión de una película y ofrecer respuestas alternativas a las de la

---

<sup>86</sup> *Ibidem.*

<sup>87</sup> Aumont, Jaques, Marie Michel, *op.cit.*, pág. 228.

<sup>88</sup> Aumont, Jaques, Marie Michel, *op.cit.*, pág. 229.

<sup>89</sup> Zavala, Lauro, *op.cit.* pág. 29.

teoría psicoanalítica para explicar lo que los espectadores entienden de un film. Esta corriente de pensamiento subraya que la respuesta de un individuo ante una película está motivada en gran medida por ídoles racionales.

David Bordwell, teórico e historiador de cine, es uno de los principales referentes de la teoría cognitiva. Para explicar la experiencia del espectador al ver una película, recurre a capacidades humanas de corte universal que funcionan independientemente del medio cinematográfico. La teoría de Bordwell parte del supuesto de que el espectador de cine ve una película preparado para enfocar sus energías a la construcción de una historia.

Bordwell es considerado el padre de la teoría cognitiva del cine. Pasó casi la totalidad de su carrera como profesor de cine en la Universidad de Wisconsin-Madison. La teoría que desarrolló intenta establecer correlaciones entre los procesos de la mente y los atributos físicos del cine. A diferencia de aproximaciones literarias o psicoanalíticas que sólo ofrecen comentarios interpretativos sobre el cine, la teoría cognitiva busca explicaciones funcionales y causales.

- Narratología

"La teoría narrativa fílmica toma sus conceptos básicos de las dos fuentes primarias del pensamiento semiótico: el estructuralismo y el formalismo ruso. Esta influencia dual se refleja en las cuestiones que la teoría narrativa fílmica se plantea sobre el texto, que incluyen el intento de designar las estructuras básicas de los procesos de la historia y de definir los lenguajes estéticos únicos del discurso narrativo fílmico."<sup>90</sup>

Esta corriente se originó en el estudio de la literatura, pero la narratología cinematográfica estudia los recursos característicos de la narración fílmica. Entre los narratólogos más destacados podemos encontrar a Mieke Bal (Holanda), Seymour Chatman y Gerald Prince (Estados Unidos) y Gérard Genette (Francia).

La teoría narrativa busca desentrañar las relaciones entre el significante y el mundo de la historia para revelar en un nivel más profundo, las asociaciones culturales que se expresan de forma narrativa. La metodología semiótica es la principal herramienta de la teoría narrativa, y con ella, los elementos de la estructura narrativa pueden ser considerados como sistemas de signos con una estructura y organización de acuerdo a códigos específicos.

---

<sup>90</sup> Stam, Robert, *op.cit.*, pág. 91.

- De autor

Surgida a través de los trabajos publicados en la ya mencionada *Cahiers du cinéma*, la teoría de autor considera que una película debe representar la visión personal del director, ya que éste es el autor total de los filmes que dirige. Los textos de la revista francesa hacían referencia a algunos de los directores más icónicos de todos los tiempos, como Alfred Hitchcock y William Wilder.

La teoría de autor de la cinematografía surgió para dar respuesta a la pregunta ¿Quién es el verdadero responsable de una película? Los exponentes de esta corriente atribuyen dicha responsabilidad únicamente al director, pues sus decisiones creativas dan la forma final a los filmes, y debido a que bajo su control y supervisión se encuentran todos los elementos de la producción cinematográfica.

El término *Teoría de autor* fue utilizado por primera vez por Andrew Sarris, un crítico de cine norteamericano. Él expandió la noción de que el director es el autor final de una obra cinematográfica, y popularizó el concepto entre otros críticos de Estados Unidos.

Las teorías que han estudiado al cine desde su concepción, no sólo han intentado dilucidar la naturaleza del medio, sino que han dado como resultado diferentes métodos de análisis con los que se puede desestructurar una película. El análisis de cine se puede dividir en: Análisis Psicoanalítico, Análisis Narratológico, Análisis Iconográfico y Análisis Cinematográfico, entre otros.

### 3.3. Breve esbozo de los principales tipos de análisis cinematográfico

Debido a que el cine carece de modelos analíticos propios, los principales teóricos de la materia se han aproximado a esquemas y teorías desarrolladas para otras disciplinas, y de su trabajo, ha surgido una gran variedad de métodos de análisis con los que se ha sido posible el desentrañamiento del objeto de estudio de la industria cinematográfica. Cada tipo de análisis se desprende y se sustenta, explícita o implícitamente, de elementos provenientes de una o varias teorías del cine.

Como se mencionó en el primer apartado de este capítulo, el análisis de cine conlleva la segmentación de un film para conocer sus rasgos distintivos. Era imperativo conocer las unidades narrativas del lenguaje cinematográfico, pues "Todo análisis se inicia entonces con un proceso de reconocimiento de la organización narrativa de la película en partes (con unidad estructural), secuencias (con unidad narrativa), escenas (con unidad de tiempo y espacio), planos (delimitados por cada corte) y fotogramas (de naturaleza fotográfica)."<sup>91</sup>

Todo análisis de cine supone la puesta en práctica de diversos métodos de descripción e interpretación de elementos cinematográficos particulares. Entre los tipos de análisis cinematográfico podemos encontrar a los siguientes:

- Análisis Narratológico

Cuando hablamos de análisis narratológico, hablamos como tal de análisis del relato. Éste se centra en las interacciones de las diferentes categorías del trabajo narrativo, como el esquema de la historia, la estructura de la trama, la forma en la que las acciones de los personajes hacen que la narración fluya, la información y la relación entre el narrador, los habitantes y el mundo de la historia.

"El término narratología, inducido por Tzevan Todorov, se ha convertido en los últimos años el término oficial para el análisis del relato, refiriéndose estrictamente al estudio estructuralista del relato o a las subcategorías de tiempo, modo y voz."<sup>92</sup> Ya sea en términos estructurales o en términos de enunciación narrativa, el análisis narratológico estudia los elementos narrativos de una película.

Además, podemos decir que la narrativa cinematográfica se basa principalmente en la capacidad que tienen las imágenes y sonidos presentados en un film para relatar una historia.

---

<sup>91</sup> Zavala, Lauro, *op.cit.*, pág. 7.

<sup>92</sup> Stam, Robert, *op.cit.*, pág. 92.

- Análisis Estructural

En análisis estructural busca en todo momento —como lo dice su nombre—, desentrañar la estructura interna principal de texto en específico. "La idea y el término (*estructural*) surgen con los estudios sobre los mitos publicados por Claude Lévi-Strauss en 1958. Este tipo de análisis parte del supuesto de que toda narración, a pesar de su aparente caos interno, tiene una estructura precisa y siempre igual a sí misma. Cuando esto ocurre nos encontramos ante una narración de carácter clásico."<sup>93</sup>

"El análisis estructural se aplica, pues, a todas las producciones significantes importantes, del mito al inconsciente pasando por producciones más limitadas y más definidas históricamente, como pueden ser las obras artísticas y literarias (por ejemplo, los films). Aunque las filiaciones sean a veces un poco azarosas, el análisis textual del film procede indudablemente del análisis estructural en general."<sup>94</sup>

Aunque el estructuralismo es una corriente del pensamiento originada en la literatura, el cine comparte con ésta sus estructuras narrativas, y debido a eso, el análisis estructural es una de las principales herramientas para el estudio cinematográfico. Esta teoría es usualmente asociada con los estudios de lingüística, semiótica y formalismo.

- Análisis Retorico

Este tipo de análisis parte del supuesto de que en cada película existe la presencia de una retórica, moldeada por su época, movimiento cinematográfico e incluso su realizador. El cine es una representación construida, manipulada y estructurada, que da origen a estrategias retóricas que se agrupan en voz, estructura y estilo.

"Todo producto cultural (por ejemplo, una película) existe gracias a tres dimensiones fundamentales: *inventio* (materia prima, como puede ser una narración); *dispositio* (organización, como puede ser la morfología del relato y sus respectivas figuras del lenguaje), y *enunciatio* (enunciación, como puede ser la proyección de una película a un público). Las figuras fundamentales en el discurso cinematográfico (o cualquier otro) son la metáfora y la metonimia, y esta última está ligada a la estética moderna del plano-secuencia."<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Zavala, Lauro, *op.cit.*, pág. 8.

<sup>94</sup> Aumont, Jaques, Marie Michel, *op.cit.*, pág. 97.

<sup>95</sup> Zavala, Lauro, *op.cit.*, pág. 9.

- Análisis Formalista

"El supuesto fundamental consiste en señalar que cada objeto de análisis (por ejemplo, cada película) merece el diseño de un método específico. Sus conceptos básicos son Elemento Dominante; Microanálisis; Historia vs Discurso. Su objetivo último es conocer los estilos cinematográficos (a partir de la composición visual, la edición, el montaje, la profundidad de campo, etc.)."<sup>96</sup>

- Análisis Intertextual

"El concepto de intertextualidad es utilizado para referirse a la relación que existe, desde la perspectiva del espectador, entre dos o más textos (en este caso, entre películas, y entre una película y cualquier otro código). La intertextualidad contemporánea reconoce la función de las competencias, la memoria y el contexto de lectura del espectador como elementos que determinan estas asociaciones."<sup>97</sup>

Julia Kristeva, teórica francesa, acuñó el término de intertextualidad por primera vez al hacer una traducción de la noción de *Dialogismo*, de Mikhail Bakhtin. El dialogismo es entendido como la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones.

Así el intertexto de una película tal como *El resplandor* (*The Shining*, 1979), de Kubrick, se puede decir que consiste en todos los géneros a los que la película hace referencia, por ejemplo, las películas de terror y el melodrama, pero también a este tipo de películas llamadas adaptaciones literarias, con las afiliaciones literarias concomitantes, como la novela gótica, y extendiéndose al canon completo de las películas de Kubrick, las películas de Jack Nicholson, y así sucesivamente. El intertexto de la obra de arte, así, puede incluir no sólo las otras obras de arte en la misma o en forma comparable, sino también todas las *series* dentro de las que el texto individual está situado.<sup>98</sup>

- Análisis Ideológico

"La producción cinematográfica está sustentada en una ideología de la creación, de la cual se deriva la noción del cine de autor, utilizada por la crítica periodística. Los contenidos de cada película clásica se estructuran según la lógica de los modelos genéricos y los esquemas narrativos, que a su vez se sustentan en la noción del final epifánico, donde todas las contradicciones se resuelven."<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Zavala, Lauro, *op.cit.*, pág. 11.

<sup>98</sup> Stam, Robert, *op.cit.*, pág. 233.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

- Análisis Semiológico

Este tipo de análisis se basa en el estudio de los diferentes sistemas de signos y símbolos en el cine y lo que estos representan. Todos los signos subyacentes en una película condicionan su recepción y comprensión por parte de los espectadores.

Según el análisis semiológico, el lenguaje cinematográfico y las propiedades icónicas del medio juegan un papel determinante en la forma en la que una película organiza su discurso, de modo que toda expresión cinematográfica está llena de inferencias simbólicas que cada espectador interpreta de acuerdo a sus propias herramientas semióticas y bagaje cultural.

"Es necesario distinguir los métodos de análisis semiológico, de naturaleza binaria, derivados de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure (Christian Metz, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Bettetini, Umberto Eco), y los métodos de análisis semiótico, de naturaleza ternaria, derivados de la pragmática de Charles S. Peirce (Peter Wollen, Stephen Heath, Yuri Lotman, Gilles Deleuze)."<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Zavala, Lauro, *op.cit.*, pág. 12.

### 3.4. El análisis narratológico

Aunque desde diferente perspectiva, todos los métodos de análisis cinematográfico parten de la siguiente proposición: toda película es un texto, un texto propenso a distintos niveles de lectura. La fragmentación de una película de forma analítica supone la interpretación de los diferentes elementos que la componen, de modo que, el analista busca encontrar los significados revelados en la lectura del film.

El pensar en una película como un texto es indispensable para entender la naturaleza del análisis narratológico en su totalidad. El texto fílmico, como el literario, se caracteriza por la existencia de los elementos propios de la narración y la representación.

Ya se ha hablado de la narratología como una corriente teórica y como un método de análisis cinematográfico. Una vez más, la podemos definir como el estudio de las relaciones entre los diferentes niveles del trabajo narrativo. La lectura que la narratología hace sobre un texto cinematográfico, devela la naturaleza de los aspectos narrativos de una película. Podemos establecer tres aspectos narrativos principales: Causalidad, Tiempo y Espacio.

En términos convencionales, una narración comienza con una situación, seguida por una serie de cambios con un modelo de causa y efecto, que conducirán a una resolución. De esta manera se presenta una serie de acontecimientos que transcurren en un tiempo y espacio determinados. En el cine, estos elementos cumplen la función de crear una representación lo más parecida a la realidad. El sentido que el espectador encuentra en una película se debe en mayor medida a los componentes narrativos dentro de la misma.

- Causalidad

En una película, la causalidad se ve reflejada en las acciones que los personajes realizan y que conllevan un efecto. Todos los personajes poseen características especiales diseñadas para que cumplan con un papel causal: su carácter, personalidad, voz, hábitos, intereses, etc. Un personaje es todo agente que funja como persona en una narrativa.

Echemos un vistazo a la siguiente serie de acciones: "Un joven va a una fiesta; personas toman alcohol; hay mucho tráfico en las calles; un profesor hace un examen". En lo anterior, es muy complicado encontrar rasgos de una narrativa por la suerte azarosa que rige a cada uno de los eventos. El no poder determinar relaciones causales o temporales entre cada situación hace imposible identificar una narrativa clara.

Una vez más veamos la misma serie de eventos, pero con una descripción distinta: "Un joven va a una fiesta en la que se encuentra con algunos amigos, con quienes toma grandes cantidades de alcohol. Al día siguiente despierta muy tarde y con resaca. Al dirigirse a la escuela se enfrenta con el agobiante tráfico de la hora pico. Al final, se pierde el examen sorpresa que su profesor aplicó a toda la clase." En este ejemplo, podemos conectar los eventos en el orden en el que suceden y entendemos que todos ellos forman parte de una serie de causas y efectos. Ahora existe una narrativa.

"En cualquier película narrativa, ya sea de ficción o documental, los personajes crean las causas y muestran los efectos. Dentro del sistema formal ellos hacen que las cosas sucedan y reaccionan a los giros de los eventos."<sup>101</sup> No obstante, en ocasiones no todas las causas ni los efectos se originan siempre de los personajes, pero siempre se requerirá de sus deseos y propósitos para desarrollar la narrativa. Lo anterior ocurre en películas en las que, por ejemplo, el conflicto principal puede ser causado por razones naturales (la llegada de un huracán o la erupción de un volcán) y las acciones del personaje principal para resolver dicho conflicto nos llevan a una resolución.

"En general, el espectador busca conectar activamente eventos por medio de la causa y el efecto. Dado un incidente, tendemos a suponer lo que podría haberlo causado, o lo que éste, a su vez, causaría; es decir, buscamos la motivación causal."<sup>102</sup>

- Tiempo

Una de las características más fuertes de una narración fílmica es la temporalidad. Todas las acciones de los personajes son presentadas en un tiempo determinado, y su orden y sucesión tienen una gran influencia sobre el desarrollo de la trama de una película. La sucesión temporal y la cronología son elementos propios de toda historia cinematográfica.

Entre los principales elementos de la temporalidad en el cine, podemos enumerar los siguientes:

a) Tiempo representado: La duración total de una película.

b) Tiempo diegético: El tiempo total que la historia ocupa en una película. La historia de un film puede desarrollarse en un día, en un par de meses o en algunos años.

---

<sup>101</sup> Bordwell David, Thompson Kristin, *Arte Cinematográfico*, México, McGraw-Hill Interamericana, Sexta edición, 2003, pág. 63.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

c)Orden temporal: Se entiende como la sucesión en el tiempo de los acontecimientos de la narración.

d)Duración temporal: Relación entre el tiempo de la ficción y el tiempo de la historia. En ocasiones, el tiempo de una historia difiere al tiempo en la duración de una película. "Por ejemplo, en *North by Northwest* la historia tiene una duración global de varios años (incluyendo todos los sucesos anteriores relevantes), una duración del argumento de cuatro días y sus noches, y una duración en pantalla aproximadamente de 136 minutos."<sup>103</sup>

e)Frecuencia temporal y Ritmo narrativo: El número total de veces que se repite un suceso en el relato y en la realidad. "Por lo común, un suceso en la historia se presenta sólo una vez en el argumento. No obstante, en ocasiones un solo evento de la historia aparece dos o incluso más veces en el tratamiento del argumento. Si vemos un primer evento en una película y después se presenta una escena retrospectiva de él, estamos observando dos veces el mismo suceso."<sup>104</sup>

Pueden existir alteraciones cronológicas dentro de una película, mismas que servirán como un aporte a la historia sin desviar el hilo temporal conductor. Estas alteraciones son conocidas como Flashbacks, escenas retrospectivas que nos muestran el pasado, y Flashforwards, escenas que nos muestran el futuro.

Otro de los elementos que el cine ha tomado prestado de la literatura, y que es utilizado como un dispositivo narrativo temporal, es conocido comúnmente como Elipsis. En su concepción más pura, este recurso es simple y llanamente un salto temporal. Es la acción de omitir una porción de la totalidad de los eventos en una narración.

La elipsis sugiere la presencia de una acción mostrando únicamente lo que sucede antes y lo que sucede después. Es un recurso narrativo creado principalmente por el montaje fílmico. En esencia, el relato cinematográfico, es una elipsis continua.

La referencia obligada al hablar de este recurso, es su utilización en la película *2001: A Space Odyssey* (1968), del mítico director Stanley Kubrick. En este film, podemos presenciar el transcurso de millones de años en un sólo corte de edición. En esta película con status de culto, tenemos una secuencia en la que con una transición, damos un salto milenario del mundo primitivo de los monos, al futuro en el espacio colonizado.

---

<sup>103</sup> Bordwell David, Thompson Kristin, *op.cit.* pág. 66-67.

<sup>104</sup> Bordwell David, Thompson Kristin, *op.cit.* pág. pág. 67.

Cabe recordar que, en muchos de los casos, las manipulaciones temporales son motivadas por los principios de la causalidad. "Las diversas maneras en que el argumento de la película manipula el orden, la duración y la frecuencia de la historia ilustra cómo el espectador debe participar activamente al dar sentido a un filme narrativo."<sup>105</sup> Cuando la estructuración cronológica resulta complicada, es tarea del espectador suponer, inferir y crear expectativas sobre la relación temporal de los acontecimientos en la película.

- Espacio

El espacio en la narrativa cinematográfica es uno de los elementos que más la diferencia de otros medios narrativos, en los que sólo se haría énfasis en la causalidad y el tiempo. En cambio, para el texto fílmico, el espacio es casi siempre un factor indispensable.

Por un lado, el espacio hace referencia a los lugares concretos en los que suceden las acciones de nuestros personajes, pero también alude a los cuadros espaciales de referencia creados primordialmente a través de la imagen: las unidades narrativas del lenguaje cinematográfico.

"Como en toda narración, el espacio fílmico está mediatizado por una instancia narrativa, que en el relato verbal se denomina narrador y que en el relato fílmico se hace equivaler a menudo con ciertas características de la cámara: punto de vista, perspectiva y objetividad/subjetividad."<sup>106</sup>

"La unidad base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial, de modo que, al contrario de otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre, como vamos a ver, a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren."<sup>107</sup> La construcción del espacio está condicionada por las características icónicas de la imagen fílmica y por los principales elementos del plano cinematográfico: encuadre, angulación y movimiento.

