



Quórum Académico
ISSN: 1690-7582
ciciluz1@gmail.com
Universidad del Zulia
Venezuela

Karam, Tanius
Modos de experimentar la muerte en el cine de González Iñárritu
Quórum Académico, vol. 16, núm. 2, 2019, Julio-Diciembre, pp. 9-33
Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199061671002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Depósito legal: ppi 201502ZU4635

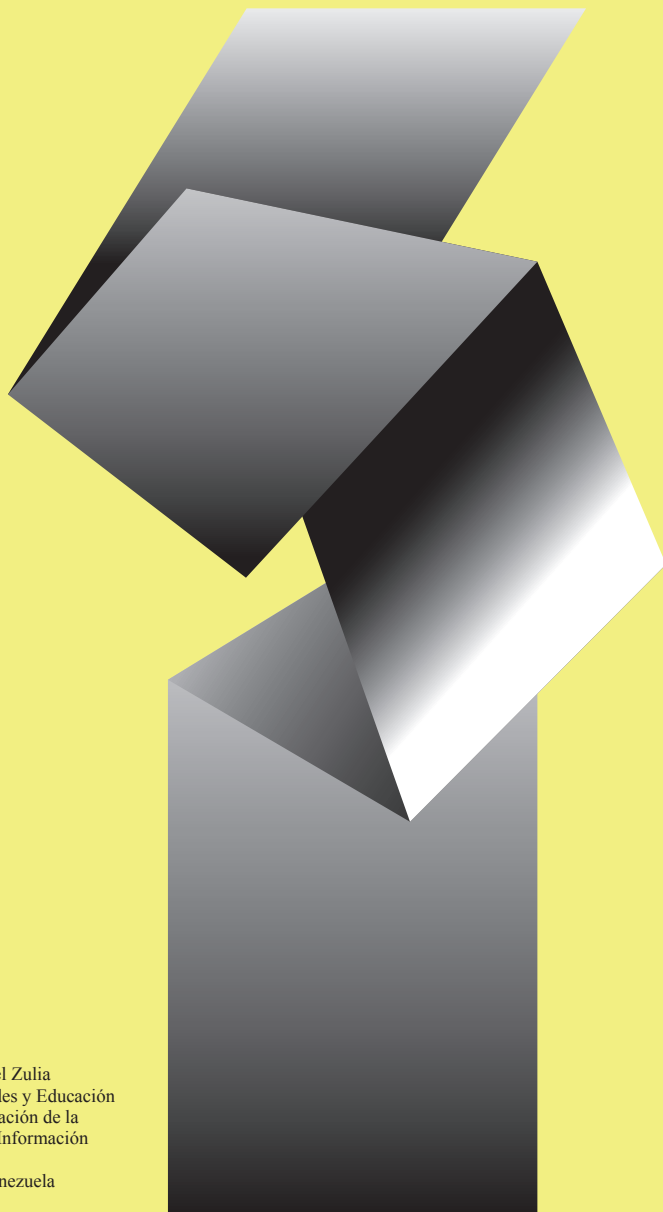
Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa

Depósito Legal: pp 200402ZU1627 ISSN:1690-7582

QUÓRUM

ACADÉMICO

Revista especializada en temas de la Comunicación y la Información



Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Investigación de la
Comunicación y la Información
(CICI)
Maracaibo - Venezuela



Modos de experimentar la muerte en el cine de González Iñárritu

*Tanius Karam*¹

*A Adriana por ayudarme
a resignificar la filmografía
de González Iñárritu.*

Resumen

En este texto se hace un análisis de cómo los personajes en las seis películas de González Iñárritu (AGI) enfrentan la experiencia del morir. En nuestra exposición, resumimos las historias de sus cintas y establecemos doble sistema de comentario: en primer lugar, en cuanto los componentes constitutivos del lenguaje cinematográfico, y en cuanto el análisis de los personajes. Proponemos algunos regímenes de representación sobre la experiencia del morir, entre otros, la muerte como inminencia y acecho, que lejos de cualquier suspenso, que lleva a replantear existencialmente todo lo que sujeto quiere, aspira y realiza; y de la muerte como una redefinición simbólica de la propia vida.

Palabras clave: Fenomenología, Análisis vital, Discurso cinematográfico, Ficción posmoderna, Análisis narrativo.

Recibido: Julio 2018 – Aceptado: Noviembre 2018

1 Profesor-Investigador en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. tanius.karam@uacm.edu.mx

Ways of experiencing death in the cinema of González Iñárritu

Abstract

In this paper an analysis of how the characters in the six films Gonzalez Inarritu (AGI) face the experience of dying it is done. In our discussion, we summarize the stories of their tapes and establish dual system of comment: first, as the constituent components of film language, and as the analysis of the characters. We propose some regimes of representation on the experience of dying, among others, death as imminent and stalking, far from any suspense, leading to rethink everything existentially subject wants, hopes and performs; and death as a symbolic redefinition of one's life.

Keywords: Phenomenology, vital analysis, cinematic discourse, Postmodern Fiction, Narrative Analysis.

1. Algo sobre la muerte y el cine mexicano

En la historia del cine mexicano parece existir una doble tendencia en los códigos de representación de la muerte: por un parte, el tipo de discurso cultural que hace de la muerte algo solemne y “muy serio” vinculado a tradiciones², leyendas o cierto tipo de signos prehispánicos³. Pero también hay otros regímenes de representación donde se ve la des-solemnización se

2 Una de las leyendas más tradicionales del México colonial es “La Llorona” que cuenta la historia de una mujer que merodea llorando por las calles tras haber tenido que matar a sus hijos. En el cine hay muchos ejemplos de los que pueden citarse La llorona, (Ramón Peón, 1933), El misterio del rostro pálido (Juan Bustillo Oro, 1935), La maldición de la llorona, la casa embrujada (Rafael Baledón, 1963), La venganza de la llorona (1974) en la que actúan el famoso luchador “El Santo”, entre otros. Más recientemente y con reconocimiento de la crítica se puede citar El libro de la vida (Jorge Rodríguez y Guillermo del Toro, 2014) en la que la muerte aparece como rectora del mundo de los espíritus, y nuevamente en conexión con la tradición mexicana del Día de Muertos.