El espacio fílmico creado por el plano se basa en una estricta separación entre lo que podemos ver y entre lo que queda afuera del campo visual. "El encuadre, ya lo hemos visto, instituye una exclusión por su mera presencia, la exclusión de todo

---

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine:  
[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22012006000200011](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000200011), 14/10/2018.

<sup>107</sup> Gaudreault André, Francois Just, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.  
pág. 87

lo que no es él y que está potencialmente ubicado en sus límites o sus alrededores."<sup>108</sup>

La tarea del cineasta al componer un encuadre requiere de la disposición en el espacio de los diferentes elementos que conforman la imagen. Todo lo existente dentro de los límites que conforman la pantalla es conocida como *Campo*, o espacio filmado por la cámara. Inversamente, todo el espacio excluido fuera del encuadre es conocido como *Fuera de campo*.

El campo construido por un encuadre supone la latente existencia de un fuera de campo imaginario que se puede hacer presente en cualquier momento, y que puede transformarse debido las propiedades móviles de las cámaras cinematográficas y de otro elemento igual de importante, el montaje.

En resumen, la narrativa en el relato cinematográfico es la conjunción de una cadena de sucesos que se ubican en un tiempo y espacio determinados, y que están protagonizados por una serie de personajes. Su análisis implica el estudio de las distintas relaciones entre dichos elementos, y sin su existencia, resultaría imposible la presencia de una narrativa cinematográfica.

#### 3.4.1. Narrativa de Hollywood y Narrativa moderna

Muchos autores afirman la existencia de un sin fin de modelos narrativos concernientes al trabajo cinematográfico. Todos y cada uno de ellos, sin embargo, están conformados por los aspectos narrativos vistos en el apartado anterior: la causalidad, el tiempo y el espacio. Lo que determina la naturaleza de cada modelo de narración, es el acomodo y la relación entre dichos aspectos.

A pesar del ilimitado número de narrativas posibles, a lo largo de su historia, el cine de ficción ha sido dominado por una en específico, la *Narrativa Clásica de Hollywood*. Dicho modelo toma nombre de su larga y estable tradición en la industria fílmica, y de su consolidación durante la primera mitad del siglo pasado en los estudios de cine norteamericanos.

"La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. El medio causal principal es, en consecuencia,

---

<sup>108</sup> Gaudreault André, Francois Just, *op.cit.*, pág. 94-95.

el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes."<sup>109</sup>

Se hacen presentes, una vez más, los aspectos narrativos por excelencia. Encontramos a un personaje con una meta definida, un objetivo que intentará conseguir a lo largo de la narración. Este personaje hará frente a una fuerza opositora encargada de evitar que consiga su propósito. Lo anterior, invariablemente ocasiona un conflicto que, al ser dramatizado, da la misión al personaje principal de alcanzar la meta que se propuso.

"En la narrativa clásica de Hollywood el vínculo de acciones que resulta de causas predominantes psicológicas tiende a motivar la mayoría o todos los hechos narrativos. El tiempo se subordina a la relación de causa y efecto en un sinnúmero de formas. El argumento omitirá periodos significativos para mostrar sólo eventos de importancia causal."<sup>110</sup>

La motivación de un personaje es el conjunto de factores que determinan su comportamiento. Si el esqueleto de la narrativa clásica es la actuación causal de un personaje en pos de una meta, toda acción debe de estar motivada. Dentro de cada personaje existe un universo de motivaciones y de causas y efectos que llevan al personaje a ser quien es. Su modo de pensar, actitudes, personalidad y experiencias pasadas son elementos internos del personaje que definen y dan motivo a su forma de actuar.

"La narrativa clásica es secuencial, y tanto la lógica de la narración como la construcción del espacio son organizados de acuerdo con el punto de vista de un observador particular y confiable, una especie de testigo con conocimiento de causa."<sup>111</sup> Este tipo de narrativa implica un sentido de dirección, un desplazamiento, una línea de movimiento desde el principio hasta el fin.

Según las formas y estructuras propias de esta narrativa, la tensión debe de acumularse a medida que el desarrollo de la historia presenta las diferentes situaciones, hasta llegar a un punto máximo de tensión o clímax, después del cual nos encontraremos con una resolución.

El desarrollo de esta narrativa toma sus principios de ciertas estructuras literarias, en específico el cuento, en el que la cadena de sucesos es presentada en tres unidades o bloques de acción dramática. La primera unidad introduce un contexto

---

<sup>109</sup> Bordwell David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 157.

<sup>110</sup> Bordwell David, Thompson Kristin, *op.cit.*, pág. 77.

<sup>111</sup> Elementos del discurso cinematográfico:

<https://tallerdelaspalabrasblog.files.wordpress.com/2016/03/zavala-elementos-del-discurso-cinematogrc3a1fico.pdf>, 17/10/2018.

de planteamiento, en el que conocemos a nuestro personaje principal y damos cuenta de sus objetivos y ambiciones; la segunda unidad se enmarca en un contexto de confrontación, en el que nuestro personaje hace frente a la fuerza opositora que evita que logre su cometido; y la tercera unidad, que se centra en un contexto resolutivo, da fin al relato, mostrando al personaje cumpliendo o no su objetivo.

La narrativa clásica de Hollywood es una forma de expresión que ha acostumbrado a todo tipo de espectadores a lo largo del mundo. Su uso, casi rutinario en la realización cinematográfica, ha logrado su relación por parte de los espectadores con la visión que se tiene de la realidad.

A pesar de que la narrativa clásica de Hollywood ha estado adherida de una forma inherente a la industria del cine mundial, no significa que sea el único modelo narrativo viable a la hora de realizar una película. De hecho, existe una alternativa que se aleja lo más posible de los estándares establecidos por la narrativa hollywoodense. Dicha opción es conocida, sencilla y popularmente, como *Narrativa Moderna*.

La narrativa moderna surgió como una ruptura de convenciones, dando como resultado distintas formas de experimentación vanguardista en busca de formas alternas de narración fílmica. En primer lugar, la narrativa moderna difiere de la narrativa clásica en la forma en la que presenta todos los acontecimientos causales.

Los deseos, metas y carácter personal de los personajes no siempre son claros ni se explican a detalle. En ocasiones, no conocemos los deseos del protagonista y la presencia de una fuerza opositora no resulta indispensable. Los conflictos pueden tener una resolución dudosa y en muchos casos la temporalidad de los eventos no cuenta con un desarrollo lineal.

"La narrativa moderna está organizada alrededor de lo que Joseph Frank llamó una *espacialización del tiempo*, es decir, una forma subjuntiva de reconstruir cualquier experiencia humana. Esta forma de organizar el tiempo introduce el concepto de simultaneidad en las estrategias narrativas."<sup>112</sup>

En este nuevo modelo narrativo, el orden, duración y frecuencia de los acontecimientos puede variar dependiendo de la estructuración del argumento, y no necesariamente se tiene que desarrollar de una forma lineal. En la narrativa

---

<sup>112</sup> Elementos del discurso cinematográfico:

<https://tallerdelaspalabrasblog.files.wordpress.com/2016/03/zavala-elementos-del-discurso-cinematogrc3a1fico.pdf>, 17/10/2018.

moderna, el uso de alteraciones cronológicas dentro de la trama, como el flashback o el flashforward, son de uso común.

Un ejemplo de narrativa moderna podría ser el filme *Citizen Kane* (1942), del director Orson Welles, en el que iniciamos el relato con la muerte de nuestro personaje principal antes de conocer su juventud, y debemos reconstruir una versión cronológica de su vida. "Rosebud", la última palabra en salir de los labios de Charles Foster Kane, inicia una incansable búsqueda por conocer la naturaleza de su vida. Los deseos, motivos y razones de nuestro personaje se mantienen ocultos durante gran parte de la película y se percibe una permanente ambigüedad moral.

"La estructura del cine experimental está sometida a una lógica anti-narrativa, por lo cual tiende a alterar la sucesión del tiempo cronológico y la estructura de la naturaleza causal. La sucesión lógica y cronológica son sustituidas por la fragmentación o la iteración extremas, la dilatación hiperbólica de un instante o la trivialización de momentos dramáticos."<sup>113</sup>

La narratología es una herramienta útil tanto para la realización cinematográfica como para su análisis. La estructura narrativa en una película, cualquiera que ésta sea, siempre estará subordinada a las intenciones de su realización. Sin embargo, al ver una película como un texto fílmico, se reconoce más allá de un modelo clásico, moderno o posmoderno, se hace la identificación de componentes narrativos que cumplen con una función determinada.

---

<sup>113</sup> Cine clásico, moderno y posmoderno: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>, 18/10/2018.

## Capítulo 4. Análisis de los largometrajes: *Amores Perros*, *21 Grams* y *Babel*

"Los buenos directores no responden a preguntas con su trabajo. Ellos generan debate y crean discusión".

-Alejandro González Iñárritu

En este capítulo se analizarán los primeros tres filmes de Alejandro González Iñárritu, con lo que se busca desentrañar la naturaleza y relación de los principales aspectos narrativos en el cine del mexicano. El análisis se iniciará con una segmentación de cada película en secuencias y escenas, lo que permitirá dar un primer vistazo a las principales divisiones y estructuras del argumento. Además, la segmentación también ayudará a advertir cómo se organizan los elementos narrativos dentro de la historia.

Posterior a la segmentación, el análisis se dividirá en tres partes, la primera enfocada a los acontecimientos causales, la segunda en la temporalidad y la tercera en el espacio fílmico.

Con el análisis de los acontecimientos causales se buscará estudiar la medida en la que los personajes fungen como un agente causal en el desarrollo de la trama y cómo los mismos, con sus objetivos y motivaciones propias, participan en esta narración.

El análisis de la temporalidad busca esclarecer la sucesión temporal y las estructuras cronológicas creadas en el guion de Guillermo Arriaga. Cabe recordar que las características no lineales presentes en el trabajo del guionista han sido fundamentales en las tres películas que se pretenden analizar. Los elementos temporales a consideración dentro de este estudio serán: el tiempo representado, el tiempo diegético y el orden, duración y frecuencia temporales.

El análisis del espacio responderá a la necesidad del texto fílmico de establecer los sucesos causales en un lugar determinado y de distinguir los cuadros espaciales de referencia creados a través de la imagen.

Por último, se hará un recuento de la relación entre los ya mencionados elementos narrativos y se establecerá el tipo de modelo narrativo propio en cada película, y si éstos corresponden a un *Modelo de Narración Clásico* o un *Modelo de Narración Moderno*.

4.1 Amores Perros

FROM THE ACCLAIMED DIRECTOR OF 21 GRAMS

ACADEMY AWARD® NOMINEE  
BEST FOREIGN FILM  
GOLDEN GLOBE NOMINEE

WINNER BEST FILM

CANNES INTERNATIONAL FILM FESTIVAL CRITIC'S WEEK - FILM FESTIVAL BOGOTA  
CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL - AFI FESTIVAL LOS ANGELES AUDIENCE  
AWARD FLANDERS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL - TOKYO INTERNATIONAL FILM  
FESTIVAL - SAO PAULO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL - FILMS FROM SOUTH FESTIVAL - FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO - MOSCOW INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL - VALDIVIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL - FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO DE HUELVA



Love. Betrayal. Death.

# AMORES PERROS

una película de Alejandro González Iñárritu

(Love's a Bitch)

A LIONS GATE FILMS PRESENTATION  
ALLAVISTA FILMS PRESENTS A ZETA FILM AND ALLAVISTA FILMS PRODUCTION EMILIO ECHEVARRÍA GAIL GARCÍA BERRAL GOYA TOLEDO ÁLVARO GILBERTO VANESSA BAUENE JORGE SALINAS  
COSTUME DESIGNER GABRIELA BAZZARI CASTING DIRECTOR MARIBEL EYLL ORIGINAL MUSIC CUSTAVO SANTALALLA DIRECTOR OF PRODUCTION VITA LOMBARDO EDITORS ALEJANDRO GONZÁLES IÑÁRRITU LUIS CABALLAN AND FERNANDO PÉREZ URBIA  
SOUND DESIGNER MARTÍN HERNÁNDEZ MUSIC SUPERVISOR LYNN FAINKREUTIN PRODUCTION DESIGNER BRIGITTE BOCH DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY RODRÍGAO PRÍZTER EXECUTIVE PRODUCERS MARTHA SOSA ILLIZABO AND FRANCISCO GONZÁLEZ COMPLAN  
WRITTEN BY GUILLERMO ARRIAGA JORDÁN DIRECTED AND PRODUCED BY ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU  
ARTWORK © OPTIMUM RELEASING 2001 DISTRIBUTED BY OPTIMUM RELEASING  
www.optimumreleasing.com www.amoresperros.com



#### 4.1.1. Ficha Técnica

Título Original:	Amores Perros
País:	México
Año:	2000
Duración:	2h 34min.
Distribución:	-Altavista Films -Zeta Films
Clasificación:	C
Género:	Drama
Dirección:	Alejandro González Iñárritu
Producción:	-Alejandro González Iñárritu (Productor) -Francisco González Compeán (Productor Ejecutivo) -Martha Sosa Elizondo (Productor Ejecutivo) -Guillermo Arriaga (Productor Asociado) -Raúl Olvera Ferrer (Productor Asociado) -Pelayo Gutiérrez (Productor Asociado) -Mónica Lozano (Productor Asociado) -Tita Lombardo (Productor de Línea)
Guión:	Guillermo Arriaga
Fotografía:	Rodrigo Prieto
Música:	Gustavo Santaolalla
Reparto:	Emilio Echeverría, Gael García Bernal, Vanessa Bauche, Goya Toledo, Álvaro Guerrero, Jorge Salinas, Marco Pérez, Rodrigo Murray, Humberto Bustos, Gerardo Campbell, Adriana Barraza, Gustavo Sánchez Parra
Sinopsis:	Al borde del nuevo milenio en la bulliciosa ciudad de México, un horrible accidente automovilístico entrelaza inextricablemente la vida de tres perfectos desconocidos. <sup>114</sup>

#### 4.1.2. Segmentación del argumento

La segmentación que se presenta a continuación ha sido realizada tomando en cuenta las definiciones de Secuencia y Escena expuestas en el apartado 3.1. de este trabajo. Para diferenciar una de otra, las secuencias han sido acentuadas en negritas.

<sup>114</sup> Amores Perros (2000): [https://www.imdb.com/title/tt0245712/?ref\\_=tt\\_rec\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0245712/?ref_=tt_rec_tt), 22/10/2018

**1. Créditos iniciales.**

**2. Persecución de automóviles.**

- a) Octavio y Jorge huyen en su automóvil; su perro se desangra.
- b) Sus perseguidores se acercan cada vez más.
- c) Octavio choca contra otro auto.

3. Vecindad (lugar clandestino de peleas de perros): El Jarocho hace pelear a su perro.

**4. Susana llega a casa.**

- a) Su perro, el Coffee, se escapa.
- b) Su suegra se niega a cuidar a su hijo.

5. El Chivo indaga en la basura.

6. El perro del Jarocho está por ganar la pelea.

**7. Octavio llega a casa.**

- a) Ramiro pelea con Susana

**8. El perro del Jarocho gana la pelea.**

- a) El Jarocho intenta tranquilizar a su perro.
- b) El Jarocho hace que su perro ataque al Coffee.

9. Octavio platica con Susana en su habitación.

10. El Chivo carga un arma.

**11. Jorge busca a Octavio.**

- a) Le informa lo sucedido (el Coffee mató al perro del Jarocho).
- b) El Jarocho quiere que Octavio pague por su perro.

12. Octavio y Ramiro conversan.

13. El Chivo asesina a una persona.

**14. Vemos a Daniel y a su familia.**

- a) Alguien llama a su casa.

15. Susana le dice a Octavio sobre su nuevo embarazo.

16. Ramiro roba una farmacia.

17. El chivo ve el obituario de la persona que asesinó.

18. Ramiro pelea con Susana.

**19. Octavio planea fugarse con Susana.**

a) Decide pelear al Coffee para conseguir dinero.

b) Octavio llega a un arreglo con el organizador de las peleas de perros.

20. Octavio compra víveres. Golpea a Ramiro

21. Octavio le da dinero a Susana.

22. Alguien llama a Daniel. Descubrimos que es su amante.

23. Ramiro golpea a Octavio en la regadera.

24. Octavio gana su primera pelea.

25. El Chivo va al funeral del hombre que asesino.

26. Octavio le hace saber a Susana sus intenciones.

**27. Secuencia de Montaje: Octavio gana más peleas.**

28. Ramiro amenaza a Octavio; le pide dinero.

29. Octavio y Susana hacen el amor.

**30. Octavio se prepara para escapar con Susana.**

a) Arregla una última pelea con el Jarocho.

b) Manda a matar a Ramiro.

31. Octavio descubre que Ramiro y Susana escaparon con su dinero.

**32. Octavio va a la pelea con el Jarocho.**

a) El Jarocho le dispara al Coffee.

b) Octavio apuñala al Jarocho.

c) Los amigos del Jarocho persiguen a Octavio.

33. Estación de tv: una entrevista a la modelo Valeria y al actor Andrés Salgado.

**34. Andrés invita a Valeria a comer.**

- a) La lleva a un departamento.
  - b) Descubrimos que Daniel y Valeria son amantes.
35. El Chivo espía a un hombre.
- 36. Daniel y Valeria quieren celebrar.**
- a) Valeria va a comprar vino.
  - b) El auto de Valeria y el de Octavio chocan.
37. Hospital: Daniel y Valeria después del accidente. Su pierna resulta gravemente herida.
38. Daniel y Valeria llegan a su departamento
39. Daniel se va a trabajar.
40. El Chivo irrumpe en la casa de alguien.
- 41. El perro de Valeria se mete en un hoyo dentro del departamento.**
- a) Daniel y Valeria lo intentan sacar.
  - b) Alguien llama a su departamento.
42. Valeria descubre ratas en el hoyo de su departamento.
43. La relación entre Valeria y Daniel comienza a deteriorarse.
- 44. La pierna de Valeria empeora.**
- a) Su salud física y emocional se ve afectada.
  - b) Su relación se fractura cada vez más.
45. Daniel llama a su ex-esposa.
- 46. Daniel llega a su casa y encuentra hoyos en el suelo.**
- a) Encuentra a Valeria desmayada en el baño.
47. Hospital: la pierna de Valeria tiene que ser amputada.
48. Daniel logra sacar al perro del hoyo.
49. Daniel y Valeria llegan a su departamento; su relación se encuentra dañada.
50. Gustavo Garfias y un policía viajan en un auto; conocemos la historia del Chivo.
- 51. Llegan a la casa del Chivo.**

a) Gustavo le paga al Chivo para que mate a su socio, Luis.

**52. El Chivo entra a una cabina fotográfica.**

a) A un lado de él, caminan Ramiro y Susana.

**53. El Chivo investiga a Luis.**

a) Lo sigue a un restaurante.

b) Octavio y Valeria chocan frente al Chivo.

c) El Chivo le roba el dinero a Octavio.

d) El Chivo rescata al Coffee.

54. El Chivo cura al Coffee.

55. El Chivo espía la casa en la que irrumpió; ahora sabemos que es la casa de su hija.

**56. Ramiro roba un banco.**

a) Alguien le dispara.

57. El Coffee se recupera.

**58. El Chivo vuelve a investigar a Luis.**

a) Intenta asesinarlo; falla.

59. Velorio de Ramiro: Octavio le ofrece una vez más a Susana que escape con él.

**60. El Chivo llega a su casa; descubre que el Coffee mató a todos sus perros.**

a) Intenta salvarlos.

b) Perdona al Coffee.