3 Como La momia azteca (Rafael Portillo 1957).

diluye a través de distintos tipos de cine de humor⁴ o en el “cine de terror” o “suspenso”⁵.

Hay que señalar, sin embargo, que uno de los ejemplos mejor logrados y más citados es Macario⁶ (Roberto Gavaldón, 1960), suma de tradiciones populares y relatos míticos de figuras que se asocian a la muerte. Así vemos como el cine mexicano, en el tema de la muerte, ha privado una visión más folklórica que filosófica o psicológica; en esta representación sobresalen los días, rituales y celebraciones populares manera particular en torno al “día de muertos”. La muerte por tanto no se ha visto en lo general como transversal a la vida misma, ni mucho menos al ejercicio de las luchas sociales, sino como algo ritual, específico asociado a mitos, tradiciones sobre todo dentro del ámbito de lo popular.

Ahora bien en cuanto al posicionamiento con respecto a la muerte, como veremos adelante casi todos los personajes en las películas de Alejandro González Iñárritu (AGI) tienen que posicionarse ante ella. En una entrevista de 2006 en el DVD del making of de *Babel* (citada por Orellana, 2012: 1170), AGI ha señalado que el tema de la muerte es muy mexicano⁷, por eso está presente en todas las películas.

Por otra parte, puede someterse a discusión el estatuto de “mexicanidad” en el cine discursiva de AGI quien rápidamente cimentó una carrera internacional, con narrativas e historias solo parcialmente mexicanas en dos

- 4 Entre los ejemplos son muy diversos: la primera película cómica de largometraje en México es El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart (Hermanos Alva, 1912); igualmente puede citar a Terrible pesadilla (Charles Amador, 1930), divertida historia sobre los sueños de un vagabundo, interpretado por el mismo director, imitador de Chaplin. De la misma manera El esqueleto de la señora Morales (Rogelio A. González., 1960); o bien un tipo de cine que mezcla la comedia de situación con cierto tipo de introspección de la “identidad mexicana” como se ve en *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971).
- 5 Listado en el cual podemos reconocer las cintas de luchadores en las que aparece distintas representaciones de la muerte como *El santo contra las mujeres vampiro* (1962).
- 6 La historia relata la relación del indígena Macario (Ignacio López Tarso) con la Muerte (Enrique Lucero). La película es una adaptación de una novela de Bruno Traven. Ambientada en el siglo XVIII durante la víspera de un Día de Muertos.
- 7 En el imaginario de la muerte como mecanismo central en el discurso sobre lo mexicano participan muchos ejemplos en la cultura mexicana; por ejemplo en la literatura pueden citarse incontables ejemplos, algunos de los más famosos son *Muerte sin fin* de Gorostiza, en la poesía (1939); *El laberinto de la soledad* (1950), en el ensayo, *Pedro Páramo* (1955) (de la que existen versiones al cine, la primera de ellas, dirigida por Carlos Velo, 1967) o *La muerte de Artemio Cruz* (1958) de Rulfo y Fuentes respectivamente en la narrativa o *El velorio en turno* (1973) de Arguelles en la dramaturgia.

de sus seis películas. Para Cano (2015) de hecho las películas de AGI no le deben nada al cine mexicano, ni éste al realizador; el cine de AGI es para Cano un universo propio y sus películas han aprendido a moverse en el mundo globalizado. Por ello en realidad AGI genera un estatuto particular donde proponemos ver a la muerte como un modo de experimentar⁸, de relacionarse con ella, de forma dinámica y dialéctica, donde la muerte no es un más allá inasible, sino un posicionamiento, una experiencia intransferible vinculada a la vida cotidiana y a la experiencia de dolor de los personajes.

2. Apuntes sobre Alejandro González Iñárritu (AGI)

Su primer acercamiento importante al mundo de los medios masivos, se da en la radio dentro de ese proyecto fronterizo de la expresión cultural y la radio popular como fue el famoso proyecto de WFM de la que llegó a ser director en 1987 y del que se recuerde por ejemplo su radio-novela “El Pavo Asesino”, pero también había realizado otras tareas como productor de programas y disk-jockey de la famosa estación que de alguna manera revolucionó aspectos en la difusión del rock en México.

En 1991 creó Z films desde la que incursionó a la producción de cortometrajes y anuncios de televisión; tuvo que completar su formación con dirección teatral lo que realiza en EE.UU., con el polaco Ludwig Margules y dirección de actores en Maine y Los Ángeles, con Judith Weston. Va rodar 11 cortos que pretendía mostrar las contradicciones de la ciudad de México, que después ayudarían esos y otros materiales para generar el primer largometraje *Amores Perros* (2000) en la que participan actores que en ese momento no eran muy conocidos ni miembros del star system.

8 Resuena un componente fuertemente fenomenológico arraigado en el valor que este enfoque aplicado a la psicología le da presencia y a la experiencia. Toda persona puede desarrollarse y actualizar sus potencialidad esa pesar de las dificultades cognitivas, familiares, culturales y sociales. La experiencia no solo es una comprensión —y esto va ser particularmente importante en las películas de AGI— sino una emoción, un sentimiento, una situación vital envolvente. La palabra experiencia proviene de la preposición "ex" y del verbo "periri": intentar, correr peligro. Está por lo tanto relacionado con peligro, prueba, tentativa: La experiencia —explica el teólogo Leonardo Boff (1980: 25) es un saber que el hombre ha ido adquiriendo al salir de sí (ex) y enfrentarse con el mundo, con toda clase de realidad, viajando a través de todo ello, sufriendo, aprendiendo, perfeccionando el saber acumulado..

Al momento AGI ha realizado seis largometrajes, a saber, los primeros tres con la dupla en el guión de Guillermo Arriaga⁹, dentro de lo que se conoce como *trilogía de la muerte*¹⁰ (Amores perros, 2000; 21 gramos, 2003; Babel, 2006). A partir del 2010, se abre una nueva etapa en la carrera fílmica de AGI con tres cintas muy distintas entre sí: *Biutiful* (2010) mantiene una historia lineal ahora y prosigue esa exploración del drama humano en medio de un ambiente difícil y de obstáculos; *Birdman or the unexpected virtue of ignorance* (2014) ha sido quizá la más aclamada por el público y por su original en el tipo de montaje e historia; y finalmente de manera muy reciente *The Revenant* (2015) donde sorprende por lo original de una historia, por primera vez dentro de la célebre indicación hollywoodense “basado en una historia verdadera”.

Hay que señalar también que una parte importante de su producción, no necesariamente la más difundida, ni mucho menos premiada, han sido sus cortometrajes. AGI tuvo una experiencia antes de ser el cineasta conocido como productor y realizador de anuncios. De alguna manera esa tendencia a historias veloces y más o menos cortas puede ver sean en sus primeras tres cintas. De los corto metrajes más difundidos quizá el mayor sea "11'09'01" (2002) que aparece en la cinta para recordar los efectos que había tenido el ataque a las torres gemelas de Nueva York, la cinta se llama y el mexicano aparece como uno de los 11 realizadores invitados a realizar distintos segmentos.

9 Arriaga nació en ciudad de México en 1958. Estudió la licenciatura en comunicación en la Universidad Iberoamericana y la maestría en historia en la misma institución. Aparte de las tres cintas que hizo con AGI, Arriaga ha sido guionista *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005), *El búfalo de la noche*, (Jorge Hernández, 2007) basado en una novela previa de su propia autoría escrita en 1999. En 2008 escribió el guión y aparte dirigió *The Burning Plain*.

Tras el triunfo de la película *Babel* 2006-2007 estalló una disputa entre Arriaga y AGI. Durante 2007, se dio una fuerte discusión sobre el concepto de autoría en la obra. Arriaga acusó a AGI de no darle el reconocimiento debido. La gota que derramó el vaso fue una carta publicada en la revista *Chilango*, el 19 de febrero de 2007 —en el marco de la entrega de oscars— en el que AGI acusaba al guionista de no saber trabajar en equipo, carta que también iba firmada por la mayoría de los actores. El resultado fue el rompimiento inmediato entre estos dos creadores.

10 La crítica, los comentaristas y reseñistas llaman a los tres primeros largometrajes dirigidos por AGI con guión de Arriaga como “trilogía de la muerte” y se usa como una especie de “sentido común” en la referencia particularmente a estas tres primeras cintas, pero no hemos encontrado el origen, ni tampoco una referencia específica, estable que permita definir el origen de la difundida expresión. Al parecer el nombre se lo habría dado el mismo Arriaga dentro una concepción integral en las tres historias. De hecho el tema de la muerte ha proseguido de manera importante en otras creaciones de Arriaga como la citada *The Burning Plain*.

Varios críticos y académicos han abordado la cinematografía de AGI y de los rasgos generales podemos referir algunos como el carácter global y fragmentado donde la historias de los personajes en apariencia intrascendentes y que parecen extraídos azarosamente de la realidad y sin una respuesta previsible; relatos aparentemente insignificante y que permite justificar la ausencia de respuestas posibles a problemas planteados (Cf. Gordillo, 2008: 202).

Otros rasgos apuntan a la disgregación el relato que se disocia de la clásica organización basada en la causalidad, para construir ahora universos narrativos fragmentarios (Gordillo, 2008: 203). La Estructura a-cronológica y ello puede facilitar la mezcla y “confusión” entre la ficción y la realidad donde lo subjetivo no es unívoco o no se presenta como un todo cerrado y único, lo que por otra parte corresponde a la caracterización de ese sujeto posmoderno y contemporáneo.

Para Serna (2002: 8) las películas de AGI pueden caer dentro de cierto “realismo sucio”, o “realismo perceptual”, dentro de un fuerte componente melo-dramático en sus citas donde se ve una clara tensión emocional en el tratamiento. AGI generalmente busca un componente realista, pero no es un “realismo descriptivo”, sino que desea mostrar aspectos de los mundos marginales con una cierta crudeza dramática.

3. La trilogía de la muerte

Itentemos un primer acercamiento a los tres relatos compuestos en estas tres primeras cintas (*Amores Perros*, 2000; *21 gramos*, 2003; *Babel*, 2006). En el caso de la primera se trata de una historia urbana construida a partir del eje del fratricidio. La crítica fue generosa con la cinta y prodigo comentarios muy favorables, aun cuando dista mucho de ser el mejor trabajo del director. Se trata del caso de una opera prima donde hay algunos excesos, como el tiempo (más de dos horas y media) y la cantidad de historias entrecruzadas.

3.1. Entre el fratricidio, la levedad y la incomunicación

La primera historia de *Amores Perros* versa sobre dos jóvenes hermanos Octavio (Gael García) y Ramiro (Marco Pérez) quien está casado con Susana (Vanessa Bauche) joven adolescente quien también es pretendida

por Octavio. Ambos viven con su mamá (Adriana Barraza). A partir de una lucha accidental el perro “Cofi” —que si bien es de Ramiro, Octavio es quien lo alimenta, cuida y atiende— con el perro del “Jarocho” (Gustavo Sánchez). La historia va dando un giro cuando Octavio se convierte en microempresario al usar el “Cofi” para las peleas, ganar dinero y realizar su sueño de irse a Ciudad Juárez con Susana quien finalmente no va ir con él.