**61. Sigue a Luis una vez más.**

a) Lo atrapa.

b) Lo lleva a su casa.

c) Lo esposa; no lo mata.

62. El Chivo vende el auto de Luis.

63. Llama a Gustavo para que vaya a su casa.

**64. Gustavo llega a la casa del Chivo.**

a) Gustavo descubre a Luis.

b) El Chivo golpea y ata a Gustavo.

65. Estación de autobuses: Octavio espera a Susana. Ella no aparece.

66. El Chivo cambia totalmente su apariencia.

67. Deja que Gustavo y Luis arreglen sus diferencias.

**68. Entra una vez más a la casa de su hija.**

a) Deja un mensaje pidiendo perdón.

b) Deja dinero y una foto suya.

69. El Chivo y el Coffee se van de la ciudad.

**70. Créditos finales.**

#### 4.1.3. La causalidad en Amores Perros.

En *Amores Perros*, encontramos tres grupos de personajes que fungen como agentes causales y que son desencadenantes de los hechos. Cada grupo de personajes y su desarrollo argumental se encuentra dentro de uno de los tres segmentos de la película: "Octavio y Susana", "Daniel y Valeria" y "El Chivo y Maru". Cada segmento es conectado por un punto de inflexión que sirve de motor para el desarrollo causal de las historias.

En el segmento "Octavio y Susana", encontramos al primer grupo de personajes, liderado por un joven que vive enamorado de su cuñada, y cuyo único propósito es poder estar con ella. El acontecimiento que echa a andar la narrativa se origina de manera casi incidental: Susana, al llegar de la escuela, deja escapar al perro de la familia, el Coffee, y este mata a la mascota de un integrante del submundo urbano de las peleas de perros.

La motivación de Octavio se hace presente desde las primeras escenas de la película, pero sin el acontecimiento antes mencionado, la narrativa no podría entrar en desarrollo. Es hasta después de que el Jarocho provoca a Octavio a resarcir los daños ocasionados por el Coffee, que éste encuentra el medio para conseguir su objetivo. En este momento, el conflicto principal del segmento inicia su desarrollo.

Dentro de esta línea argumental tenemos a dos personajes que cumplen la función de obstáculo para que Octavio alcance su objetivo. En primer lugar

tenemos a Ramiro, hermano de Octavio y cuya relación con Susana hace imposible su amor. Y en segundo lugar, tenemos al Jarocho cuyos deseos de vencer a Octavio en la arena de pelea se hacen cada vez más grandes.

El desarrollo de los acontecimientos favorece en cierta medida a Octavio; el Jarocho no logra vencerlo, se hace del afecto de su amor platónico y planea un ataque en contra de su hermano para sacarlo del mapa. Sin embargo, cuando parece que nuestro protagonista está a punto de cumplir su cometido, Susana y Ramiro escapan con todo el dinero que logró acumular con las peleas del Coffee.

Además, el Jarocho dispara al Coffee antes de que gane en una última pelea. En un acto de venganza, Octavio apuñala al Jarocho y ocasiona que sus amigos lo persigan por toda la ciudad. La persecución termina en un fatal accidente automovilístico.

La película entonces procede a presentar su segundo segmento. Es en este punto, que el desarrollo causal se vuelve intrincado. Este segmento nos presenta a Daniel y Valeria, una pareja que tiene como objetivo comenzar una nueva vida juntos. La motivación de nuestros personajes, una vez más, está presente desde el inicio, pero las causas y efectos que desarrollan la narrativa no se originan en ellos, sino que se originan de elementos extrínsecos a su línea argumental.

Para el momento en que entramos a este nuevo segmento, ya se nos han presentado dos pequeñas secuencias en las que conocemos el contexto con el que nuestros nuevos personajes inician su historia. Daniel es un hombre de familia, con esposa y dos hijas, y cuyo entorno se ve alterado por la presencia de Valeria, su amante.

Posteriormente, Daniel deja de lado a su familia y se dispone a iniciar una nueva relación con Valeria. Se mudan a un departamento juntos, y cuando pretenden continuar con su vida, Valeria se encuentra en un accidente automovilístico que por poco acaba con su vida, y que la deja postrada en una silla de ruedas. Dicho accidente, es el mismo que Octavio ocasiona debido a su persecución.

Podemos dar cuenta de que el objetivo de nuestros personajes entra en conflicto con una situación causal externa a ellos. De esta manera, la narrativa requiere de sus deseos y propósitos para que sea desarrollada. Una vez dramatizada, la causalidad presente en este segmento se traduce en cómo Daniel y Valeria intentan continuar con su relación después del accidente.

Su relación se ve lacerada poco a poco, mientras Valeria tiene que lidiar con las consecuencias de su accidente y Daniel se cuestiona si abandonar a su familia fue

la mejor decisión. Adicionalmente, el perro de Valeria entra en un hoyo en su departamento del que no encuentra salida.

El desenlace de este segmento resulta un poco ambiguo. La relación de ambos se ve cada vez más fracturada, y aunque Daniel logra rescatar al perro de Valeria, esta sufre una amputación en su pierna. En la última escena en la que vemos a estos personajes, entran a su departamento y podemos ver cómo su vida ha sido cambiada irremediabilmente. Intuimos que su relación no será la misma, pero dicha resolución se encuentra de manera vaga y poco clara.

La última línea narrativa relata la historia de un hombre al que le es encomendada la tarea de asesinar a un importante empresario. El Chivo, protagonista de este segmento, acepta el trabajo de asesino a sueldo cuando Gustavo Garfias llega a su casa para pedirle que mate a su hermano. En ese momento se inicia la reacción causal que hace avanzar a la historia.

En los otros segmentos de la película, se nos muestra que el Chivo es un hombre solitario que vive de la calle y cuya única compañía son sus perros. También vemos cómo asesina a un hombre, quien posteriormente conocemos como al padrastro de su hija. En un principio, estas escenas parecen no tener relación con el conflicto principal de su argumento, pero conforme se desarrolla la historia, podemos entender el por qué de su correlación.

Después de que el Chivo inicia la investigación de su objetivo, se topa con una situación que afecta de manera indirecta el desarrollo de su historia. Cuando el Chivo sigue a su presa, es testigo del accidente entre Octavio y Valeria. De entre los escombros del choque, encuentra al perro moribundo de Octavio y lo lleva a su casa para intentar curarlo.

Ahora bien, este suceso no afecta la trama del Chivo como lo hace con la de Daniel y Valeria, pues para cuando sucede el accidente, el conflicto principal de este segmento ya se ha puesto en marcha. En el segundo fragmento de la película, el choque entre Octavio y Valeria crea el conflicto. Por otro lado, en este sólo modifica las acciones del personaje, como lo veremos a continuación.

Una vez que el Coffee se ha recuperado, el Chivo continúa con su encomienda por asesinar al hermano de Gustavo Garfias. Incluso tiene la oportunidad de concretar su misión, sin embargo, falla en lograrlo. Hasta este momento, parece que la historia se desarrollará sin ninguna alteración, pero cuando el Chivo llega a su casa, descubre que el Coffee, el perro al que ayudó a sanar, ha matado al resto de sus mascotas, y esto tiene una gran repercusión en el proceso causal de la narrativa.

Cuando el Coffee mata a los demás perros, algo sucede dentro del espectro motivacional del Chivo que lo hace modificar sus acciones. En lugar de asesinar al hombre por quien le pagaron, lo secuestra y lo lleva a su casa para después confrontarlo con aquél que lo quiere muerto.

Nunca se hace referencia a la verdadera razón por la que el Chivo cambia de parecer. El hecho de que nuestro protagonista haga que los hermanos Garfias se hagan frente uno al otro y resuelvan sus problemas entre ellos, no refleja ninguna de las intenciones u objetivos previos que este personaje pudiera tener.

A modo de resolución, vemos al Chivo visitar la casa de su hija y dejar un mensaje de disculpa por haberla abandonado. Pero, una vez más, a pesar de que a lo largo de la película contamos con varias escenas que tienen como objetivo contextualizar al personaje y mostrarnos su arrepentimiento por dejar a su familia, su última acción no esclarece la alteración de su conducta y de sus actos.

De igual manera, cabe recordar que en este segmento de la película vemos una resolución a forma de epílogo para la historia de Octavio y Susana. Se nos presentan algunas escenas en las que vemos a Ramiro ser asesinado en su intento por robar un banco y a Octavio con una última pretensión de huir con Susana.

En términos generales, la relación causal de los acontecimientos en *Amores Perros* funciona en diferentes niveles. Las causas y efectos en los tres segmentos de la película están interconectados entre sí, y afectan el desarrollo individual de sus narraciones.

Guillermo Arriaga creó un guión en el que tenemos a tres grupos de personajes desencadenantes de los hechos con líneas narrativas propias. El desenlace o resolución del primer grupo, crea el conflicto para el segundo y altera el desarrollo causal del tercero.

Octavio, la encarnación de la juventud incomprendida y sin lugar en este mundo, termina su viaje derrotado, sin esperanzas y traicionado. Sin mirar a la periferia de su propio ser, sin ningún dejo de importancia por el prójimo, destruye a diestra siniestra todo con lo que entra en contacto. En ningún momento consciente de las ramificaciones de su accidente, crea una cadena de efectos que terminan por arrastrar a otros.

La vida que Daniel y Valeria tanto añoraban les es arrebatada, sin miramientos, sin segundas oportunidades. ¿Qué pudo haber sido de ellos si Valeria no hubiera estado en ese accidente? Felicidad, dicha y venturanza. Tal vez no. Tal vez su destino siempre estuvo escrito, inquebrantable, esperando como el verdugo que

espera a su víctima. Como sea, no es una decisión que sea suya para tomar. Quedan a la merced de las consecuencias, incapaces de sobrevenir las adversidades que se les imponen.

El Chivo, un observador indiscreto que atestigua a dos mundos colisionar y colapsarse al mismo tiempo. Siempre al margen, vigilando, como un buitre en busca de alimento. Es él quien presencia el monstruoso choque entre un adolescente y una súper modelo y es él quien logra salir como el más beneficiado. Tal vez el menos afectado por el incidente, pero quien de cierto modo unifica la tercia de relatos y les da un sentido de resolución.

Los perros son participes en cada uno de los escenarios de nuestros protagonistas. Ellos son parte del núcleo emocional de toda la película. Ya sea como un medio para conseguir un objetivo determinado, como un punto de discordia o como fuente de cariño incondicional, estos animales acompañan a los personajes y, de cierta manera, los guían a lo largo de su viaje.

Tres historias conectadas en un punto. Autónomas, pero al mismo tiempo, inherentes entre sí. Relatos con personajes diferentes, con motivaciones y con objetivos propios y, sin embargo, inmersos en circunstancias similares; amor, ira, engaño y traición. Nada ocurre por casualidad. Desde que el Coffee se escapa de su casa, hasta que el Chivo le da el dinero a su hija, hay un hilo conductor que une todos los sucesos, que los relaciona y los hace formar parte de una totalidad.

#### 4.1.4. Temporalidad

*Amores Perros* es una película que hace un uso frecuente de alteraciones cronológicas dentro de su argumento. La manipulación temporal del filme hace imperativa la participación del espectador para recrear y dar sentido a la relación de los acontecimientos en la narración.

El primer paso para el análisis temporal de esta película será el estudio de los elementos principales del orden temporal, o sea, la sucesión en el tiempo de los acontecimientos de la narración, así como las posibles rupturas cronológicas y el uso de elipsis dentro de la historia. Una vez considerados, estos componentes nos ayudarán a tener un panorama más claro de los otros elementos temporales, como la Duración y Frecuencia temporal.

La película inicia con una alteración temporal con la intención de crear el llamado Suspense Narrativo, un sentido de incertidumbre, anticipación o curiosidad concerniente a la resolución o desenlace de la narración. Este recurso es utilizado a menudo en el cine policíaco con el propósito de generar y mantener el interés

del espectador. Vemos el desenlace de algo mucho antes de que suceda; sabemos cómo va a terminar, pero desconocemos las causas que han generado dicha situación.

La secuencia inicial de *Amores Perros* nos muestra a nuestro personaje principal en una persecución de autos con un desenlace catastrófico. Desconocemos las causas y razones de dicha persecución, pero desde el inicio de la película podemos inferir el desenlace que tendrán nuestros protagonistas.

La alteración cronológica con la que inicia el film es un flashforward: la narración de acontecimientos futuros o anticipaciones con respecto al presente de la historia. Esta inferencia se confirma con el desarrollo secuencial de la película. Las escenas siguientes nos muestran a nuestros personajes en situaciones previas al fatal accidente del que formarán parte.

A partir de este punto, la historia se desarrolla de forma lineal y en gran medida es determinada por los principios causales de la narración. Hay un sentido de dirección. Conforme los personajes persiguen sus objetivos, la historia se desarrolla hacia adelante. Hay un desarrollo en línea recta.

Se nos presentan a los tres principales grupos de personajes de la película, pero sólo nos centramos en el grupo de Octavio y Susana. Conforme transcurren los eventos de la narración, obtenemos más elementos que nos guían hacia el desenlace que ya conocemos.

Tenemos la presencia de una elipsis que nos muestran el paso continuo del tiempo. Durante el desarrollo de la trama, hay una secuencia de montaje que nos muestra la trayectoria de Octavio dentro del mundo de las peleas de perros y su llegada a la cima tras resultar invicto en cada una de ellas.

Todas las situaciones por las que pasa nuestro protagonista nos conducen hacia ese fatídico accidente y, para cuando este segmento de la historia alcanza su resolución, nos encontramos con la segunda alteración cronológica en la narración.

Nos centramos en el segundo grupo de personajes y hacemos un salto temporal con una especie de flashback que nos ubica en una nueva línea narrativa de la historia. Conocemos a Daniel y Valeria en su búsqueda por vivir juntos y el conflicto que se crea cuando Valeria resulta gravemente herida en un accidente automovilístico.

Una vez más, la historia procede a desarrollarse de forma lineal, motivada por los principios causales de la narración. Las acciones de Daniel y Valeria y sus respectivas consecuencias sirven a favor de la narración para que esta se

desarrolle lineal y estructuradamente. Nuestros personajes entran en conflicto por una fuerza opositora — el accidente de Valeria y todo lo que esto conlleva—, y tienen que someterse a una serie de obstáculos para conseguir un objetivo.

Después de la resolución a la historia de Daniel y Valeria, la película introduce la última alteración cronológica. Una vez más en forma de flashback, nos centramos en una nueva línea narrativa. El Chivo es el personaje principal de este nuevo segmento y, cuando los principios causales echan a andar la narración, se encuentra con el accidente de Octavio y Valeria.

Inferimos que tanto la historia de Daniel y Valeria como la de el Chivo y Maru se desarrollan paralelamente. Las tres líneas narrativas de la película se conjuntan en el mismo punto, el accidente de Octavio y Valeria. Pero, mientras que para el primer segmento, el accidente es la resolución de la historia, para los otros dos es sólo el inicio.

Nuevamente, el progreso narrativo en la historia del Chivo se da de manera lineal y en gran medida obedece a los fundamentos de la causalidad. En el apartado anterior ya se ha hablado de cómo el accidente de autos altera el desarrollo causal en la historia del Chivo. Sin embargo, en términos temporales, su línea narrativa mantiene un progreso convencional.

Cada segmento de *Amores Perros* puede contar con diversas convenciones narrativas y estructurales, sin embargo, estas no la hacen una película común en ningún aspecto. Cuando hablamos de aspectos narrativos, y aún más específico, de aspectos temporales, el debut directoral de Alejandro González Iñárritu, destaca por su elaborada construcción cronológica.

Como le hemos visto a lo largo de este trabajo, una película narrativa puede estructurarse de diversas maneras. Realmente existen pocas limitantes que prohíban la elaboración específica de una película. Pero, un filme tradicional se desarrollaría de la siguiente manera:

PLANTEAMIENTO	DESARROLLO	RESOLUCIÓN
---------------	------------	------------

Tendríamos a un protagonista o grupo de personajes principales y el desarrollo temporal estaría subordinado en gran medida a sus acciones y las consecuencias que traigan consigo. Además, la secuencia cronológica de los acontecimientos se regiría por un sentido de linealidad establecido en tres etapas de desarrollo; un planteamiento, desarrollo y resolución.

Los principios de la narrativa clásica ayudan a descubrir las disparidades y los principales recursos utilizados en el cine de González Iñárritu. *Amores Perros* es

una película que, a diferencia de muchas, cuenta con tres grupos de personajes causales y su estructura y desarrollo temporal no siempre están sometidos a su accionar. La primera línea narrativa, la de Octavio y Susana, podría esquematizarse de la siguiente manera:

Flashforward: Accidente de Octavio y Valeria	Planteamiento de personajes	Desarrollo de conflicto	Resolución
--	--------------------------------	-------------------------	------------

Las líneas narrativas restantes, la de Daniel y Valeria y la del Chivo y Maru, siguen las mismas conductas de desarrollo. Ambas seguirían una estructura parecida a la siguiente:

Planteamiento de personajes	Accidente de Octavio y Valeria	Desarrollo de conflicto	Resolución
--------------------------------	--------------------------------------	-------------------------	------------

Cada historia en *Amores Perros* podría corresponder al desarrollo natural de una película clásica; las tres líneas narrativas tienen los recursos necesarios para ser merecedoras de su propio filme. Sin embargo, no hay que olvidar que la tercia de relatos conforma una sola película y todos ellos son parte de una unidad. Cuando vemos la estructura de esta película podemos entender más a fondo cómo interactúan entre sí todas las piezas temporales dentro de la narración.

La estructura temporal de *Amores Perros* se desarrolla de la siguiente manera:

Flashforward: Accidente de Octavio y Valeria	Primera línea narrativa: "Octavio y Susana"	Flashback que introduce una nueva línea narrativa	Segunda línea narrativa: "Daniel y Valeria"	Flashback que introduce una nueva línea narrativa	Tercera línea narrativa: "El Chivo y Maru"
---	---	--	---	--	--

Los diferentes segmentos de la película y su orden cronológico develan otro de los aspectos más importantes de la narración, la Frecuencia Temporal. El acontecimiento más importante de la película, el fatal choque automovilístico de Octavio y Valeria, se repite un total de cuatro veces a lo largo de todo el film.

De igual manera que con los principios de causalidad, ese accidente es de gran importancia para la sucesión temporal de la película, pues une las tres líneas narrativas y las hace interactuar entre sí, haciendo posible que el espectador haga una recreación temporal y cronológica de los acontecimientos. Sin la conexión que provoca el accidente entre los distintos personajes, no hay nada que evite le

presunción de que todas las historias en *Amores Perros* siguen el orden en el que se presentan.

Sin el accidente de Octavio y Valeria, la película sólo sería una antología de tres historias independientes. La historia del Chivo podría estar ubicada en un espacio temporal anterior al de Octavio y viceversa; el argumento de Daniel y Valeria podría ser el último acontecimiento de la historia o incluso las tres líneas narrativas podrían estar sucediendo al mismo tiempo.

Si hacemos un ejercicio de reconstrucción cronológica, podemos percibir que no todos los elementos en la película funcionan de la misma manera. Dichos elementos, pierden el impacto logrado por las alteraciones temporales propuestas por Arriaga y González Iñárritu.

De forma ordenada, y con el accidente de Octavio y Valeria presentándose una sola vez a lo largo de la película, podemos dividir a ésta en dos: la primera parte con la línea narrativa de Octavio y Susana siguiendo su curso natural, y la segunda, en donde las líneas narrativas del Chivo y de Daniel y Valeria ocurren simultáneamente.