La segunda historia cuenta la relación entre el empresario y publicista Daniel (Álvaro Guerrero) y la modelo Valeria (Goya Toledo). Daniel deja a su esposa y a sus dos hijas para rehacer su vida con la actriz; justo el día que estrenan su nueva vida Valeria toma el carro y sufre un fuerte accidente que va a tener fuertes consecuencias en la relación de pareja.

La tercera historia es la del “Chivo” (Emilio Echevarría), exguerrillero venido ahora a matón por encargado que vive entre perros y basura y realiza trabajos para sobrevivir; el “Chivo” se entera de la muerte de un empresario que fue el padre adoptivo de su hija a quien abandonó cuando tenía 4 años para irse a pelear por sus ideales revolucionarios; a lo largo de la cinta intenta establecer contacto con su hija. Leonardo, un policía corrupto (José Sefami) que le da trabajos al “Chivo”, entre ellos va ser el contacto con Gustavo (Rodrigo Murray) quien desea matar a su hermano Luis (Jorge Salinas). Esta es en realidad es otra historia que se entrevé y de la cual se dan algunos detalles, pero no suele considerarse en los análisis; la importancia es que de manera indicial, la tensa relación entre Gustavo y Luis confirma el fratricidio como una especie de alegoría para comprender la complejidad y el drama de las relaciones humanas.

La violencia humana, y la posibilidad de su muerte aparece metaforizada en las peleas clandestinas de perros, como tantas expresiones de la vida marginal, prohibidas pero presentes como realidad de paliar los efectos de la pobreza o de cierto tipo de barrios donde se realiza esta práctica, muy conocida pero poco mencionada por los medios masivos y los reportes de prensa. Las escenas de estas luchas condensan el componente violento que algunos críticos quisieron ver en la cinta, los acercamientos y la sangre que sale del hocico de los perros, los cuales se enfrentan en medio del escaso público que lo aplaude. Lo central no es el ejercicio de la violencia y muerte de los animales —a excepción del perro-protagonista—, sino la tensión fratricida que de hecho se señala y simboliza en el perro, ya que

originalmente el dueño era Ramiro, pero es Octavio quien lo atiende y a final de cuentas usufructúa las ganancias generadas por el animal.

En el caso de 21 gramos, es tal vez la explora con más claridad y extensión los significados y sentidos en torno a una perspectiva existencial, fenomenológica de la muerte. Al final de la cinta unos de Paul (Sean Penn), uno de los personajes casi al final de la cinta, señala el epílogo que resume el tratamiento de la cinta:

“¿Cuántas vidas vivimos? ¿Cuántas veces morimos? Dicen que perdemos 21 gramos en el momento exacto de la muerte. ¿Cuánto cabe en 21 gramos? ¿Cuánto se pierde? ¿Cuándo perdemos en 21 gramos? ¿Cuánto se van con ellos? ¿Cuánto pesan? ¿Cuándo se gana? 21 gramos. El peso de 5 centavos. El peso de un colibrí, de una chocolatina. ¿Cuánto pesan 21 gramos?”

La cinta hace una alegoría del peso del alma y lo que implica: lo aparentemente diminuto al lado de lo trascendente o incomprensible. Además al entrelazamiento entre lo paradójico de la “suerte” y lo irremediable del destino.

La primera historia es de un profesor universitario Paul Rivers y su esposa Mary (Charlotte Gainsbourn) ven como su relación se debate entre la vida y la muerte por una enfermedad terminal que tiene Paul, quien está esperando un trasplante de corazón; al mismo tiempo Mary quiere tener un hijo por inseminación artificial; la vida del profesor está vinculada a su enfermedad como esa muerte que se acerca paulatinamente.

La segunda, cruza la relación de Christina Peck (Naomi Watts) y Michael Peck (Danny Huston). Al parecer todo les funciona bien y de maravilla, a pesar de haber tenido una fuerte antecedente con drogas. Christina era una ex drogadicta que su esposo le dio estabilidad y felicidad, pero el trágico accidente muerte su esposo y sus dos hijas. Finalmente la tercera historia es Jack Jordan (Benecio del Toro) un ex convicto que ha estado entrando y saliendo de la cárcel, también con una historia de drogas y delincuencia, y ahora en una nueva oportunidad intenta, se convierte en un fuerte creyente. Su mujer Marianne (Melissa Leo) le ayuda sacar adelante a sus hijos. En su realización filosófica quizá sea 21 Gramos la que explora desde el trasfondo de la muerte los aspectos centrales de la experiencia humana. El título remite

a la levedad, pero también a lo aparentemente insignificante, que resulta ser también lo fundamental.

La trilogía de la muerte se cierra con *Babel* (2003) que tiene una propuesta particular en torno al mito de la incomunicación entre los seres humanos, presenta las modalidades de la comunicación, que aunque en el relato bíblico alude a las dificultades para entenderse, aquí adquiere un dramatismo muy particular.

Como lo ha hecho en las cintas anteriores tres historias que ocasionalmente se enlazan, a veces por algún aspecto nimio. Esta vez con una perspectiva claramente global pues cuenta historias en países de continentes distintos, con actores de varias partes del mundo. El disparador del relato es el hecho de dos cuidadores de cabras en un localidad del desierto marroquí donde al probar el alcance de un rifle hieren a una turista norteamericana, lo que genera de hecho un noticia global. En el centro de esta historia Richard Jones y (Brad Pitt) y Susan Jones (Cate Blanchett) son una pareja ha realizado un viaje al norte africano para intentar salvar su matrimonio tras la crisis desencadena por la muerte de su hijo menor mientras dormía. El accidente de una bala perdida desencadena una serie de hechos; para salvar la vida a Susan, quien se desangra en medio de un ambiente Richard hace todos los esfuerzos para salvar a su mujer. Esta junta con otras imágenes son una constante en la película, los personajes sufren para darse a entender y explicarse en las situaciones vitales donde se hallan.