De esta manera, los acontecimientos no tienen el mismo impacto. La relación que los une sigue presente, pero de forma más débil. La repetición del accidente de forma constante a lo largo del film tiene un sustento narrativo. *Amores Perros* cuenta con una estructura temporal que se vale de saltos cronológicos para resaltar la unión entre sus distintas historias.

Gracias a este suceso nos percatamos de la presencia de ciertos paralelismos dentro de la trama, y entendemos la relación Causal-Temporal que existe entre los distintos personajes a lo largo del argumento.

Los acontecimientos de la película son presentados fuera de orden cronológico. Sin embargo, no es necesario que los tres segmentos tengan una sucesión temporal totalmente precisa, pues la secuencia ya mencionada sirve como punto de referencia para ubicar todos los sucesos anteriores y posteriores a esta.

En conjunto, la narración de *Amores Perros* agrupa tres líneas argumentativas distintas unidas por sus relaciones causales y temporales. El filme incita al espectador a reconstruir el argumento mediante la manipulación del orden, duración y frecuencia temporal, así como por los efectos de la causalidad que unen a sus personajes.

#### 4.1.5. Espacio Cinematográfico

El último aspecto narrativo del debut cinematográfico de Alejandro González Iñárritu se distingue, justo como el resto de los elementos presentes en su trabajo, por su ruptura con las convenciones del cine tradicional. En *Amores Perros*, todas las historias comparten el mismo espacio, pero el contexto de cada uno de sus personajes es diferente.

La demarcación geográfica en la que podemos situar a todos nuestros personajes es la misma, la Ciudad de México. Sin embargo, el marco contextual en el que vive cada personaje no es ni por asomo el mismo. La divergencia entre el entorno de los protagonistas se vuelve palpable cuando observamos las circunstancias en las que se desarrolla su línea argumental.

En primer lugar, tenemos la Ciudad de México de Octavio y Susana. Estos personajes provienen de un contexto muy particular en este país, un contexto que comparten con millones de personas que se encuentran en la misma situación. Su historia se desarrolla en un ambiente turbulento en el que tienen que lidiar con factores como la delincuencia, la corrupción, la pobreza, el desempleo y la violencia.

El núcleo familiar presentado en el primer segmento de la película, nos muestra a una serie de personajes viviendo bajo situaciones económicas precarias y con una fuerte tendencia de maltrato doméstico.

Las coyunturas en las que se encuentra cada personaje los hace encajar perfectamente en la descripción anterior. Octavio, un joven problemático; Susana, una madre adolescente; y Ramiro, un ladrón de bancos, son todos agentes caóticos moldeados por el espacio en el que se desenvuelven.

El entorno en el que son presentados nuestros protagonistas, sirve de anfiteatro para la cruda y desgarradora historia orquestada por los realizadores del film. Todos los escenarios en la película evidencian el deterioro social del que sus intérpretes forman parte.

La violencia a la que los personajes se enfrentan se convierte en un factor habitual. Pareciera que todos los integrantes de este relato están más que acostumbrados a las tropelías y abusos que son cometidos entre sí. Los constantes pelitos entre Octavio y Ramiro, el maltrato animal y el daño físico a Susana, son una muestra de la brutalidad que estos sujetos han convertido en su rutina diaria.

Por otro lado, el submundo de las peleas de perros en el que Octavio ingresa para conseguir lo que quiere, es la representación del crimen organizado al que los

habitantes de la Ciudad de México son expuestos cotidianamente. No debemos olvidar que son los miembros de este grupo criminal los que sirven como antagonistas de nuestro personaje principal, y los promotores en última instancia de su fatídico desenlace.

El segundo contexto presentado en la película, es el desarrollado con el segundo grupo de personajes, aquél comandado por Daniel y Valeria. Ahora, vemos una ciudad con diferentes matices socioculturales. Este nuevo espacio, a diferencia del anterior, no es acechado por desventajas económicas o injusticias en contra de nuestros protagonistas.

Nuestros personajes gozan de cierto confort que, en teoría, los aleja de experimentar las situaciones que hasta el momento han sido recurrentes a lo largo de la película. Daniel es el exitoso editor de una famosa revista, mientras que Valeria es una modelo cuya carrera se encuentra en ascenso. Para ambos, su situación monetaria no representa contratiempo alguno.

El lugar en el que quieren llevar a cabo su relación, una vez más, se diferencia por completo del escenario anterior. La residencia a la que Daniel y Valeria planean mudarse se encuentra en una zona de mayor renombre y prestigio que la de Octavio y Susana.

Sin embargo, el contexto en el que estos personajes son presentados, termina sufriendo ciertas alteraciones cuando entra en contacto con el relato anterior. Como ya sabemos, el desenlace de la primera narración crea el conflicto en la segunda, y de la misma manera en la que la trama de Daniel y Valeria es afectada, su ambiente se ve contaminado por muchos de los factores que caracterizan al entorno inicial.

La violencia termina por introducirse en su hogar. Pues no solo el accidente del que Valeria forma parte es una perturbación de su atmósfera, sino que la relación entre ambos desemboca en un sin fin de contrariedades y desventuras que los llevan hasta su punto de quiebre.

Las circunstancias en las que viven se tornan hostiles, y se crea un ambiente en el que ni si quiera el perro está a salvo. Las discusiones entre ambos se vuelven cada vez más comunes, la desconfianza en su relación aumenta, e incluso su salud física y mental se deteriora.

En suma, aunque el contexto de Daniel y Valeria es diferente, ambos terminan por habitar el mismo espacio. Se crea una variedad de similitudes entre los parajes transitados por los personajes de la primera y segunda línea narrativa.

Y por último, existe la Ciudad de México en la que vive el Chivo. Por un lado, su entorno es muy similar al presentado en el primer relato de la película; su hábitat está rodeado por los mismos instrumentos de delincuencia, corrupción y violencia que las historias anteriores. Incluso él funge como precursor de dichas acciones, sin embargo, el trasfondo de este personaje se extiende a los límites de su entorno.

El desarrollo de su historia nos muestra a un hombre valerse por sí mismo en un mundo rodeado por figuras maliciosas, como policías corruptos, delincuentes e incluso hombres dispuestos a asesinar a sus enemigos. Y aunque el Chivo podría parecer un personaje que no encuentra dificultad para desenvolverse en dicho ambiente, él es un individuo ajeno a esta clase de circunstancias.

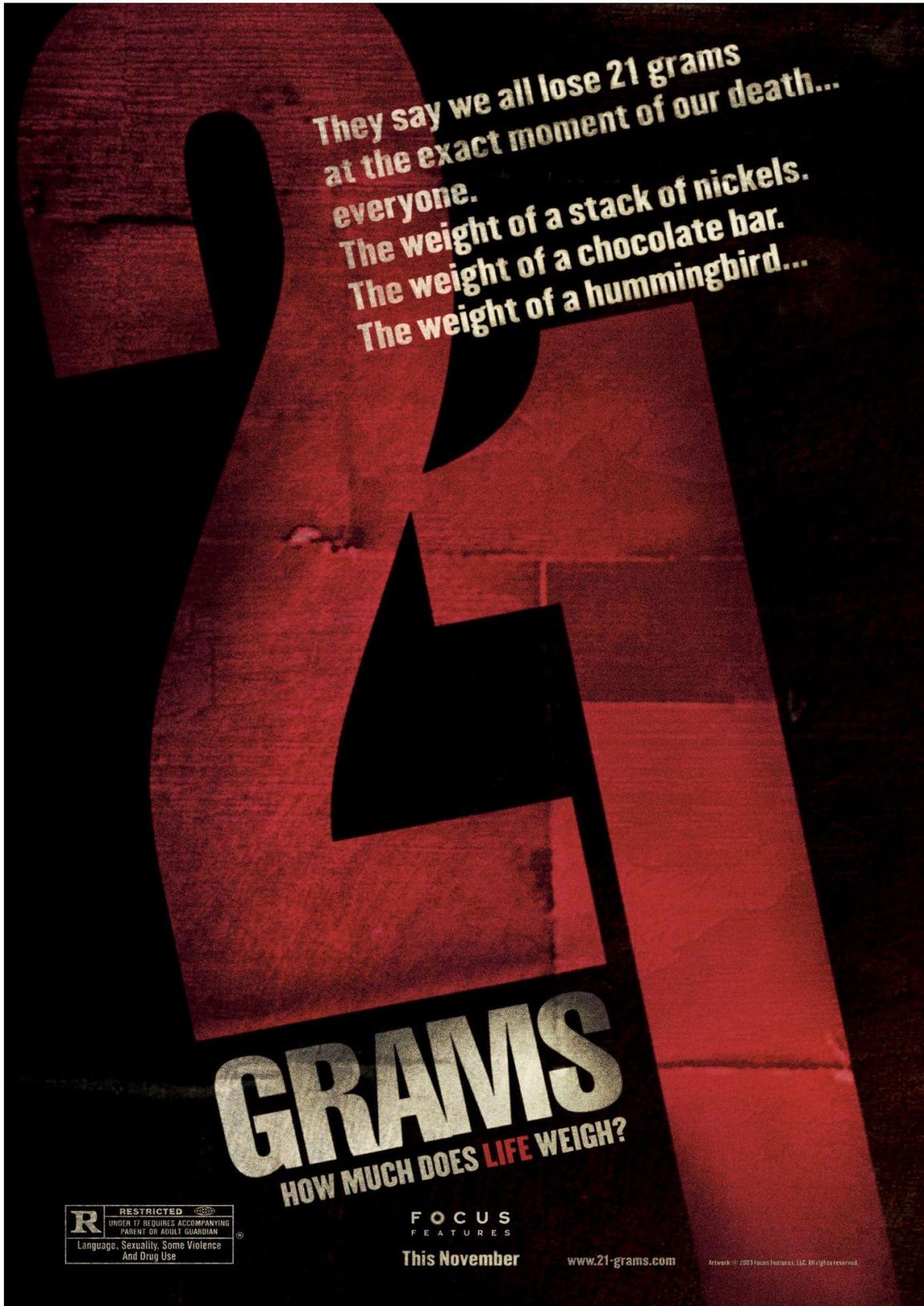
En varias escenas de la película se deja en claro el pasado del Chivo, y de esta manera podemos ver cómo alguna vez perteneció a una de las clases privilegiadas del país. Con una familia y una carrera condecorada como maestro, este personaje proviene de un contexto sociocultural completamente distinto al que se nos presenta en el transcurso del film.

Su pasado añade una dimensión extra a la complejidad del personaje. Él es una pieza que no encaja, un elemento que, a diferencia de Octavio o Ramiro, no pertenece a las circunscripciones de la historia. Lo anterior se hace evidente al analizar su comportamiento a lo largo de la narración. Acciones como salvar a un perro o intentar explicar a su hija el por qué de sus acciones, apartan a este personaje de todos los demás. Incluso su forma de hablar, con un léxico y oratoria más sofisticados que el promedio, lo distingue como un personaje minucioso y tridimensional.

En ningún momento se está tratando de redimir sus acciones, pues es participe de una serie de eventos tan truculentos como los del resto de protagonistas. Sin embargo, el Chivo es un personaje que va más allá, y su contexto es una herramienta para entenderlo.

Para concluir, podemos decir que el espacio cinematográfico en *Amores Perros* presenta el mismo escenario para todos sus personajes, siendo este la enorme, caótica y problemática Ciudad de México. Sin embargo, el contexto de cada uno de los actores en la narración es diferente, y este afecta en gran medida sus acciones y el desarrollo sus historias.

4.2. 21 Grams



#### 4.2.1. Ficha Técnica

Título Original:	21 Grams
País:	Estados Unidos
Año:	2003
Duración:	2h 4min
Distribución:	Focus Features
Clasificación:	B15
Género:	Drama, Crimen
Dirección:	Alejandro González Iñárritu
Producción:	-Alejandro González Iñárritu (Productor) -Robert Salerno (Productor) -Ted Hope (Productor Ejecutivo) -Guillermo Arriaga (Productor Asociado)
Guión:	Guillermo Arriaga
Fotografía:	Rodrigo Prieto
Música:	Gustavo Santaolalla
Reparto:	Sean Penn, Naomi Watts, Benicio del Toro, Danny Huston, Charlotte Gainsbourg, Carly Nahon, Claire Pakis, Eddie Marsan, Melissa Leo, John, Rubinstein
Sinopsis:	Una historia de esperanza y humanidad, de miseria y supervivencia, que explora las fuertes sensaciones emocionales y físicas de tres personajes: Paul (Sean Penn), Jack (Benicio del Toro) y Cristina (Naomi Watts) unidos por un accidente inesperado que hace que sus vidas y destinos se crucen, en una historia que los lleva al amor y la venganza. <sup>115</sup>

#### 4.2.2. Segmentación del argumento

La segmentación que se presenta a continuación ha sido realizada tomando en cuenta las definiciones de Secuencia y Escena expuestas en el apartado 3.1. de este trabajo. Para diferenciar una de otra, las secuencias han sido acentuadas en negritas.

---

<sup>115</sup> 21 gramos: <https://www.filmaffinity.com/es/film864132.html>, 23/10/2018.

## **1. Créditos iniciales.**

2. Paul mira a Cristina, recostada sobre la cama.
3. Un hombre y sus dos hijas comen en un restaurante.
4. Grupo de terapia: Cristina habla sobre su vida pasada.

## **5. Jack aconseja a un joven.**

- a) Le muestra al joven su camioneta.
  - b) Intenta compartir un poco de su fe religiosa.
6. Paul yace en la cama de un hospital.
  7. Cristina aspira cocaína en un cuarto de hotel.
  8. Mary, la esposa de Paul, visita el hospital. Nos enteramos que Paul está muriendo.
  9. Jack está en su centro religioso.
  10. Jack llega a su casa.
  11. Paul sostiene una pistola frente a una piscina.
  12. Jack entra a la cárcel.
  13. Cristina nada con su hermana.
  14. Jack asiste con su familia al centro religioso.
  15. Paul fuma a pesar de su enfermedad.
  16. Cristina, Paul y Jack están reunidos en una habitación; Paul tiene un disparo en el pecho.
  17. Paul visita la casa de Cristina.
  18. Despiden a Jack de su trabajo.
  19. Cristina lava la ropa de sus hijas.
  20. Paul recibe un trasplante de corazón.
  21. Paul y Cristina viajan en un auto; espían a Jack.
  22. Jack come con su familia; reprende a sus hijos.
  23. Cristina cocina con sus hijas.
  24. Paul y Mary discuten sobre su salud y su futuro.

**25. Paul espía a Cristina.**

a) La sigue a una licorería.

26. Fiesta: la familia y amigos de Jack lo esperan en su casa.

**27. Cristina llega a casa.**

a) Se entera del accidente de su esposo e hijas.

28. La esposa de Jack y el rabino de su iglesia viajan en auto; observan un accidente.

29. Hospital: Paul y Mary intentan tener un hijo.

30. Cristina llega al hospital.

31. Jack llega a su fiesta. Nos enteramos de que atropelló al esposo e hijas de Cristina.

32. Cristina y Jack llevan a Paul a un hospital.

33. Paul se recupera de su operación; quiere conocer el origen de su trasplante.

34. Las hijas de Cristina mueren.

35. Paul espía a Cristina nuevamente.

36. El esposo de Cristina muere; ella autoriza que su corazón sea trasplantado.

**37. Paul es notificado sobre su nuevo trasplante.**

a) Paul es operado.

b) Mary se topa con Cristina.

38. Paul se acerca a Cristina; intenta comer con ella.

39. Cristina llama a una ex-amiga.

40. El esposo e hijas de Cristina caminan por la acera de la calle.

41. Jack decide entregarse a la policía.

42. Cristina sufre la pérdida de su familia.

43. Paul celebra su nueva vida; Mary informa a sus amigos sobre su intención de tener un hijo.

44. Paul contrata a un investigador privado.

45. Funeral del esposo e hijas de Cristina.

46. Paul y Mary discuten.

47. Cristina recae en su adicción.

**48. Paul descubre el origen de su trasplante.**

a) Decide buscar a Cristina.

49. Jack se dirige a su fiesta.

50. La relación de Paul y Mary empeora.

51. Jack recibe una visita de su reverendo en la cárcel.

52. Cristina se droga en un club nocturno.

53. Jack intenta suicidarse en prisión.

54. Cristina choca su auto; Paul la lleva a su casa.

55. Jack es visitado por su esposa.

56. Jack trabaja como obrero.

57. Paul y Cristina duermen en un motel.

58. Paul descubre el paradero de Jack.

59. Paul y Cristina se encuentran; él se ofrece a llevarla a casa.

60. Jack y Paul se cruzan de frente en un motel.

61. Paul incita a Cristina a comer.

62. El trasplante de Paul comienza a ser rechazado por su cuerpo.

63. El esposo e hijas de Cristina son arrollados por un auto.

64. Jack sale de prisión.

65. La salud de Paul vuelve a empeorar.

66. Jack llega con su familia.

**67. Paul y Cristina salen a comer.**

a) Ella lo invita su casa.

68. Paul ataca a Jack con un arma.

69. Jack no logra lidiar con su culpa.

70. Paul confiesa su atracción por Cristina.

**71. Jack fracasa en llevar una vida normal.**

- a) Sus hijos lo consideran un asesino.
- b) Lucha por encontrar su fe.

72. Cristina llama a Paul a mitad de la noche.

73. Jack abandona a su familia.

74. Paul, Jack y Cristina llegan a un hospital; Jack dice haberle disparado a Paul.

**75. Paul llega a casa de Cristina.**

- a) Paul confiesa a Cristina tener el corazón de su esposo

76. Paul explica por qué buscó a Cristina

77. Paul y Cristina hacen el amor.

78. Jack lucha con su decisión.

79. Paul reflexiona sobre su relación con Cristina.

80. Jack queda en libertad.

81. Paul y Mary terminan su relación.

82. Cristina va al lugar del accidente de su familia.

83. Jack pierde su fe.

84. Cristina decide buscar venganza contra el hombre que mató a su familia.

85. Paul no puede matar a Jack; deja que escape.

86. Cristina descubre que está embarazada.

87. Cristina piensa que Jack está muerto.

**88. Jack entra a la habitación de Paul y Cristina.**

- a) Hay un duelo entre los tres.
- b) Paul se dispara a sí mismo.

89. Secuencia de montaje: Paul muere/ Jack regresa con su familia / Cristina intenta rehacer su vida.

**90. Créditos finales.**

### 4.2.3. La causalidad en 21 Grams

El segundo largometraje de Alejandro González Iñárritu es una propuesta narrativa completamente diferente a su película anterior. Aquí, Guillermo Arriaga dejó de lado todas las nociones habituales respecto a un filme narrativo y creó su propia y compleja estructura, en la que los elementos principales de la narración: la causalidad, el tiempo y el espacio, se comportan de manera poco común y errante en la mayoría de los casos.

A diferencia del filme previamente analizado, *21 Grams* presenta una sola línea argumentativa con un grupo de personajes que desarrollan un papel causal desencadenante de los hechos. Esta película no nos entrega una gran cantidad de subtramas a desarrollar de forma independiente. Por el contrario, todos los personajes presentes en esta historia siguen la misma línea argumental y están subordinados a los efectos causales que sus acciones provocan.

La historia cuenta con tres personajes principales y, alrededor de ellos, se desarrollan todos los sucesos que hacen avanzar la narrativa. Los personajes son los siguientes: Jack, un hombre con un pasado criminal cuya nueva vida es influenciada por su recién encontrada fe religiosa; Paul, un hombre con una enfermedad del corazón en busca de cualquier alternativa para salvar su vida; y Cristina, una mujer ex-drogadicta que ahora lleva una vida feliz como esposa y madre de dos hijas.