La segunda historia, es de la niñera Amelia (Adriana Barraza) —cuida a los niños Debiie (Elle Faniing) y Mike (Nathan Gamble)— que luego sabremos son hijos de Richard y Susan. Con su sobrino, Santiago (Gael García Bernal), Amelia va a la boda de su hijo; antes de ello tiene que considerar si deja a los niños con alguien, o se los lleva; como no encuentra quién cuide de Debiie y Mike deciden llevarlos con ellos al otro lado de la frontera donde será la boda. Al regresar de la boda, tienen problema ya que Amelia no contaba con permiso para sacarlos del país, además como Santiago va conduciendo ebrio, ello genera la suspicacia del guardia, quien pide a Santiago bajarse del carro, pero él se da a la huida, lo que genera una persecución que termina con Amelia y los niños a mitad del desierto. Los niños van a ser rescatados y Amelia primero detenida y luego deportada.

Amelia ha sido una gran niñera, por lo que Richard decide no presentar cargos contra ella.

La tercera historia es de Chieko una adolescente japonesa sorda (Rinko Kikuchi), y rebelde tras el suicidio de su madre; Chieko es una adolescente que busca satisfacer su necesidad sexual de amor y trata de alguna manera de mostrarse frente al mundo a través de una conducta muy extrovertida y provocadora. El padre de Chieko es Yasujiro (Koji Yakusho) quien es un cazador y ha obsequiado el rifle que azarosamente llegará a los marroquíes quienes ocasionaron accidente original; por tal razón hay una orden de busca y captura contra el cazador japonés.

En la película se intenta la idea del sino en la vida humana desde la incomunicación. En ese sentido una de las secuencias más claras es la boda del hijo de Amelia, quien decide no solo llevar a los hijos, sino introducirlos al mundo de su familia. La secuencia de la boda del hijo de Amelia, representa de manera integral los significados de la incomunicación que la cinta vehicula en diversos registros y niveles (incomunicación entre esposos, padres-hija, entre la cuidadora de los niños y los niños, etc.). Tras el shock inicial los niños se divierten, pero siempre observan perplejos la diversidad, lo completamente distinto (como la escena en la que Santiago tiene que descabezar a una gallina); los demás invitados, Amelia y Santiago procuran integrarlos y dala impresión los niños han pasado un buen rato; pero el regreso al propio mundo nunca es igual, ni para los niños, ni para Amelia.

3.2 Primera lectura

Varios comentaristas, críticos y tesisistas han abordado esta llamada trilogía de la muerte desde muy distintos puntos de vista, por ejemplo el tema de cruces en tiempo y espacio (Deleyto y Azcona, 2010), las características de las historias de AGI dentro de la ficción posmoderna (Gordillo, 2012), las características del tipo de realismo en las cintas (Borda, s.f.) o la hipótesis de una cierta idea de la redención de los personajes a través del manejo de la temporalidad (García Pavón, 2015). Existen igualmente tesis a propósito de cintas específicas como los de Serna (2002), Müller (2003), Solomianski, A. (2006) y Tieffenbger (2006) sobre Amores Perros; los trabajos de Casas (2004), García (2013) y Molina et al (2013) a propósito de 21 gramos; o bien

Fernández Garcés et al (2006), Augustin (2014), Marramao (2011) y Shaw (2011) por Babel. De manera adicional se pueden ver entrevistas integradas a propósito de la trilogía como la hecha por Pellicer (2010) que nos ofrece un intento de explicar las claves del éxito en las cintas.

En el caso de las películas de AGI la muerte aquí no aparece solamente reacción a hechos violentos, sino que éstos se enmarcan en coordenadas vitales y existenciales que sobre todo confrontan a los personajes. La muerte tiene un componente fenoménico basa en el presente del personaje, en el experimentar y el salir hacia las respuestas vitales de su vida, por lo que morir también aparece como un modo de respuesta al cuestionamiento de la soledad, la incomunicación o la venganza.

Para Orellana (2012: 1159 y ss.) esta trilogía se caracteriza por tener varios protagonistas en condición de igualdad dramática. Varios relatos se alternan para confluir en un hilo narrativo. Las cintas son “multiprotagónicas” donde el héroe clásico deja lugar a distintos personajes, que de alguna manera pueden representar aspectos del ser humano. No hay por tanto un happy end, o la clausura diegética, no hay resolución abierta de todos los conflictos que deje sentadas lecciones de tipo moral; se intenta “mostrar” más que contar una historia con moraleja; se presenta el contenido emocional o vital, más que la comprensión racional de los hechos o situaciones.

El modelo de identificación que el espectador sigue va ser distinto. Al no existir un concepto de héroe convencional, el espectador se identifica con la situación o de alguna manera con todos los personajes. En la pantalla no hay un ideal representado, sino que uno se ve a sí mismo, pero siempre fragmentado, como una especie de reflejo frente a un espejo roto. La impresión queda como un collage de las historias que pueden estar mejor o peor anudadas, pero donde lo que se quiere es subrayar lo fortuito y casual por encima de lo predeterminado en la vida de los personajes.

De lo más rasgos más citados de la películas de AGI es la aparente libertad en el manejo de tiempo y espacio, lo cual da ya un marco semántico para interpretarla. La película puede iniciar por algo que ocurre a mitad de la trama. Tiempo y espacio se vuelven un poco más confusos. El montaje no es lineal sino “hipermontado” que conduce a una visión impresionista del film, donde cuenta más el sentir, la emoción, la impresión que el objeto, el relato. Por ejemplo en 21 gramos —de acuerdo a Orellana (2012: 1164) la

más radical en cuanto su montaje—, más que la historia de los personajes vamos conociendo pedazos de ellos, su dolor, su confusión, su culpa, su sufrimiento.

En las tres cintas de la trilogía recurre al recurso del tiempo fragmentado, que ofrece esa particular relación entre pasado-presente, pero también en lo planeado y la fortuito. Los hechos permiten una particular reconstrucción y es el tiempo el que subraya los distintos puntos de vista, en el que cada personaje es coherente en sí mismo. La película es una alegoría de lo accidental que puede tener la vida de aquí el peso que tienen los “accidentes” en las tres cintas.

Una de las críticas que ha recibido la cintas es justo el hecho de los modos de entrecruzamiento en las historias, a veces realizadas por situaciones anodinas o carentes de significación, pero lo que se quiere mostrar es, por una parte, la conectividad de lo aparentemente disperso, y por la otra, las relaciones dramáticas que puede haber en experiencias aparentemente muy distintas.

Un rasgo que es fundamental en las tres cintas es el hecho del accidente como factor que une-desúne y se ubica en el epicentro narrativo de las tres cintas lo que también incide en el código para relacionarnos con la muerte, el proceso de morir y las relaciones humanas. A diferencia de *Amores Perros*, en *21 gramos*, el evento del choque une a los personajes, así su repetición funciona como modo de mostrar, complementar y develar el sentido mismo del devenir. En el caso de *Babel*, “Yussef” (Boubker Ait el Caid) y “Ahmed” (Said Tarchani) hieren a Susan Jones quien va de viaje junto su esposo Richard Jones (Brad Pitt).

Para Orellana (2012: 1169) el accidente representa el azar, lo azaroso, de alguna manera la idea del destino que si bien muestra claramente las consecuencias de nuestras acciones, parece cuestionar el libre albedrío, o los guiones preestablecidos en la vida de las personas. El ser humano a fin de cuenta está hecho de imprevistos y de alguna manera la trama consiste en mostrar cómo se desarrolla y los afronta. El hecho por ejemplo que *Amores Perros* se repita una y otra vez el evento accidental parece advertirnos del carácter inevitable de estos hechos. En la historia de Octavio y su amigo Mike, el fuerte choque en medio de una persecución de la que son objeto es el fin de su historia; mientras que en la historia de la modelo Valeria, el

accidente es el principio. En el Accidente aparecen por única vez todos los personajes y todas las historias.

Dentro de la diversidad de los personajes en cada película y en su conjunto, algunas similitudes. En primer lugar vemos personajes de distintas clases sociales: por ejemplo en Amores Perros tenemos desde la indigencia de “Chivo”, la marginalidad de Octavio, Susana, y la visión más pudiente de Octavio y Valeria, y también de Luis y Gustavo los hermanos enfrascados en algo más que una disputa. En 21 gramos, tenemos a Cristina (Naomi Watts) y Michael Peck (Danny Huston) familia que todo le marcha bien, y en contraparte a Jack (Benicio del toro) y Marianne (Melissa Leo) de clase social más baja, con dos hijos y con una vida mucho más difícil.

Los personajes de esta trilogía se encuentran ambientados en el momento presente donde aparte de las personas locales hay personas de otras partes del mundo, o donde fácilmente es posible advertir un retrato del mundo globalizado de manera particular en Babel, que es la apuesta más radical en ese sentido. Se presentan así las heridas propias del tiempo presente de los medios rurales y urbanos. AGI ha dicho que sus personajes como las personas no somos totalmente buenas o malas, por ello la necesidad de mostrar su complejidad y claroscuros dentro de un marco dramático.

Con relación a la muerte hemos visto que en las películas de AGI no existe un posicionamiento unívoco ante la muerte como una experiencia más o menos análoga. La muerte tiene distintos códigos en las películas, en primer lugar como circunstancia azarosa, accidente en los términos que lo mencionamos. Algunos personajes encuentra de la manera más inesperada la muerte (Danny Huston en 21 gramos), pero con mayor frecuencia el accidente genera secuelas que lleva a los personajes a procesos más complejos de posicionamiento ante la dialéctica vida-muerte. Así la muerte se convierte en algo que sabemos cercano, pero no podemos prever cuando irrumpirá. Es el caso de Paul, o bien en los esposos Jones en Babel.

Un segundo sentido es la idea de la propia transformación como una modalidad de experiencia la muerte, que parece recordar a las distancia el pasaje bíblico del diálogo entre Jesús y Nicodemo (Cf. Juan 3): la idea del volver a nacer. Se trata de un renacimiento, de quien por lo general experimenta situaciones dramáticas. Con frecuencia son esos personajes-límite quienes permiten evidenciar esta modalidad de asumir la relación

vida-muerte. En *Amores Perros*, “Chivo” tiene que redefinirse vitalmente en dos ocasiones: del mundo convencional al del guerrillero, y ahora del guerrillero a este matón a sueldo y contratado por agentes corruptos como Leonardo. Y en *21 gramos*, Jack vive una profunda tensión entre su vida anterior y la nueva vida que intenta consolidar. Ahora bien, esta modalidad nos da elementos que analizaremos en las siguientes películas de AGI.

Veamos el caso del perro “Cofi” que representa dos actitudes, por una parte, es un animal inocente (al momento del accidente) salvado de la muerte, pero al matar a sus semejantes. Pudiendo matar a “Cofi”, el “Chivo” no lo hace, porque no quiere “perder” nuevamente como sí lo hizo al abandonar su familia por seguir ideas revolucionarias en los setenta, y afectó así a inocentes (en ese momento su esposa y la hija recién nacida), tal como “Cofi” lo hace de los perritos de “Chivo”. Es decir “Chivo” elige asumirse de otra manera. Para García Pavón (15) “Cofi” representa una interpretación desde los significados existenciales de la temporalidad (que es el objeto de su trabajo a propósito de las películas de AGI).