El acontecimiento que echa a andar la narrativa, de igual manera que en *Amores Perros*, es un accidente automovilístico. En un descuido, Jack atropella y mata a la familia de Cristina, quien autoriza el trasplante de corazón de su fallecido esposo para que la vida de Paul pueda ser salvada. En este momento se pone en marcha la cadena de causas y efectos, entrelazando el camino de nuestros protagonistas y conduciéndolos hacia la misma resolución.

Jack inicia un camino en busca de absolución, Cristina recae en sus adicciones y Paul se obsesiona con el origen de su misterioso salvador. Sin que ninguno de los personajes lo sepa, todas sus acciones están fuertemente influenciadas y tienen un gran peso en las de los demás. Jack se entrega y es encarcelado, y por su parte, Paul descubre a Cristina y, eventualmente, ambos inician una relación amorosa.

Al salir de la cárcel, Jack intenta reconectarse con su familia, pero falla al hacerlo y decide abandonarlos. Paul y Cristina deciden ir en busca de venganza y asesinar a Jack, pero los tres se ven envueltos en una riña a la que Paul, cuya salud había estado en deterioro, decide poner fin disparándose a sí mismo.

En última instancia, Paul muere, Jack regresa con su familia y Cristina descubre que está embarazada. Los motivos de cada personaje a lo largo de la trama son claros y en gran medida se entiende el por qué de sus acciones. En muy pocos momentos de la película se presentan situaciones ambiguas en las que los actos de los personajes sean dudosos o sin pretensiones aparentes. La personalidad de cada uno está bien definida y sus posturas y opiniones son fáciles de comprender cuando se le echa un vistazo a su contexto dramático.

Todos los personajes muestran tendencias autodestructivas; no aceptan la ayuda ni el consejo de otras personas, presentan negligencia física y mental, son inhábiles de conservar una relación sin sabotearla y constantemente ocultan sus emociones, negando el interés de otros por su bienestar.

Jack parece incapaz de mantenerse lejos de los problemas, Paul se mantiene reacio a tener una relación fuera de sus propios intereses y Cristina recae una y otra vez en su adicción. Los caminos que todos ellos deciden tomar, parecen ser siempre los más truculentos. Todas sus acciones los llevan a vivir experiencias crueles, llenas de dolor y apartadas de cualquier atisbo de felicidad.

El abismo en el que se encuentran es muy profundo. Las tinieblas cubren sus vidas, como un manto espeso que los priva del más mínimo rayo de luz. Jack, Paul y Cristina son agentes del caos. Cuando sus destinos se entrelazan, la desgracia los sigue. Todos víctimas, pero al mismo tiempo, todos culpables. Sus decisiones, tan poderosas como inapelables, terminan por decretar su fatídico desenlace.

En términos causales, todas las acciones de los personajes se comportan de una manera normal; todo sigue un patrón de causa y efecto. Sin embargo, la forma en la que los acontecimientos de la historia son presentados en pantalla se aleja totalmente de cualquier concepción previa que se tuviera de una película narrativa de ficción.

Todas las escenas en *21 Grams*, a excepción de contadas secuencias, son presentadas de forma anacrónica e incongruente. Cada escena es precedida y sucedida por otra que no corresponde al desarrollo causal y temporal de la historia. La línea narrativa está fracturada de tal manera que el principio, el desarrollo y el final, se encuentran en una constante interacción.

La forma en la que *21 Grams* presenta todos sus acontecimientos, nos remite sin lugar a dudas a su orden y secuencia cronológica. En este filme, más que en cualquier otro, los principios causales y temporales de la narración están fuertemente motivados entre sí.

En el apartado 3.4 de este trabajo, en donde se habló de las características de los elementos principales del trabajo narrativo, se presentó el siguiente ejemplo: "Un joven va a una fiesta; personas toman alcohol; hay mucho tráfico en las calles; un profesor hace un examen". Este modelo hacía referencia a las propiedades causales necesarias para que exista una narrativa. Sin un hilo que conecte los acontecimientos de una historia de principio a fin, mostrando una cadena de causas y efectos, es imposible la existencia de una narración.

Sin embargo, la mayoría de escenas en *21 Grams* siguen los patrones del ejemplo anterior. "Jack llega a su casa; Paul sostiene una pistola frente a una piscina; Jack entra a la cárcel; Cristina nada con su hermana; Jack asiste con su familia al centro religioso; Paul fuma a pesar de su enfermedad; Cristina, Paul y Jack están reunidos en una habitación; Paul tiene un disparo en el pecho". Este es el modelo en el que son presentados todos los acontecimientos a lo largo de la película. En él, podemos notar la falta de lógica y progresión entre cada situación. No hay nada que nos muestre una conexión secuencial entre los eventos que estamos presenciando.

Cada escena nos muestra distintos momentos del desarrollo causal de la narración. Son muy escasas las secuencias en las que encontramos más de dos momentos que sigan un flujo lineal y estructurado de información. La presentación del argumento lo vuelve confuso y difícil de seguir.

De acuerdo a los conceptos establecidos anteriormente, por la forma en la que son presentados los hechos, sería imposible la presencia de una narrativa. Sin embargo, hay un factor que resulta indispensable para el completo análisis de esta película, y ese factor es el papel que juega el espectador.

Anteriormente, se habló de la participación activa del espectador para dar sentido a un filme narrativo cuando este presenta algún tipo de alteración dentro de su argumento. Independientemente de si dicha alteración es causal o temporal, el espectador tiene la responsabilidad de hacer recreaciones mentales que apoyen a su completa comprensión.

En *21 Grams*, la participación del espectador juega un papel fundamental. Con un argumento que no conecta ninguno de sus acontecimientos, el reordenamiento de los mismos se deja en manos del público para que haga su propia interpretación. Las suposiciones e inferencias creadas a partir de los hechos presentados, dan lugar a una posible relación causal.

Toda la información necesaria para reinterpretar el argumento de *21 Grams* se encuentra dentro de la película. Sólo es cuestión de hacer las conexiones necesarias entre causas y efectos para dar un sentido secuencial a la narración.

Echemos un vistazo a cómo funciona el reordenamiento de los acontecimientos para su posible relación. En la primera escena de la película, vemos a Paul y Cristina en una cama; ambos se encuentran desnudos, mientras ella duerme y él se limita a observarla. Hasta este momento, no conocemos el contexto de ninguno de los personajes. No sabemos qué causas los llevaron hasta esta instancia y no sabemos qué consecuencias pueden ocasionar. La única inferencia que podemos hacer, es que ambos comparten un vínculo del cual desconocemos sus particularidades.

Las siguientes escenas se encargan de presentarnos a los personajes principales. Conocemos a Jack, Paul y Cristina y un poco de su contexto. Sin embargo, esto no nos ayuda para crear una relación entre los caminos de nuestros sujetos causales. El fanatismo religioso de Jack, la enfermedad de Paul y la vida familiar de Cristina no nos conducen a ningún tipo de asociación entre ellos.

Posteriormente se nos presenta el primer escenario en el que podemos hacer un vínculo entre nuestros personajes. Vemos una escena situada en una habitación de hotel, en donde Jack y Cristina observan horrorizados a Paul con una herida en el pecho. Las circunstancias que conocemos de cada personaje no nos sirven para llegar a dicha resolución. Sin embargo, tenemos presente que los caminos de todos ellos eventualmente se van a cruzar.

Después de esto tenemos una serie de escenas en la que destacan tres por la importancia de su relación causal. En primer lugar, vemos a Paul recibir un trasplante de corazón; a Cristina recibir la noticia del accidente de su familia; y a Jack confesando atropellar a un hombre y a dos niñas.

Puede ser apresurado sacar conclusiones en este punto, pero se vuelve casi seguro asumir la relación entre los tres personajes. Intuimos que las víctimas en el accidente de Jack son la familia de Cristina, y que el nuevo corazón de Paul es el resultado de este siniestro.

Aunque no sería descabellado inferir el vínculo que une a Jack, Paul y Cristina, esto no nos acerca a la resolución que ya se nos ha presentado anteriormente. Sin embargo, a partir de este punto el enigma se vuelve más claro. Las piezas del rompecabezas comienzan a tomar su lugar.

El avance natural de las escenas, aunque en desorden, confirma la relación que comparten los personajes. Jack sí asesina a la familia de Cristina, y ella aprueba que el corazón de su esposo sea trasplantado a Paul. Por ende, no importa que el resto de los acontecimientos de la película se encuentren fuera de lugar. Al conocer la causa que desencadena todos los sucesos, la recreación del argumento se vuelve sencilla y fácil de ordenar.

Como en la película anterior, el accidente automovilístico dentro de *21 Grams* es el acontecimiento más importante de la película. Este suceso enlaza el camino de nuestros personajes y echa a andar la narrativa siendo el motor causal de todo el film. Este es el núcleo narrativo de la película, aquél que crea un conflicto en los personajes y el desencadenante de todos los hechos.

El resto de las escenas se encargan de atar los cabos sueltos y de conducir a la narración hacia su desenlace. Los hoyos argumentativos son rellenados y el panorama general que tenemos de la historia, a medida que esta progresa, se vuelve más y más claro.

Una vez reconstruidos, los elementos causales en el argumento de *21 Grams* se comportan de forma normal. Cada personaje tiene motivaciones internas que los impulsan a comportarse de cierta manera y, en pos de conseguir su objetivo, se enfrentan a una serie de obstáculos. Las consecuencias de sus actos hacen que la historia avance hasta llegar a una resolución y podemos ver el desenlace al que llega cada uno de ellos.

En resumen, en *21 Grams* encontramos un argumento completamente quebrantado, en donde la sucesión de escenas no corresponde al desarrollo causal y temporal de la historia. La reinterpretación de la línea narrativa por parte del espectador se vuelve fundamental, y el reconocimiento de la acción que desencadena todos los acontecimientos es la clave para su reconstrucción. Al ubicar el punto de inflexión que crea el conflicto dentro de la trama, todas las piezas del rompecabezas paulatinamente toman su lugar.

#### 4.2.4. Temporalidad

No es necesario subrayar que la estructura temporal de *21 Grams* se aleja completamente de las convenciones establecidas en una narrativa clásica. Inclusive, podría afirmarse que esta película es laxa en todo sentido de cualquier tipo de estructura conocida.

A diferencia del análisis anterior, es mucho más difícil trazar una ruta clara para la sucesión temporal y cronológica del film. Como ya lo hemos visto, el orden de las escenas no sigue ningún patrón lógico que indique claramente una ubicación en el tiempo y el espacio de la narración.

Desde el principio de la película, tenemos la clara noción del comportamiento no lineal de su argumento. *21 Grams* es un texto fílmico repleto de alteraciones cronológicas que hacen a su historia transitar entre el pasado, presente y futuro. Pero, a diferencia de *Amores perros*, en donde es mucho más sencillo establecer

parámetros temporales, aquí, resulta más compleja la concreción de un orden, duración y frecuencia temporal.

Debido a que, el análisis en solitario de las rupturas y manipulaciones cronológicas no nos acercaría a una visión más general de la estructura de *21 Grams*, revisaremos, paso por paso, cada elemento temporal dentro del argumento, y la importancia que tiene para el desarrollo de la trama.

En primer lugar, el tiempo representado de la película, o sea, su duración total en pantalla, es de 124 minutos. Este es uno de los únicos aspectos que asemeja al segundo filme de González Iñárritu con las características del cine clásico. Generalmente, la duración de una película oscila entre una hora y media y dos horas de duración.

Por otro lado, el tiempo diegético de la narración resulta ambiguo, no podemos establecer el tiempo total que la historia ocupa en la película. Podemos hacer una simple conjetura al ver todos los acontecimientos de la historia, sin embargo, no podemos establecer el número total de días, meses o años que transcurren desde el inicio hasta el final.

Al no poder establecer una ubicación temporal, se da más importancia a las propias acciones de los personajes, pues son estas las que cargan el flujo narrativo de la historia y son responsables de crear la sensación de tiempo y espacio dentro del argumento.

Ahora, el orden temporal es uno de los elementos que genera más conflictos a la hora de analizar *21 Grams*. La sucesión en el tiempo de los acontecimientos no sigue ninguna regla, y depende en todo momento de la participación activa del espectador para su posible reconstrucción.

Como lo vimos anteriormente, la reinterpretación de la línea narrativa queda en manos del público expectante, y con base en ella es factible la restauración del orden y sucesión de los acontecimientos. Una vez más, podemos afirmar que la clave para este análisis, no son las alteraciones temporales, sino el comportamiento causal de sus personajes.

Para comprender el orden de la historia, se debe examinar concienzudamente las intrincadas conexiones de los hechos argumentales. A continuación, se presentan tres tablas en donde vemos el viaje individual de cada personaje. Los acontecimientos se han ordenado en forma cronológica y sin seguir la estructura mostrada en el film. Cada momento es acompañado por el número de escena asignado en la previa segmentación del argumento del apartado 4.2.2. de este trabajo.

## JACK

### **5. Jack aconseja a un joven.**

- a) Le muestra al joven su camioneta.
  - b) Intenta compartir un poco de su fe religiosa.
22. Jack come con su familia; reprende a sus hijos.  
14. Jack asiste con su familia al centro religioso.  
18. Despiden a Jack de su trabajo.  
49. Jack se dirige a su fiesta.  
26. Fiesta: la familia y amigos de Jack lo esperan en su casa.  
31. Jack llega a su fiesta. Nos enteramos de que atropelló al esposo e hijas de Cristina.  
28. La esposa de Jack y el rabino de su iglesia viajan en auto; observan el accidente.  
41. Jack decide entregarse a la policía.  
12. Jack entra a la cárcel.  
55. Jack es visitado por su esposa.  
51. Jack recibe una visita de su rabino.  
53. Jack intenta suicidarse en prisión  
64. Jack sale de prisión.  
66. Jack llega con su familia.  
69. Jack no logra lidiar con su culpa.

### **71. Jack fracasa en llevar una vida normal.**

- a) Sus hijos lo consideran un asesino.
  - b) Lucha por encontrar su fe.
73. Jack abandona a su familia.  
56. Jack trabaja como obrero.  
83. Jack pierde su fe.  
60. Jack y Paul se cruzan de frente en un motel.  
68. Paul ataca a Jack con un arma.  
85. Paul no puede matar a Jack; deja que escape  
**88. Jack entra a la habitación de Paul y Cristina.**
  - a) Hay un duelo entre los tres.
  - b) Paul se dispara a sí mismo.

16. Cristina, Paul y Jack están reunidos en una habitación; Paul tiene un disparo en el pecho.  
32. Cristina y Jack llevan a Paul a un hospital.  
80. Jack queda en libertad.  
89. Jack regresa con su familia

## CRISTINA

4. Grupo de terapia: Cristina habla sobre su vida pasada.  
23. Cristina cocina con sus hijas.  
13. Cristina nada con su hermana.  
3. El esposo e hijas de Cristina comen en un restaurante.  
40. El esposo e hijas de Cristina caminan por la acera de la calle.  
63. El esposo e hijas de Cristina son arrollados por un auto.  
**27. Cristina llega a casa.**
  - a) Se entera del accidente de su esposo e hijas.

30. Cristina llega al hospital.  
34. Las hijas de Cristina mueren.  
36. El esposo de Cristina muere; ella autoriza que su corazón sea trasplantado.  
45. Funeral del esposo e hijas de Cristina.

47. Cristina recae en su adicción.
38. Paul se acerca a Cristina; intenta comer con ella.
39. Cristina llama a una ex-amiga.
52. Cristina se droga en un club nocturno.
54. Cristina choca su auto; Paul la lleva a su casa.
59. Paul y Cristina se encuentran; él se ofrece a llevarla a casa.
61. Paul invita a Cristina a comer.
- 67. Paul y Cristina salen a comer.**
- a) Ella lo invita su casa.
70. Paul confiesa su atracción por Cristina.
72. Cristina llama a Paul a mitad de la noche.
- 75. Paul llega a casa de Cristina.**
- a) Paul confiesa a Cristina tener el corazón de su esposo
76. Paul explica por qué buscó a Cristina
77. Paul y Cristina hacen el amor.
82. Cristina va al lugar del accidente de su familia.
84. Cristina decide buscar venganza contra el hombre que mató a su familia.
21. Paul y Cristina viajan en un auto; espían a Jack.
57. Paul y Cristina duermen en un motel.
87. Cristina piensa que Jack está muerto.
- 88. Jack entra a la habitación de Paul y Cristina.**
- a) Hay un duelo entre los tres.
- b) Paul se dispara a sí mismo.
16. Cristina, Paul y Jack están reunidos en una habitación; Paul tiene un disparo en el pecho.
32. Cristina y Jack llevan a Paul a un hospital.
86. Cristina descubre que está embarazada.
89. Cristina intenta rehacer su vida.

#### PAUL

8. Mary, la esposa de Paul, visita el hospital. Nos enteramos que Paul está muriendo.
29. Hospital: Paul y Mary intentan tener un hijo.
15. Paul fuma a pesar de su enfermedad.
24. Paul y Mary discuten sobre su salud y su futuro.
- 37. Paul es notificado sobre su nuevo trasplante.**
- a) Paul es operado.
20. Paul recibe un trasplante de corazón.
33. Paul se recupera de su operación; quiere conocer el origen de su trasplante.
43. Paul celebra su nueva vida; Mary informa a sus amigos sobre su intención de tener un hijo.
46. Paul y Mary discuten.
44. Paul contrata a un investigador privado.
- 48. Paul descubre el origen de su trasplante.**
- a) Decide buscar a Cristina.
50. La relación de Paul y Mary empeora.
- 25. Paul espía a Cristina.**
- a) La sigue a una licorería.
38. Paul se acerca a Cristina; intenta comer con ella.
54. Cristina choca su auto; Paul la lleva a su casa.
59. Paul y Cristina se encuentran; él se ofrece a llevarla a casa.

61. Paul invita a Cristina a comer.
- 67. Paul y Cristina salen a comer.**
- a) Ella lo invita su casa.
70. Paul confiesa su atracción por Cristina.
72. Cristina llama a Paul a mitad de la noche.
- 75. Paul llega a casa de Cristina.**
- a) Paul confiesa a Cristina tener el corazón de su esposo
76. Paul explica por qué buscó a Cristina
77. Paul y Cristina hacen el amor.
2. Paul mira a Cristina, recostada sobre la cama.
79. Paul reflexiona sobre su relación con Cristina.
81. Paul y Mary terminan su relación.
62. El trasplante de Paul comienza a ser rechazado por su cuerpo.
65. La salud de Paul vuelve a empeorar.
58. Paul descubre el paradero de Jack.
21. Paul y Cristina viajan en un auto; espían a Jack.
60. Jack y Paul se cruzan de frente en un motel.
68. Paul ataca a Jack con un arma.
85. Paul no puede matar a Jack; deja que escape
57. Paul y Cristina duermen en un motel.
- 88. Jack entra a la habitación de Paul y Cristina.**
- a) Hay un duelo entre los tres.
- b) Paul se dispara a sí mismo.
16. Cristina, Paul y Jack están reunidos en una habitación; Paul tiene un disparo en el pecho.
32. Cristina y Jack llevan a Paul a un hospital.
6. Paul yace en la cama de un hospital.
89. Paul muere

Tras la reconstrucción de la línea argumentativa, podemos llegar a una serie de conclusiones. En primer lugar, podemos enfatizar el hecho mencionado anteriormente. El lugar que ocupa cada escena en el argumento está fuera de todo orden temporal. Ninguna escena corresponde con el desarrollo secuencial de los acontecimientos.

La primera escena de la película, en la que vemos a Paul y Cristina en la cama, puede ser ubicada a la mitad del desarrollo argumental de ambos personajes. Por el contrario, los primeros momentos de cada arco argumentativo están situados a lo largo de la primera parte de la película.

La quinta escena de la película es la que inicia la historia de Jack, y del mismo modo, es la primera en la que vemos a su personaje. De igual manera, el hilo que conduce a este personaje a lo largo de la trama se puede ubicar a lo largo de toda la película de forma azarosa.

La primera vez que vemos reunidos a los tres personajes principales es en la escena número 16, a tan sólo unos minutos de iniciada la película. Sin embargo,

este es uno de los momentos finales de la narración; la resolución que lleva a los protagonistas a encarar su destino.

Es imposible establecer cualquier tipo de estructuración, linealidad u orden en cuanto al acomodo de escenas. Las tablas presentadas anteriormente no muestran ninguna constante que pueda determinar un esquema organizado sobre el desarrollo temporal de la película.

Sin embargo, también podemos notar que el desarrollo argumental de cada personaje sigue los mismos patrones. Una vez que sucede el accidente, los arcos de Jack, Paul y Cristina, comienzan a unirse hasta que se vuelven uno solo. Los tres personajes forman parte de los últimos momentos de la narrativa.

Con esto nos podemos dar cuenta cómo los autores dejan en segundo plano toda intención de ubicar su historia en un plano temporal. Su trabajo está enfocado en explorar cómo las acciones de los personajes son capaces de llevar la historia y demostrar que, sin importar sus diferencias, todas las personas son propensas a vivir historias como esta.

A grandes rasgos, la recreación por medio de los principios causales nos permitiría hacer una estructuración temporal del argumento de la siguiente manera:

Principio ACTO I	Medio ACTO II	Final ACTO III
<b>PLANTEAMIENTO</b> Jack atropella y mata a la familia de Christina, quien autoriza el trasplante de corazón de su fallecido esposo para que la vida de Paul pueda ser salvada.	<b>DESARROLLO</b> Jack inicia un camino en busca de absolución. Paul descubre a Christina y, eventualmente, ambos inician una relación amorosa.	<b>RESOLUCIÓN</b> Paul y Christina deciden ir en busca de venganza y asesinar a Jack. Paul muere, Jack regresa con su familia y Christina descubre que está embarazada.

Podríamos atribuir la fragmentación de la película a la naturaleza de los personajes, quienes con un espíritu roto, se encuentran en una constante búsqueda de cualquier elemento que pueda llenar los vacíos de su vida. La estructura caótica asemeja de forma adecuada el viaje de nuestros personajes; confusos, azarosos y trepidantes. Sin embargo, es imposible cuestionar la trascendencia de la decisión de los realizadores al utilizar este recurso. ¿La película sería diferente si fuera contada de una forma tradicional?

A diferencia de *Amores Perros*, en donde un reordenamiento cronológico conllevaría una pérdida considerable de su fuerza dramática, aquí podríamos arriesgarnos a decir lo contrario. Una versión de esta película contada de principio

a fin incrementaría la tensión de los acontecimientos, el conflicto entre los personajes y el impacto de la historia en general. El desenlace, con la muerte de Paul, la redención de Jack y la nueva vida de Cristina, podría verse beneficiado por las ventajas propias de una estructura más convencional.

A pesar de que la fragmentación temporal es un recurso que resulta controversial, sobre todo si ocupa en exceso como en este caso, podemos decir que no es un recurso utilizado al azar. Tanto González Iñárritu como Arriaga acentúan la importancia de este elemento en sus personajes, en sus relaciones y en el resultado de sus acciones. Cada salto en el tiempo nos desorienta, nos abruma y nos involucra como espectadores en el mundo que se presenta frente a nosotros.

Por último, la frecuencia temporal es un elemento igual de engañoso a la hora de analizar. En *21 Grams*, la repetición de acontecimientos no es algo común. Sin embargo, gracias a los constantes saltos temporales y la conexión entre los personajes, se crea la aparente repetición de sucesos a lo largo del film.

Los elementos temporales en *21 Grams* se comportan de forma caótica y sin un asomo de organización. No existe tal cosa como una estructura temporal dentro de su argumento, sin embargo, la reconstrucción cronológica de los acontecimientos es posible mediante la ubicación de ciertos momentos clave que sirven como puntos de referencia para su ordenación.

#### 4.2.5. Espacio Cinematográfico

Puede sonar ridículo, pero tal vez la única consistencia en *21 Grams*, es la inconsistencia que presentan todos los elementos narrativos dentro de su argumento. La segunda película de González Iñárritu es el proyecto en el que más se permitió a sí mismo y a su guionista experimentar con lo que una narración puede ser.

El espacio cinematográfico, al igual que su temporalidad, es casi imposible de reconocer. En ningún momento se hace alusión a los límites territoriales en los que se desarrolla la historia. La fragmentación de la película dificulta la identificación de un espacio específico en el que podamos situar todos los acontecimientos de principio a fin.

Las alteraciones cronológicas del film hacen una segmentación de sus dimensiones espaciales. Los saltos de la narración obligan al espectador a destinar gran parte de su atención al orden y secuencia de los acontecimientos, de modo que la ubicación espacial de la historia queda en un segundo plano. A diferencia de *Amores Perros*, este elemento narrativo no tiene una gran influencia

en el accionar de sus personajes; ellos no son un producto de su espacio, su espacio es un producto de ellos.

Sin embargo, y muy como en los apartados anteriores, existen ciertos elementos que hacen posible la reestructuración narrativa del film. En este caso, el contexto y acciones de nuestros personajes ayudan a posicionarlos en un entorno determinado.

En primer lugar, tenemos el contexto de Jack, quien con su familia pertenece a una clase baja de la sociedad. Su ambiente está plagado de actos de violencia y transgresiones. Incluso él forma parte de este comportamiento al ser un miembro recurrente de la comunidad penitenciaria, e ingresar y salir de la cárcel en múltiples ocasiones. En distintos momentos de la cinta, Jack maltrata a su familia, y es el responsable directo de la muerte del esposo e hijas de Cristina.

La fe religiosa que tanto se encarga de profesar también es un factor importante a la hora de recrear el espacio en el que este personaje se desenvuelve. Aunque no nos da una ubicación territorial en específico, las implicaciones que tiene en un entorno social nos orientan respecto a su posible procedencia.

Aunque el fanatismo religioso no es algo propio de un solo país en el mundo, por el comportamiento de nuestros personajes, podemos intuir que todo lo acontecido se lleva a cabo en algún lugar de la sociedad occidental.

Por la forma en la que se desarrollan los eventos, es casi seguro decir que todos los personajes forman parte del mismo espacio. Probablemente, todo sucede en la misma ciudad. Y aunque el contexto de todos los personajes es distinto, su ambiente presenta múltiples similitudes. El entorno de Paul y Cristina no es muy diferente al de Jack.

Cristina es una madre de familia cuya vida en los suburbios parece estar resuelta. Es una mujer feliz con una familia que la ama. Ella intenta dejar de lado su funesto pasado como adicta, sin embargo, su alma aún se encuentra en conflicto y es atormentada por los fantasmas de sus errores. Todo empeora con la muerte de su familia, pues la pena con la que tiene que cargar hace que resurjan algunas de sus malas costumbres.

Paul es un maestro que lucha por encontrar esperanzas en la vida. Con su pareja, busca alternativas para curar su enfermedad del corazón, al mismo tiempo que intentan concebir un hijo que pueda salvar su matrimonio. No obstante, es un hombre cuya fe en el mundo ha decaído, y ni siquiera con sus más allegados le es posible crear un vínculo o afinidad.

Aunque pertenecientes a diferentes estratos de la sociedad, Jack, Paul y Cristina son personajes que comparten muchas cualidades entre sí. Su entorno se encuentra rodeado de las mismas inquietudes, de las mismas perturbaciones y de las mismas insatisfacciones. Los tres son personajes con una pieza faltante dentro de su ser, personajes que buscan llenar su vacío interior ya sea con su fe religiosa, con drogas, o con una relación amorosa.

Todos se enfrentan ante diferentes niveles del mismo tipo de conductas. En sus vidas, todos tienen que lidiar con situaciones de violencia, excesos, y transgresiones.

Al inicio de la narración, cada personaje habita su propio espacio, pero conforme la historia se desarrolla, su contexto se entrelaza. Jack, Paul y Cristina dan saltos entre sus atmósferas, hasta que se crea una sola en la que todos residen en comunión. Sucede lo mismo que con sus arcos argumentales. El accidente que une sus caminos, se encarga de posicionarlos en las mismas circunstancias espaciales.

En suma, *21 Grams* presenta una historia narrada desde tres puntos de vista diferentes, en la que todos los personajes habitan el mismo espacio y comparten ciertas similitudes en su entorno.

Sin embargo, aunque el espacio de Jack, Paul y Cristina pudiera compartir convenciones con ciertos lugares del mundo, y debido a su contexto podemos establecer un espacio en particular, este no determina ni su comportamiento ni el desarrollo de su línea narrativa. Los mismos personajes son los creadores de su entorno.

4.3. Babel



#### 4.3.1. Ficha Técnica

Título Original:	Babel
País:	Estados Unidos
Año:	2006
Duración:	2h 23min
Distribución:	Paramount Pictures Paramount Vantage
Clasificación:	B15
Género:	Drama
Dirección:	Alejandro González Iñárritu
Producción:	-Alejandro González Iñárritu (Productor) -John Kilik (Productor) -Steve Golin (Productor) -Ann Ruark (Co-Productor) -Corinne Golden Weber (Productor Asociado) -Ahmed Abounouom (Productor de Línea: Marruecos) -Norihsa Harada (Productor de Línea: Japón) -Tita Lombardo (Productor de Línea: México)
Guión:	Guillermo Arriaga
Fotografía:	Rodrigo Prieto
Música:	Gustavo Santaolalla
Reparto:	Brad Pitt, Cate Blanchett, Mohamed Akhzam, Adriana Barraza, Elle Fanning, Nathan Gamble, Gael García Bernal, Rinko Kikuchi, Koji Yakusho, Said Tarchani, Boubker Ait El Caid
Sinopsis:	En el desierto de Marruecos, dos niños salen a cuidar de su rebaño de ovejas con un rifle y deciden probarlo sin pensar en las posibles consecuencias. La mala suerte hace que la bala llegue a una mujer casada americana. A raíz de este hecho y a pesar de las distancias, ya que viven en continentes y culturas diferentes, la vida de un grupo de extraños colisiona. <sup>116</sup>

<sup>116</sup> Babel: <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-20151/>, 23/10/2018.

#### 4.3.2. Segmentación del argumento

La segmentación que se presenta a continuación ha sido realizada tomando en cuenta las definiciones de Secuencia y Escena expuestas en el apartado 3.1. de este trabajo. Para diferenciar una de otra, las secuencias han sido acentuadas en negritas.

##### **1. Créditos iniciales.**

##### **2. Marruecos:**

- a) Un pastor compra un rifle a un cazador.
- b) El pastor da el rifle a sus hijos, Yussef y Ahmed, para que cuiden al ganado.
- c) Yussef espía a su hermana. Ahmed se molesta.
- d) Los niños juegan con el rifle; Yussef le dispara a un autobús de turistas.

##### **3. Estados Unidos:**

- a) Amelia, una niñera mexicana, cuida a Mike y Debbie mientras sus padres están de vacaciones.
- b) Amelia se ve forzada a cuidar a los niños el día de la boda de su hijo.
- c) Sin más opciones, decide llevarlos con ella a México.

##### **4. Marruecos:**

- a) Richard y Susan se encuentra de vacaciones; intentan rescatar su matrimonio.
- b) Viajan en un autobús con otros turistas. Susan recibe un disparo en el pecho.

##### **5. Japón:**

- a) Chieko, una joven sordomuda juega con su equipo de voleibol. Su fuerte carácter hace que sea expulsada.
- b) El padre de Chieko la lleva a comer con sus amigas; su relación es complicada.
- c) La discapacidad de Chieko hace difícil su interacción con otras personas.
- b) Decide adoptar una actitud extrovertida para llamar la atención de los chicos.

##### **6. Marruecos:**

- a) Yussef y Ahmed regresan a casa.
- b) Durante la cena, su padre les dice sobre un atentado terrorista en el que aparentemente una mujer murió.

c) Piensan que mataron a alguien.

**7. México:**

a) Amelia y los niños llegan a México para la boda de su hijo.

b) Mike y Debbie se ven forzados a convivir con otros niños.

**8. Marruecos:**

a) Richard intenta auxiliar a Susan de cualquier manera posible.

b) El camión de turistas se dirige al pueblo más cercano.

c) Susan es resguardada en una casa mientras Richard se encarga de conseguir ayuda.

d) Los demás turistas amenazan con irse del lugar.

e) Mientras la ayuda llega, un doctor hace lo posible por curar a Susan.

**9. Japón:**

a) Chieko asiste a su cita con el dentista.

b) Intenta seducir al dentista. Éste la rechaza.

c) Chieko va a su casa.

d) Dos policías la interceptan; quieren hablar con su padre.

c) Chieko sale con una de sus amigas.

**10. Marruecos:**

a) Yussef y Ahmed esconden el rifle.

b) La policía marroquí comienza una investigación sobre el incidente; descubren cartuchos del rifle.

c) La policía da con el cazador que vendió el rifle.

d) El cazador dice a quién vendió el rifle.

e) La policía se pone en marcha, pero Yussef y Ahmed logran despistarlos.

f) Yussef y Ahmed revelan lo que hicieron.

**11. México:**

a) La boda del hijo de Amelia se lleva a cabo.

b) Transcurre todo el día en el lugar.

**12. Marruecos:**

a) Una mujer del pueblo intenta calmar el dolor de Susan.

b) Los demás turistas se desesperan cada vez más.

c) Richard hace lo posible para que los turistas esperen.

**13. Japón:**

a) Chieko y sus amigas se reúnen con un grupo de jóvenes.

b) Beben, se drogan y se divierten.

c) Todos van a un club nocturno, pero Chieko no logra sentirse parte del grupo. Como siempre, se siente rechazada.

d) Regresa a su casa.

e) Contacta al policía que quiere hablar con su padre.

**14. Marruecos:**

a) Yussef y Ahmed son reprendidos por su padre.

b) El cazador informa a la policía que obtuvo el rifle de un hombre de Japón.

c) Yussef, Ahmed y su padre van en busca del rifle.

d) Intentan escapar.

d) La policía da con su paradero; se inicia un tiroteo.

**15. México:**

a) El sobrino de Amelia la lleva a ella y a los niños de regreso a Estados Unidos.

b) Tienen problemas en la frontera; no les es permitido el acceso.

c) Escapan, entrando ilegalmente al país.

d) Amelia y los niños son abandonados a la mitad del desierto.

**16. Marruecos:**

a) Richard continua con su espera por ayuda.

b) No encuentran ninguna ambulancia para transportar a Susan.

c) Los demás turistas los abandonan.

**17. Japón:**

- a) El policía llega a la casa de Chieko.
- b) Chieko habla sobre la muerte de su madre.
- c) El policía le dice a Chieko la razón por la que busca a su padre: investiga un atentado terrorista con un rifle registrado a su nombre.
- d) Chieko intenta seducir al policía.

**18. Marruecos:**

- a) La policía mata a Ahmed.
- b) Yussef destruye el rifle y se entrega.

**19. Estados Unidos:**

- a) Amelia y los niños caminan por el desierto.
- b) Amelia los deja solos para ir a buscar ayuda.
- c) Amelia es encontrada por una patrulla fronteriza.
- d) Cuando regresa por Mike y Debbie, no los puede encontrar.

**20. Marruecos:**

- a) Richard y Susan tienen un momento de reconexión.
- b) La ayuda por fin llega.

**21. Japón:**

- a) Chieko intenta disculparse con el policía; él se va.

**22. Estados Unidos:**

- a) La policía fronteriza encuentra a Mike y Debbie.
- b) Amelia es deportada.

**23. Marruecos:**

- a) Yussef es arrestado
- b) Un helicóptero traslada a Susan a un hospital.
- c) Logran salvar a Susan.

**24. Japón:**

- a) Al salir de su casa, el policía se encuentra con el padre de Chieko.
- b) Chieko es encontrada por su padre, desnuda y parada en el balcón. Él la abraza.

## **25. Créditos finales.**

### 4.3.3. La causalidad en Babel

La última propuesta narrativa de la dupla Iñárritu-Arriaga, presenta varios de los elementos característicos de sus trabajos previos. Sin embargo, los autores se las ingenian para concebir un film cuya estructura, si bien no es la más complicada, resulta igual de interesante. En su nueva película, los autores repiten el uso de varias líneas narrativas y la fragmentación espacio-temporal de su argumento.

En *Babel*, encontramos a cuatro grupos diferentes de personajes desencadenantes de los hechos. Pero, a diferencia de filmes como *Amores Perros* o *21 Grams*, en los que existe una conexión tácita entre todos los agentes narrativos, aquí, la interrelación de cada historia y los vínculos que comparten los protagonistas son más tenues. En esta película, no existe ningún evento en el que todos los personajes participen de forma activa, pero sin lugar a duda, sus acciones tienen una gran influencia entre sí.

El primer grupo de agentes causales está conformado por una familia ganadera marroquí. El conflicto principal de esta historia inicia cuando, al cuidar al ganado con un rifle, los hermanos Yussef y Ahmed disparan a un autobús de turistas que viaja por la carretera. El desarrollo narrativo de esta línea argumental se centra en cómo la familia lidia con el accidente provocado por los jóvenes, y en su búsqueda de un medio para remediar lo acontecido.

Los personajes principales de esta subtrama, Yussef y Ahmed, son tan solo dos niños cuyas motivaciones y deseos, en muchas ocasiones se ven cegados por los cambios psicológicos, hormonales y físicos propios de su edad. Podemos entender que sus decisiones, más allá de estar motivadas por malicia, son producto de la inexperiencia y de los arranques de imprudencia naturales en un adolescente.

Cuando descubren que son buscados por la policía, Yussef y Ahmed intentan escapar con su padre, pero son atrapados y quedan en medio de un tiroteo con la ley marroquí. Después de que su hermano recibe un disparo, Yussef es arrestado y posteriormente encarcelado por la perpetración de actos terroristas.

De esta historia, se desprende el desarrollo argumental de las tres líneas narrativas restantes. La serie de causas y efectos pertenecientes a esta subtrama, provocan de forma colateral el conflicto en los demás relatos.

La subtrama que es afectada de forma más directa por los sucesos de la historia anterior es la de Richard y Susan. Seguimos el viaje de una pareja en búsqueda de resolver las diferencias de su matrimonio. A lo largo de la película podemos conocer el contexto dramático de ambos personajes; la muerte de uno de sus hijos ha deteriorado su relación amorosa, y ambos intentan todo lo posible por salvarla. Las acciones de cada personaje concuerdan con sus respectivos códigos morales y conjuntos motivacionales.

Para poder salvar su matrimonio, emprenden unas vacaciones a Marruecos, pero sus planes se ven frustrados cuando Susan recibe un disparo en la clavícula desde el exterior del autobús en el que viajan. Desde este momento, podemos ver el influjo que la historia de Yussef y Ahmed ejerce sobre esta nueva línea narrativa. El disparo de los hermanos, crea directamente el conflicto al que nuestros nuevos personajes se tendrán que enfrentar durante el transcurso de la narración.