La tipología de los personajes en torno a la relación con la muerte presenta dos rasgos que resultan equidistantes. Por una parte observamos personajes “muertos en vida” como el “Chivo” en *Amores Perros* o Jack en *21 gramos*; pero también la historia de Gustavo y Luis —personajes muy poco analizados— “muertos en vida” en su relación fratricida, historia que por otra parte queda abierta cuando “Chivo” decide no ejecutar a Luis y deja a los hermanos “resuelvan sus diferencias”.

El personaje Paul es particularmente interesante porque enfrenta la inminencia de la muerte, pero un claro deseo de vivir, con una necesidad vital de hacerlo, por eso la posibilidad de su muerte duele al espectador y alienta la trama; mientras que la posible muerte del “Chivo” o “Jack”, genera más indiferencia. Desde el punto de vista existencial “Chivo” y “Jack” pierden la esperanza y llevan al extremo la situación de la tragedia del ser humano. Sin embargo, también personajes que pudiendo matar más de lo que lo han hecho, en un momento deciden no hacerlo, o como diría García Pavón, deciden redimirse. Es el caso que ya mencionamos de “Chivo”, pero cuando Paul agoniza (porque el trasplante de corazón no ha ido del todo bien), Jack paradójicamente decide llevarlo al hospital (aun cuando Paul

había intentado, sin éxito, matarlo): quien quiere morir ayuda a la vida, y quien quiere vivir decide matar a otro, esta es la paradoja y los cruces.

Paul en *21 Gramos* claramente hace un posicionamiento central en esta “trilogía”: “¿dónde empezó todo y donde acaba todo?, ¿qué perdemos cuando morimos y qué ganamos cuando morimos?” Preguntas que de alguna manera responden estas tres cintas, y que a diferencia de las siguientes películas, en las primeras tres se ha querido subrayar la muerte como un umbral de interpretación con respecto al macro-tema articulador que más que la muerte, es la tragedia de la vida humana, las tensiones del destino y los cruces que hay entre la vida y la muerte.

5. ¿Nuevas aproximaciones a la experiencia de la muerte?

La nueva etapa en la filmografía de AGI inicia con *Biutiful* (2009). Esta no solamente es una nueva cinta, sino una nueva estructura y forma de organización. Ya sin la dupla AGI-Arriaga, estamos ante un relato distinto al de la trilogía anterior; el desarrollo es lineal, acaso cuestionado por el prólogo y epílogo. Tal vez el único “aire de familia” que podemos reconocer con la trilogía anterior es la exploración de la debilidad humana ante las situaciones externas y el componente del destino se construye en la trama.

Biutiful se encuentra rodada íntegramente en Barcelona de la que va mostrar una particular imagen oscura de esta ciudad, a contrasentido de la mirada burguesa de los turistas y la estética modernista que la caracteriza en cuadros y estampas. Los barrios (el famoso barrio barcelonés de “El Raval” que aparece en la cinta), las situaciones, los caracteres parecen presentar una imagen “contra-estética” de una ciudad frecuentemente fotografiada por sus cualidades arquitectónicas y urbanas,¹¹ y que aparece dentro de una particular crudeza.

La historia narra la historia de Uxbal (Javier Bardem) —uno de los personajes quizá más interesantes en la ficción de AGI—, que realiza dos actividades aparentemente incompatibles: aparte médium y metafísico

11 Como de hecho fue la película inmediatamente anterior filmada por Javier Bardem en la misma ciudad *Vicki Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008) donde justamente se exaltaba ese preciosismo de la ciudad. . No podrían encontrarse dos caracterizaciones tan opuestas de la misma ciudad, y del mismo actor.

ocasional que puede ayudar a comunicar a los vivos con sus cercanos recientemente fallecidos, trabaja como enlace entre un grupo de chinos que sub-esclaviza a sus compatriotas en Barcelona, y una red de vendedores africanos en la calle; para ello tiene que sobornar a un policía amigo suyo, que les pide a cambio no vender en ciertas zonas de la ciudad.

Uxbal mantiene a sus dos hijos, Ana (Hanaa Bouchaib) y Mateo (Guillermo Estrella) en una casa humilde de un barrio antiguo barcelonés. La madre de los niños, Marambra (Maricel Álvarez) tiene un trastorno bipolar y apenas puede mantenerse psicológicamente, aparte ha tenido problemas de alcoholismo y mantiene una relación con el hermano de Uxbal, Tito (Eduard Fernández). Durante la película intentan regresar, pero finalmente no logran conciliar, ya que Marambra recae en su propio laberinto. Por otra parte Uxbal va experimentado la complicación de su cáncer de próstata y que finalmente lo llevará a la muerte.

El título de la cinta es un signo que proviene de una escena de la cinta: Ana está haciendo la tarea de inglés y le pregunta a su padre cómo se escribe “Beautiful”. Uxbal dice que con “i”, “así como suena”. Ese signo fonético hace una doble referencias a la representación dominante de Barcelona como una “ciudad bonita”, y a la marca que altera dicha belleza. Uxbal parece no saber inglés, y suponemos el padre que no quiere pasar por quien no sabe responder a su hija, aunque ésta sea equivocada. Lo es lingüísticamente, pero no lo es existencialmente: es cierto que la vida puede ser hermosa, pero hay marcas inequívocas constitutivas de otras expresiones que nos remiten y conectan a lo cruento y crudo de la realidad como de hecho la propia Ana y su hermano viven, por ejemplo en esa escena en la que durante la cena, tienen que imaginar alimentos que no pueden comer, y como lo que puede ser muy doloroso, se convierte en algo simpático o sobre llevadero.