Todos los efectos y consecuencias que posteriormente involucran a Richard y a Susan, son producto de este breve momento en el que ambas historias se conectan. A partir de aquí, los deseos y propósitos de los actuales protagonistas se tornan fundamentales para desarrollar la narrativa.

Richard busca la forma de salvar a su esposa y, mientras espera por ayuda, decide llevarla a una aldea cercana en donde recibe el auxilio de los lugareños. Sin embargo, tienen que enfrentarse a una serie de dificultades, como la falta de recursos médicos en la zona y la desidia de sus compañeros turistas, quienes emprenden nuevamente su viaje y los abandonan a su suerte.

El desenlace de la historia nos muestra a Susan siendo trasladada a un hospital por un helicóptero de su embajada. Nuestros personajes alcanzan una especie de resolución dramática cuando, entre el mar de adversidades en el que se encuentran, su relación se sitúa en un camino de reconstrucción.

Del mismo modo, la línea narrativa de Richard y Susan tiene una gran influencia sobre otra de las historias de la película. Ahora, estos personajes son los causantes del conflicto que se desarrolla en una nueva subtrama de la narración.

El nuevo grupo de personajes presenta a Amelia, una niñera mexicana encargada de cuidar a Mike y Debbie, los niños de una familia estadounidense. Cuando Richard y Susan, los padres de los niños, se ven inmiscuidos en el atentado en

Marruecos, Amelia se ve obligada a cuidarlos durante un periodo de tiempo indefinido.

El problema se genera cuando Amelia, sin alternativas aparentes, toma la decisión de llevar a los niños a México para la boda de su hijo. Sin el consentimiento de sus padres, este personaje se enfrenta ante la disyuntiva de perderse uno de los momentos más importante de su vida, o arriesgar su trabajo y el bienestar de Mike y Debbie. Los personajes de esta línea narrativa son complementados por Santiago, el sobrino de Amelia, y en cuyas acciones recae el rumbo y desenlace de la historia.

Después de una exitosa fiesta, Santiago lleva de regreso a Amelia y a los niños a Estados Unidos. Sin embargo, tienen problemas al cruzar la frontera, pues una mezcla de mala actitud y desconfianza por parte de los policías fronterizos, obliga a Santiago a darse a la fuga y entrar al país ilegalmente.

Al intentar evadir a la justicia, Santiago abandona a Amelia a mitad del desierto, donde posteriormente pierde a los niños y es atrapada por una patrulla migratoria. Al final de la historia, Mike y Debbie son encontrados por las autoridades americanas y Amelia es deportada a México, viéndose forzada a dejar detrás la vida que tanto le había costado construir.

La cadena de causas y efectos se pone en marcha cuando Richard y Susan no pueden llegar a casa y Amelia se ve forzada a quedarse por más tiempo. Su destino se ve sellado desde el momento en que decide llevar consigo a los niños. Una vez más, los acontecimientos en la historia pasada provocan de forma colateral un conflicto externo a su entorno narrativo.

La última subtrama de la película introduce la historia de una joven japonesa con una discapacidad auditiva y del habla forzada a lidiar con los apuros de la sociedad en la que vive. A diferencia del patrón presente en las líneas narrativas anteriores, esta no se ve afectada por los acontecimientos de sus semejantes. Esta historia se desarrolla de manera independiente, con un personaje y un conflicto que avanzan indiscriminadamente. Sin embargo, este relato cierra el círculo de conexiones que entrelaza a todas las historias de la película.

El personaje en cuestión es Chieko, una adolescente sordomuda que lucha por encontrar su lugar en lo que pareciera un mundo que la ha dejado de lado. El rechazo que su condición provoca en las personas la obliga a crear una actitud extrovertida y atrevida que, en la mayoría de los casos, desemboca en resultados poco exitosos que sólo la hacen sentir peor.

Como las demás, esta línea narrativa se desarrolla de manera poco confortable para su protagonista. Chieko fracasa al relacionarse con los jóvenes de su edad, su dentista la rechaza cuando intenta seducirlo, e incluso cuando parece haber encontrado el confort con sus amigos, le es negada la satisfacción de tener el más mínimo de los afectos.

El contexto dramático de Chieko es presentado en varias escenas a lo largo de la película. Tras el suicidio de su madre, se ha visto forzada a vivir solamente con su padre, una única figura paterna con la que lucha por encontrar una sensación de apego y afinidad. Junto con su discapacidad, esto hace del día a día algo aún más difícil de sobrellevar.

Como espectador, no podemos evitar sentir empatía ante su comportamiento. Las decisiones que toma a lo largo del film se vuelven comprensibles, pues sabemos que a pesar de todo, sus actos de rebeldía son solamente los mecanismos de defensa de una joven atormentada que intenta encontrar su lugar en el mundo. Chieko es una niña frágil, lastimada por la incomprensión del resto de las personas y solitaria en su propia burbuja.

Otro de los elementos más importantes y, que sirve para cerrar la conexión entre todas las historias, viene en la forma de un agente de policía que busca hablar con el padre de Chieko por su posible implicación en un atentado terrorista al otro lado del mundo, pues un rifle a su nombre fue utilizado en el intento de homicidio de una turista estadounidense en Marruecos.

Cerca del final de la historia, descubrimos que el padre de Chieko era el propietario de un rifle que regaló a un cazador al norte de África. Esta arma, es la que llegaría a manos de Yussef y Ahmed, terminaría hiriendo a Susan y provocaría que Amelia tuviera que quedarse a cuidar de Mike y Debbie.

A pesar de que en el desarrollo de esta historia no interviene ninguno de los factores provenientes de las otras líneas narrativas, sus implicaciones en la conexión causal que comparten todos los personajes es trascendental. Aunque es un momento que acontece previamente a los sucesos del film, puede ser considerado como el eslabón que inicia la serie de causas y efectos en cada segmento de la película.

La resolución que alcanza Chieko se aleja de aportar algo a la relación entre las distintas historias de *Babel*. Como todo su desarrollo, el final de este relato se mantiene al margen de los acontecimientos ajenos a él. En su última escena, vemos a este personaje en el balcón de su departamento mirando a la ciudad, como si fuera una metáfora del abismo de soledad en el que se encuentra. Su

padre llega, y con un abrazo lleno de indulgencia, vemos la conexión entre ambos personajes, entre el padre e hija que necesitan de sí.

Podemos encontrar una temática recurrente en cada una de las historias: la imprudencia de los personajes. El padre de Chieko regala un rifle a un hombre que no conoce del todo bien; a Yussef y Ahmed les es entregada un arma mortal para que cuiden del ganado; Richard lleva a Susan a una aldea en donde no hay ningún tipo de atención médica, poniendo su vida aún más en peligro; Amelia arriesga su vida y la de dos niños al llevarlos sin permiso a otro país. La insensatez con la que toman decisiones, sin cuidado de las consecuencias que puedan tener, es un común denominador que, desgraciadamente, todos ellos poseen.

El comportamiento de los principios de la causalidad en esta narración comparte ciertas similitudes con las películas previamente analizadas; múltiples líneas narrativas, personajes con objetivos propios y diferentes motivaciones, una fuerte relación entre todos los agentes causales y la sensación de que todos ellos chocarán en algún punto.

Sin embargo, esta película tiene rasgos distintivos que la separan del resto. Las relaciones de causa y efecto entre los personajes se dan de manera casi paradójica. Personas con la más mínima interacción, tienen la capacidad de crear las más grandes repercusiones. Es la ironía en la máxima extensión de la palabra; tú futuro se verá afectado por las acciones de otros.

Es la perfecta ejemplificación de la teoría del caos; mientras en un lugar, un hombre regala un rifle a un cazador, en otro, una niñera viaja a su país con los hijos de sus patrones. Todos los personajes son fichas de dominó, alineadas perfectamente, cayendo una sobre otra, hasta llegar al final.

En suma, *Babel* es una película que conjunta cuatro líneas narrativas independientes en las que, a diferencia de *Amores Perros* o *21 Grams*, no existe una conexión implícita en la que todos sus personajes participen de manera activa. Sin embargo, los efectos causales en cada historia tienen un gran peso en la forma en la que se desarrolla todas las historias del film.

#### 4.3.4. Temporalidad

La dimensión temporal de *Babel* resulta ser uno de los elementos más interesantes de la película. De la misma manera que en los dos primeros largometrajes de González Iñárritu, el orden y sucesión de los acontecimientos presentan múltiples y marcadas alteraciones cronológicas. Pero, como se advirtió

en apartados anteriores, determinar los parámetros temporales en los que la historia se desarrolla resulta mucho más sencillo.

Una vez más, se examinará a detalle cada elemento de índole temporal dentro de Babel para establecer su comportamiento dentro del argumento y tener una visión panorámica de este nivel de la narración.

El tiempo representado de la película no se aleja de lo que Iñárritu nos tiene acostumbrados. El tiempo de duración total del filme es de 143 minutos. Aproximadamente, cada historia comparte el mismo tiempo de exposición en pantalla, haciendo un buen balance entre el desarrollo de cada línea narrativa. No se siente una sobrecarga de información que haga de una historia más o menos digerible.

El tiempo diegético de la narración se puede establecer de una manera considerablemente sencilla al echar un vistazo al orden y sucesión de cada una de las historias. Podemos establecer un total de 4 o 5 días de duración desde el momento en el que el padre de Yussef y Ahmed compra el rifle, hasta que Amelia es deportada de regreso a su país.

Por la forma en la que se desarrollan los acontecimientos, podemos intuir que la línea narrativa de Yussef y Ahmed, la de Richard y Susan y la de Chieko ocurren simultáneamente, y que la de Amelia y los niños es la última en acontecer.

En el momento en el que se dispara el rifle, automáticamente entran en conflicto las dos historias con la conexión más tácita entre sí. Mientras Richard busca salvar la vida de su esposa, los pequeños hermanos causantes del accidente tratan de huir. Desde que Yussef y Ahmed hieren a Susan, transcurren sólo dos días hasta que son atrapados por la ley.

Por otro lado, en una de las últimas escenas de la historia de Chieko, nos enteramos por medio de un noticiero que Yussef es arrestado y que Susan es trasladada a un hospital. El desarrollo argumental de esta historia se desarrolla a lo largo de un día, por lo que podemos suponer que da inicio justo a la mitad de los relatos anteriores.

La forma en la que llegamos a la conclusión de que la historia de Amelia es la última en desarrollarse, es por una escena en la que el personaje de Richard, al final de su travesía, le llama para pedirle que extienda su estadía cuidando de los niños. Al día siguiente, Amelia lleva a Mike y Debbie a México, y un día después es atrapada por la policía fronteriza, momento en el que regresa a su país.

El tiempo total que la historia ocupa en una película difiere en gran medida a lo que Iñárritu había presentado en sus películas anteriores, en las que se puede

intuir que su desarrollo se lleva a cabo a lo largo de varias semanas, meses incluso. En *Babel*, el tiempo total de la historia se condensa a tan sólo algunos días.

El orden y sucesión temporal de la película se da de forma llamativa. Cada historia se desarrolla de forma lineal, pero pequeños segmentos de cada una de ellas son intercalados entre sí. La segmentación del argumento nos permite dar un vistazo más claro a esta idea. Las primeras cuatro secuencias de la película nos muestran el planteamiento de cada línea narrativa hasta el momento en el que entran en conflicto.

Posteriormente, la historia se retoma en el punto en el que fue segmentada. En el mismo orden que las secuencias anteriores, ahora vemos a nuestros personajes hacer avanzar la historia hasta el punto en el que el argumento es fragmentado una vez más. Este patrón se repite hasta el final de la película.

La sucesión y orden temporal en *Babel* podría esquematizarse de la siguiente manera:

<b>Secuencia 1</b> Yussef y Ahmed disparan a un autobús.	<b>Secuencia 2</b> Amelia decide llevar a Mike y a Debbie a México.	<b>Secuencia 3</b> Richard y Susan van de vacaciones. Susan es herida.	<b>Secuencia 4</b> Chieko adopta una actitud extrovertida.
<b>Secuencia 5</b> Yussef y Ahmed regresan a casa. Se enteran de que los buscan.	<b>Secuencia 6</b> Amelia y los niños llegan a México	<b>Secuencia 7</b> Richard intenta auxiliar a Susan de cualquier manera posible	<b>Secuencia 8</b> Chieko asiste a su cita con el dentista. Intenta seducirlo.
<b>Secuencia 9</b> Yussef y Ahmed esconden el rifle	<b>Secuencia 10</b> La boda del hijo de Amelia se lleva a cabo.	<b>Secuencia 11</b> Richard hace lo posible para que los turistas esperen y por conseguir ayuda	<b>Secuencia 12</b> Chieko y sus amigas se reúnen con un grupo de jóvenes.

Cada secuencia nos sitúa en un contexto y tiempo diferentes. La película cuenta con numerosos saltos cronológicos, pero lejos de crear confusión, esto cumple el cometido de transitar sutilmente entre las distintas líneas narrativas. En todo momento nos recuerda el enlace que comparten estas historias y, del mismo modo, nos hace pensar en cada una como una narración independiente.

Finalmente, cuando nos referimos a la frecuencia temporal de *Babel*, encontramos que la película presenta dos momentos específicos que se repiten más de una vez, pero que lo hacen desde diferentes perspectivas. Dichos momentos, ocurren durante las breves conexiones que las diversas historias comparten entre sí.

El primero de los momentos, de igual manera es el más evidente: cuando Yusef y Ahmed disparan el rifle. La primera vez que vemos este acontecimiento, es en la primera secuencia de la película, en la que nos enfocamos en la historia de los hermanos. Algunas escenas después, podemos experimentar el mismo incidente desde el punto de vista de Richard y Susan, cuando ella recibe el disparo.

Vemos el mismo suceso a través de los ojos de dos grupos de personajes distintos. La repetición de esta escena no sólo nos recuerda la conexión que comparten ambas historias, sino que nos muestra el efecto sistémico que puede tener un acontecimiento en el rumbo de dos entornos completamente diferentes.

El segundo momento que se repite podría ser menos trascendente que el anterior, pero de igual manera resulta significativo para entender la relación que comparten estas historias. En este caso vemos las dos caras de una llamada telefónica entre Richard y Amelia. La primera escena se encuentra situada casi al principio de la película, cuando el personaje de Amelia es introducido. Por otro lado, la segunda escena se presenta casi al final, cuando Richard y Susan son trasladados al hospital.

Podemos ver el claro contraste entre ambos momentos. El primero crea el conflicto en las dos líneas narrativas involucradas, mientras que en el segundo ocurre en dos puntos completamente diferentes dentro del desarrollo narrativo de sus personajes. Sin embargo, los dos acontecimientos representan la línea conductora que da secuencia a las historias, y que nos permite situar a una después de otra.

A pesar de que *Babel* es una película plagada de alteraciones cronológicas y temporales, en todo momento podemos establecer un orden entre todas las historias que las componen. Su estructuración se aleja completamente de los modelos clásicos, pero su inventivo uso de los recursos narrativos la hacen una pieza cinematográfica sofisticada y cautivadora.

#### 4.3.5. Espacio Cinematográfico

En *Babel*, existe una diversa gama de espacios. El contexto sociocultural en el que se desarrolla cada línea narrativa nos sitúa en lugares distintos, pero que al mismo tiempo, comparten ciertas características que los identifican en un mismo entorno y ambiente.

Marruecos, uno de los escenarios en los que se desarrolla la mayor parte de la película, más en específico, las líneas narrativas de Richard y Susan y de Yusef y

Ahmed, nos presenta un contexto social con poca prosperidad económica y con una presencia marcada de violencia e inseguridad.

Aunque ambas historias se desarrollen bajo el mismo telón, existe una gran diferencia entre los marcos de referencia de sus personajes. Por un lado, vemos a una familia de clase baja que se dedica a la ganadería, y por otro, tenemos a un matrimonio estadounidense bien acomodado que goza de cierta abundancia y estabilidad monetaria.

De este modo, el entorno en el que se desarrollan los personajes es el mismo, pero sin lugar a duda, su contexto individual determina en gran medida el destino de su narración. Mientras que los pequeños hermanos no tienen ninguna otra opción más que huir, y en última instancia son desolados por un gobierno que los ha olvidado, Richard y Susan cuentan con el sustento y apoyo necesario de un país que hará lo posible por cuidar de su bienestar.

El desenlace de sus historias, no son dictaminados únicamente por las acciones de los personajes, sino por la demarcación espacial de la que provienen. La muerte y aprehensión de los niños, y la casi milagrosa salvación de Susan, son situaciones atribuibles a sus respectivos orígenes.

Por otro lado, el espacio cinematográfico en el que ambos grupos de personajes se desenvuelven, hace evidente la intención de los autores por presentar una idea recurrente en su trabajo: sin importar las clases sociales, todas las personas, en todo el mundo, son propensas a experimentar este tipo de historias. Esta suerte de efecto mariposa, en la que una simple acción puede afectar el destino de un gran número de sujetos, es un recurso que tanto González Iñárritu, como Guillermo Arriaga, han utilizado a lo largo de su trayectoria.

Otro de los entornos explorados en *Babel*, es el creado por la relación entre dos naciones y sus respectivos pueblos, cuando Amelia viaja a México con Mike y Debbie, y posteriormente intenta reingresar a los Estados Unidos sin éxito alguno. Las simples circunstancias en las que ambos países se encuentran desde hace mucho tiempo nos dan muchas cosas de qué hablar.

No es secreto para nadie, que la relación que compartimos con nuestro vecino del norte va más allá de ser colindantes territoriales. En casi todo ámbito, la cultura estadounidense ha sido fuertemente arraigada por la población mexicana, y nuestras relaciones se engloban dentro lo político, lo económico y lo social.

Por ende, el contexto en el que se desarrolla esta nueva línea narrativa no se limita a márgenes de territorio. Aquí, se comprenden un sin fin de factores de los

que, probablemente, faltaría tiempo para analizar, pero que de una u otra forma están presentes en el pensar colectivo de la sociedad.

Ahora, hablar de un contexto como el que se presenta en la película, se hace trascendental en nuestros días. A más de diez años de su estreno, las situaciones y caminos que recorre Amelia, son los mismos a los que miles y miles de personas se enfrentan en la actualidad.

En Amelia, vemos representada la situación de muchas personas no solamente de nuestro país, sino de muchos países hermanos que se encuentran en las mismas instancias, en las que sus instituciones les han fallado y su única alternativa es abandonar su nación en busca de una mayor oportunidad para prosperar.

Amelia y los niños pertenecen a dos entornos completamente distintos. Cuando Mike y Debbie llegan a México, son expuestos a un ambiente que ni en sus sueños más fantasiosos pudieron haber imaginado. Después del mar de adversidades al que estos personajes se tienen que enfrentar, Amelia es vista como un ente maligno cuyas acciones desembocan en un abismo de barbaridades. Sin embargo, hace falta sólo un trabajo de perspectiva para darnos cuenta que el contexto de una persona tendrá una gran repercusión en el rumbo que esta tomará. Esto sucede en la ficción y en la vida real.

Podemos notar ciertos paralelismos entre el espacio creado por estas dos naciones, y el espacio presente en las líneas narrativas anteriores. En términos socioculturales, la situación en la que viven muchos de los habitantes del norte de México, no está completamente alejada a la de los residentes de países de África y del Medio Oriente.

La pobreza extrema y la violencia a la que se enfrentan los personajes, son solamente dos de los diversos factores que comparten ambos territorios. Podemos hacer ciertas analogías entre los mundos recreados en cada una de las historias, y podemos darnos cuenta de que no es una coincidencia que los tres relatos con la conexión más implícita, son aquellos que se desarrollan en los ambientes más parecidos.

El último escenario que podemos identificar, es el creado alrededor de Chieko, la joven nipona que lucha por encontrar un lugar en el mundo. Justo como su desarrollo argumental, el contexto creado a su alrededor es el más diferente a los previamente analizados.

El entorno en el que se encuentra Chieko se distingue por su alto desarrollo económico y social. Tan grande como puede ser un país como Japón, nuestra última protagonista se encuentra rodeada de un sin fin de lujos y facilidades con

los que los demás personajes no cuentan. Además, Chieko pertenece a una familia acomodada y de clase alta.

Las disparidades entre ambos espacios no podrían ser mayores. Sin embargo, si vemos más allá de lo evidente, podemos darnos cuenta de ciertas semejanzas entre el ambiente de Chieko y el de el resto de los personajes. A pesar de que se encuentra en una sociedad avanzada y con abundancia, el entorno de la joven sordomuda siempre es hostil, agresivo y cruel.

Se presenta de manera casi irónica. Alguien que lo tiene casi todo, en realidad no tiene nada. Y es que sin importar todos los beneficios que un contexto como el de Chieko pudiera ofrecer, existen otros factores que hacen de esta una atmósfera más similar a los escenarios anteriores de lo que pudiéramos imaginar.

En primer lugar, su discapacidad hace que vea al mundo de una forma totalmente diferente a la de todos los demás. Para Chieko, su ciudad está lejos de representar un lugar de confort y bienestar, y más bien se instala como un espacio desfavorable y antagónico en el que no encuentra cabida.

La idea anterior fue alentada fuertemente por los realizadores, pues mediante un ingenioso uso de recursos cinematográficos, lograron hacer una representación visual de la soledad en la que este personaje se encuentra. El formato de filmación y los encuadres utilizados para enmarcar esta historia, hacen énfasis en el aislamiento en el que vive nuestra protagonista.

Incluso los recursos auditivos de la película ayudan a adentrarnos en el mundo del personaje, pues en varias secuencias, la falta de sonido proyectada desde su perspectiva nos hace entender el desamparo en el que se encuentra. Tan devastador como puede ser perder a un familiar querido o que el trabajo de toda tu vida se vaya por el desagüe, lo es no tener ni siquiera el mínimo placer de poder escuchar una canción.

Por otro lado, la pérdida de su madre no hace más que añadir un gran peso al ya de por sí tormentoso hábitat en el que se ve forzada a desenvolverse. El espacio alrededor de Chieko, muy como en las otras líneas narrativas, la lleva hasta el límite, convirtiéndose en una de las principales causas de su comportamiento y, en última instancia, de sus decisiones.

En conclusión, todas las líneas narrativas en *Babel* son presentadas en diversos espacios cinematográficos, sin embargo, estos comparten múltiples similitudes que los hacen converger en un mismo y categórico ambiente en el que todos sus personajes se ven rodeados de los mismos elementos y circunstancias.



## Conclusiones

A lo largo de las páginas anteriores, se expusieron los momentos más destacados de la carrera de Alejandro González Iñárritu, se estudiaron los elementos básicos que componen una pieza cinematográfica y se hizo una descripción de las principales teorías y métodos de análisis cinematográfico para contextualizar las diversas formas en las que una película puede ser interpretada y los instrumentos necesarios para ello.

Lo anterior, siempre estuvo en pos de alcanzar el objetivo final de este proyecto, analizar los tres primeros largometrajes de la filmografía de González Iñárritu. La hipótesis desde la que se gestó esta investigación, proponía que la estructura de los tres primeros filmes del mexicano es diferente a lo que convencionalmente podemos encontrar en una película, y su mayor diferencia radica en su estructura narrativa.

El análisis realizado de *Amores Perros*, *21 Grams* y *Babel*, arrojó una serie de resultados con los que podemos confirmar dicha propuesta. La estructura de las diferentes categorías del trabajo narrativo en las películas del mexicano, se distingue de la mayoría de convenciones presentes en el cine clásico. Los tres primeros largometrajes del laureado director, corresponden a un *Modelo de Narración Moderno*.

En ninguna de las películas analizadas se siguen los términos tradicionales de una narración, en los que, en un orden cronológico, se presenta a un personaje con una meta, un conflicto, una serie de sucesos motivados por un modelo de causa y efecto y una resolución en la que vemos la consecución o no consecución clara de objetivos.

La dimensión causal en cada uno de los largometrajes presenta líneas narrativas, simultáneas o múltiples, conectadas entre sí. En cada una de las diversas historias, las acciones de todos los agentes causales afectan su desarrollo y su resolución. La mayoría de personajes son figuras complejas y con conflictos personales y exteriores. Todos ellos se enfrentan ante situaciones similares, en donde la violencia, la traición, la pérdida y el amor terminan por decretan su destino.

Las tres películas son narraciones no lineales con alteraciones cronológicas y saltos temporales. El desarrollo secuencial de cada filme varía dependiendo de sus intenciones narrativas y dramáticas, pero en todos ellos se rompen con los paradigmas conocidos de las estructuras tradicionales.

El espacio cinematográfico no se limita a situar a sus personajes en un sólo contexto en particular, sino que, en cada una de las películas, se pueden trazar correspondencias, comparaciones y analogías entre los escenarios en los que se desarrolla cada una de las historias.

*Amores Perros* es una película con tres líneas narrativas diferentes. Sus causas y efectos están interconectados entre sí y, de esta manera, afectan el desarrollo individual de sus narraciones. El desenlace o resolución a la que llega el primer grupo de personajes, crea el conflicto para el segundo y altera el desarrollo causal del tercero.

La narración hace un uso frecuente de alteraciones cronológicas dentro de su argumento. Mediante el uso de *flashbacks* y *flashforwards*, se establece la relación que comparte cada línea narrativa.

El evento que conecta a todos los personajes, el accidente entre Octavio y Valeria, es utilizado como recurso para introducirnos dentro de una nueva historia en repetidas ocasiones. Al encontrarse fuera de un orden cronológico, este momento sirve como referente para ubicar temporal y secuencialmente a cada relato.

El escenario en el que cada segmento de la película es presentado es el mismo, la caótica y problemática Ciudad de México. No obstante, el contexto de cada uno de los personajes en la narración es diferente, y este afecta en gran medida sus acciones y el desarrollo sus historias.

*21 Grams* es una película que desarrolla una línea argumentativa vista desde la perspectiva de tres personajes principales. Todos los acontecimientos de su argumento son presentados de forma anacrónica e incongruente. Todas las escenas son precedidas y sucedidas por otras que no corresponden al desarrollo causal y temporal de la historia.

La narrativa en *21 Grams* se encuentra completamente quebrantada. Su historia está fracturada, de modo que, su principio, desarrollo y final, se encuentran en una constante interacción. La falta de coherencia hace que los principios de causalidad, tiempo, e incluso espacio, sean difíciles de comprender. De la misma manera, establecer una relación entre estos elementos puede tornarse en una tarea ardua y complicada.

En esta película, no existe ninguna estructura temporal dentro de su argumento. Los elementos temporales, como el orden, la duración y la frecuencia, se comportan de forma caótica y sin organización. Cada escena presenta distintos momentos de la narración, y es imposible establecer algún tipo de parámetro que determine la organización de las mismas.

La dimensión espacial de la película presenta un escenario en el que todos los personajes coexisten y en el que su entorno comparte ciertas similitudes. Es mediante un trabajo de carácter intuitivo que podemos establecer el espacio en el que se desarrolla la historia, sin embargo, este no determina el comportamiento de ninguno de sus protagonistas ni el desarrollo de su línea narrativa. Tanto Jack, como Paul y Cristina, son los creadores de su propio entorno. Ellos no son un producto de su espacio, su espacio es un producto de ellos.

Entonces, ¿cómo es que una película como esta, en la que la mayoría de sus elementos se comportan de forma errante, puede ser considerada como un producto narrativo? La respuesta, por poco ortodoxa que parezca, se encuentra en la participación del espectador. El público se vuelve una pieza fundamental, pues la reinterpretación del argumento es posible mediante el reconocimiento del núcleo narrativo de la historia.

Dicho núcleo, es el accidente que conecta las vidas de los personajes, pues es alrededor de él, que se crea el conflicto principal de la película, y se desencadena la secuencia de acontecimientos que componen al cuerpo de la historia. Todos los elementos narrativos están ahí, sólo es cuestión de organizarlos. Paulatinamente, todas las piezas del rompecabezas toman su lugar.

*Babel* es una película que conjunta cuatro líneas narrativas en las que no existe un evento que conecte de manera implícita el camino de sus personajes. Pero, los efectos causales en cada historia tienen un gran peso en la forma en la que se desarrollan todos los segmentos del film.

El orden cronológico de la película sigue el comportamiento favorito de sus realizadores. *Babel* es un film plagado de alteraciones cronológicas y temporales, en el que se salta entre los distintos puntos de la narración. Sin embargo, en todo momento podemos establecer el orden de los acontecimientos. Cada una de las fracturas temporales facilita las transiciones entre las diferentes historias.

Y por último, todas las líneas narrativas en *Babel* son presentadas en diversos espacios cinematográficos: Marruecos, Estados Unidos, México y Japón. No obstante, todos ellos comparten múltiples similitudes que los hacen converger en un mismo contexto, uno en el que sus personajes se ven rodeados de los mismos elementos y circunstancias.

La llamada *Trilogía del dolor*, del director Alejandro González Iñárritu, es un compendio de historias sobre la naturaleza del ser humano, sobre la fragilidad de las personas y sobre su relación con su entorno. El amor, la pérdida, el sufrimiento, la muerte y la vida, son parte del conjunto temático inmerso en la filmografía del mexicano. Sus películas, proezas a nivel técnico en donde

confluyen una gran variedad de estilos, son el reflejo y la reinterpretación de la realidad en la que fueron concebidas.

El trabajo del mexicano, a lo largo de los años, ha adquirido un valor trascendental para la sociedad. Sus largometrajes son complejos vistazos a nuestro mundo. Nos desafían a encontrar el orden en el caos y a ver los dos lados de la moneda. Son una enseñanza de cómo percibir el todo mediante las partes que lo componen.

Indudablemente *Amores Perros*, *21 Grams* y *Babel*, son películas similares entre sí. Todas ellas comparten elementos muy particulares, marca personal de todas las personas responsables de su realización. El constante juego con todos los elementos dentro de su argumento, es el sello característico que las enmarca dentro de un *Modelo de Narración Moderno*.

Ya sea creando múltiples líneas narrativas o diferentes puntos de vista, fragmentando el tiempo y el orden de los acontecimientos, o estableciendo discrepancias o similitudes entre sus contextos, las tres primeras películas de Alejandro González Iñárritu se jactan por tener una estructura única, diferente a la mayoría de propuestas cinematográficas en el mundo.

## Fuentes de Consulta

### Bibliográficas:

- Aumont, Jaques, Marie, Michel, *Análisis del film*, España, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1990
- -----, *et.al., Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, España, Ediciones Paidós, 1989.
- -----, *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes autores*, España, Paidós Comunicación, 2002.
- Ayala Blanco Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Editorial Océano, 2001.
- Barthes, Roland, T. Todorov, *et.al., Análisis estructural del relato*, Premiá Ediciones, Octava edición, 1991.
- Belton John, Castro de Paz José Luis, Crafton Donald, *et.al., Historia General del Cine Volumen VI La transición del mudo al sonoro*, España, Ediciones Cátedra, 1995.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Arte Cinematográfico*, México, McGraw-Hill Interamericana, Sexta edición, 2003.
- -----, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Cruz, Ana (Coordinación y Entrevistas), *Antes de la película, Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*. México, Instituto mexicano de cinematografía, 2012.
- De la Vega Alfaro Eduardo, *et.al., Historia de la producción cinematográfica mexicana 1979-1980*, México, Universidad de Guadalajara, IMCINE, Universidad Veracruzana, 2008.
- Dudley Andrew, James, *Las principales teorías cinematográficas*, España, Gustavo Gili, Segunda edición, 1981.
- Feldman, Simon. *Realización cinematográfica, análisis y práctica*, Argentina, GEDISA, 1972.
- Fernández Díez, Federico, *El libro del guión*, España, Ediciones Díaz de Santos, 2005.
- Field, Syd, *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*, Plot Ediciones, 1995.
- Gamberro Carlos, Salomon Pablo (Compiladores), *Antes que en el cine, entre la letra y la imagen: el lugar del guión*, Argentina, La Marca, 1993.
- García Riera Emilio, *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998.

- Gaudreault André, Francois Just, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995. pág. 94-95.
- González Moreno Obed, *El cine mexicano del siglo 20: estampas de una negación nacional (1910-2000)*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2011.
- González Vargas Carla, *Rutas del Cine Mexicano 1990-2006*, México, Landucci, 2006.
- Martin, Marcel, *El Lenguaje del Cine*, España, Editorial Gediosa, 4ta reimpresión, 2005.
- Maza Pérez, Maximiliano, Cervantes de Collado, Cristina, *Guion para medios audiovisuales: cine, radio y televisión*, México, Pearson Educación, 1994.
- Memba Javier, *Historia del cine universal*, España, T&B Editores, 2008.
- M. Lotman, Yuri, *Estética y Semiótica del Cine*, España, Gustavo Gili, 1979..
- Primer Congreso de la Cultura Iberoamericana, Monografía, *50 cineastas de Iberoamérica: Generaciones en tránsito 1980-2008*, México, 2008.
- Romaguera i Ramió Joaquim, *El lenguaje cinematográfico, gramática, géneros, estilos y materiales*, España, Ediciones de la Torre, Segunda edición, 1999
- Stam, Robert, *et.al., Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, España, Paidós Comunicación, 1999.
- Valdés Peña José Antonio, *Óperas Primas del Cine Mexicano 1988-2000*, México, Cineteca Nacional, 2004.
- Zavala, Lauro, *Narratología y lenguaje audiovisual*, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo.
- -----, *Módulo de Cine*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2010.

#### Hemerográficas:

- Dupire Auréle, "Con los pies descalzos en el desierto", CINE PREMIERE, Septiembre 2017, Núm. 276.
- Magaña Arce Arturo, "El terror encerrado en cuatro paredes", CINE PREMIERE, Octubre 2018, Núm. 289.
- Magaña Arce Arturo, "La noche que ardió el cine mexicano", CINE PREMIERE, Julio 2017, Núm. 274.

- Morales, J. Iván, "*Apreciación cinematográfica para principiantes (de todas las edades)*", CINE PREMIERE, Julio 2018, Núm. 286
- Salinas, Mabel, "*Santaolalla, El alma rockera que se apropió de los sonidos del mundo*", CINE PREMIERE, Septiembre 2018, Núm. 288.

## Cibergráficas

- 21 gramos. :  
<http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=2718>, 18/10/2017.
- 21 gramos: <https://www.filmaffinity.com/es/film864132.html>, 23/10/2018.
- 21 grams [Original Soundtrack]: <https://www.allmusic.com/album/21-grams-mw0000321919>, 27/09/2018.
- 21 Grams: <https://www.theguardian.com/film/2004/mar/05/3>, 15/05/2019
- 21 Grams: <https://www.rogerebert.com/reviews/21-grams-2003>, 15/05/2019
- Amores Perros [Original Soundtrack]: <https://www.allmusic.com/album/release/amores-perros-original-soundtrack-mr0003694924>, 26/09/2018.
- Amores Perros (2000): [https://www.imdb.com/title/tt0245712/?ref\\_=tt\\_rec\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0245712/?ref_=tt_rec_tt), 22/10/2018
- Alejandro G. Iñárritu: Hollywood's King of Pain: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/alejandro-g-inarritu-hollywoods-king-of-pain-240580/>, 16/05/2019
- Alejandro González Iñárritu Biography.: [http://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref_=nm_ov_bio_sm). 15/10/2017.
- Alejandro González Iñárritu: obsesión por contar historias: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/alejandro-gonzalez-inarritu-obsesion-por-contar-historias/>, 14/05/2019
- Babel [Original Soundtrack]: <https://www.allmusic.com/album/babel-original-soundtrack-mw0000446529>, 27/09/2018.
- Babel: <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-20151/>, 23/10/2018.
- Babel: <https://www.theguardian.com/film/2007/jan/19/drama.thriller>, 15/05/2019
- Biutiful: "<https://www.cinepremiere.com.mx/review-cine-biutiful.html>", 26/11/2017.
- Cine clásico, moderno y posmoderno: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>, 18/10/2018.

- Crítica de la película "Biutiful" de Iñárritu, con Javier Bardem, <http://thecult.es/critica-de-cine/critica-de-la-pelicula-biutiful-de-inarritu-con-javier-bardem.html>, 01/04/2018.
- D.P. Rodrigo Prieto on Shooting Babel: <http://www.studiodaily.com/2006/06/d-p-rodrigo-prieto-on-shooting-babel/>, 10/09/2018.
- Elementos del discurso cinematográfico: <https://tallerdelaspalabrasblog.files.wordpress.com/2016/03/zavala-elementos-del-discurso-cinematogr3a1fico.pdf>, 17/10/2018.
- Iñárritu recibe el Oscar especial por "Carne y Arena", Milenio, [http://www.milenio.com/hey/alejandro\\_gonzalez\\_inarritu-carne\\_y\\_arena-oscar\\_especial-inmigrantes\\_0\\_1065493635.html](http://www.milenio.com/hey/alejandro_gonzalez_inarritu-carne_y_arena-oscar_especial-inmigrantes_0_1065493635.html), 01/04/2018
- Galán, Diego. González Iñárritu desata pasiones con 'Babel', otro filme de historias cruzadas.: [https://elpais.com/diario/2006/05/24/cultura/1148421610\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/05/24/cultura/1148421610_850215.html), 22/10/2017
- Mitos de Babel: <https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/mitos-babel>, 15/05/2019
- Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22012006000200011](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000200011), 14/10/2018.
- Rodrigo Prieto: el mexicano que impacta al cine con su fotografía: <http://borninmexico.tv/rodrigo-prieto-mexicano-impacta-al-cine-fotografia/>, 05/09/2018.
- Storytelling: la herramienta política del siglo XXI: [https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/11946/LUCAS%20SANCHEZ%20CORRAL\\_TFG\\_NOV-13.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/11946/LUCAS%20SANCHEZ%20CORRAL_TFG_NOV-13.pdf?sequence=1&isAllowed=y), 10/05/2019.
- The Best Cinematography: A Look at Birdman: <https://www.nyfa.edu/student-resources/best-cinematography-look-birdman/>, 12/09/2018.
- Un homenaje a Rodrigo Prieto (y algunos apuntes sobre su estilo): <http://enfilme.com/notas-del-dia/video-un-homenaje-a-rodrigo-prieto-y-algunos-apuntes-sobre-su-estilo>, 09/09/2018.

#### Tesis:

- Hernández Julián Ana Leticia, *Análisis del cine de violencia de Quentin Tarantino: Pulp Fiction*, Tesis (Licenciada en Comunicación y Periodismo), UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón, México, 2011, pp. 220.

Filmográficas:

- *21 Grams*, Dir. Alejandro González Iñárritu, 35 mm, 124 min., Estados Unidos, Focus Features, 2003.
- *Amores Perros*, Dir. Alejandro González Iñárritu, 35 mm, 154 min., México, Zeta Films, 2000.
- *Babel*, Dir. Alejandro González Iñárritu, 35 mm, 143 min., Estados Unidos, Paramount Pictures, 2006.