En una de las escenas más dramáticas de la cinta y que podemos identificar emblemática de ese realismo “sucio” o cruel¹², los inmigrantes chinos que trabajan con Hai (Cheng Tai Sheng), y con el renuente de su amante Liwei (Luo Jin). Nuevamente por un accidente, en la temporada de frío, Uxbal compra unos calefactores, pero por un error en éstos, pues despiden un gas

12 Incluso comentarista de la cinta como Lola Clemente Fernández acuñan el subgénero de “realismo sucio” para referirse a esta cinta que por otra Christian León (2005) ha detallado sobre las implicaciones del término para el cine contemporáneo.

letal y la falta de ventilación en el lugar donde decenas trabajadores duermen (incluye mujeres y niños), los lleva a la muerte por intoxicación a la inmensa mayoría. Una vez que Liwei y Hai descubre el accidente, los arrojan al mar. Durante el día los cuerpos emergen a la superficie; todos los medios dan cuenta del atroz hecho, es una escena dantesca que dramáticamente sufre Uxbal.

Si en *Amores Perros* propusimos el fratricidio como macro-tema aglutinador, en el caso de *Biutiful* es la paternidad en diversidad de sentidos, porque el padre que quiere cuidar a sus hijos no puede; el padre que hace algo más que cuidarlos o procurar a sus hijos. Uxbal es padre-madre y reivindica un corazón generoso en medio de lo cruento y tenso de la vida humana por la sobrevivencia de los migrantes, otras de varios países. No es casual que la película está dedicada al padre de AGI y tanto al principio como al final aparecen escenas alegóricas al encuentro de Uxbal con su padres en un más allá caracterizado como un bosque en invierno.

La vida de Uxbal es un caos cotidiano que pende de un hilo: la enfermedad, las redes de vendedores con quienes tiene que lidiar, la difícil relación con su ex mujer, que contrasta con esa particular actividad metafísica que tiene con espíritus y muertos, y refieren una persona muy sensible abierta a la trascendencia. Al morir, las personas se visualizan flotando en los techos, permanecen en ese interregno de la vida material y suspendidos en la parte más alta del mundo físico.

Para Bringa (2010-2011), el personaje Uxbal unifica todas las historias de la cinta, y de manera particular dos condensadores semánticos: la necesidad y el deseo de salir adelante, el deseo de tener una vida mejor y un guiño de cierta esperanza aun en las peores tribulaciones. De manera amplificada, podemos proponer que Uxbal también desarrolla una de las actitudes hacia la muerte que AGI ha desarrollado en el trío dramático anterior. Presenta un sujeto que vive la inminencia de la muerte, pero a diferencia de Paul en *21 gramos*, donde primera parece salvarse y luego muere repentinamente, Uxbal vive un camino paulatino hacia el dolor de abandonar a sus hijos y no poder proteger, no realizar esa vocación de cuidado y atención en un medio hostil. No puede sobrevivir el deterioro físico, pero sí el emocional y el social en esos entornos donde los inmigrantes también se debaten a su manera en medio de la existencia cotidiana, lidiando con la corrupción, en

los bordes de la vida y la muerte, nuevamente en la tensión dialéctica donde la muerte es la paulatina carencia de salud, pero también la corrupción y la aguda incertidumbre.

La penúltima producción de AGI es *Birdman*. La inesperada virtud de la ignorancia (2014) que rompe por primera vez la tendencia de una película cada tres años. Esta ha sido la cinta de alguna más premiada ya que de las realizadas por AGI, ha sido la única acreedora al Óscar de la mejor película. Es por otra parte una de las películas ha recibido lo mayores halagos, quizá porque toma distancia de la tensión dramática de sus cintas previas, para mostrarnos lo que algunos catalogan una “comedia negra” donde la risa y el llanto se entrecruzan en las situaciones que pueden ir de lo jocoso a lo trágico. De manera vinculada a nuestro tema, *Birdman* puede parecer la más distante con respecto al tema de la muerte, pero proponemos un encuadre que nos abre otro código de representación sobre la muerte con relación a la experiencia vital de los personajes en la ficción del realizador mexicano.

A nivel del lenguaje cinematográfico no se puede pedir más a esta cinta narrada en plano secuencia, como si toda la cinta fuera una misma escena. La cámara sigue a los personajes por pasillo y camerinos, a azoteas o bares contiguos al flamante teatro en Broadway. *Birdman* cuenta la historia de Riggan Thomson (Michael Keaton), actor que atraviesa una crisis existencial y quiere mostrar que algo más que una vieja gloria de Hollywood. Thomson había ganado fama a principios de los noventa interpretando el famoso personaje de comic de aventura y ciencia ficción “*Birdman*” y del que ya he hecho varias películas. Para quitarse ese personaje y evitar se le encasille como tal, decide llevar a cabo una puesta de escena en Broadway, al mismo tiempo que desea se le reconozca como actor y no solo como un personaje particular. Para ello realiza una adaptación de una obra titulada *De qué hablamos cuando hablamos de amor* del supuesto polémico autor Raymond Carver.

La obra que intenta llevar a escena una obra de teatro producida por su amigo Jake (Zach Galifianakis), y en la que participa también la actriz vulnerable y compleja Leley (Naomi Watts) y Laura (Andrea Riseborough) con quienes también Riggan tiene que lidiar. Al mismo tiempo Riggan quiere sobrellevar una relación con su hija Sam (Emma Stone), ex adicta y avenida asistente de su padre, la cual busca la aprobación de éste, al mismo

tiempo que lucha contra el consumo de drogas. Otro de los personajes, es el difícil actor difícil Mike Shiner (Edward Norton) que ha trabajado con Riggan en otras cintas y ahora quiere participar en este nuevo proyecto; de manera adicional Mike flirtea con Sam.

A otro nivel podemos encontrar un “aire de familia” entre lo que significa re-significarse o re-hacerse, el reto del volver de morir y volver a nacer como condición de un estadio superior de conciencia, de experiencia, de intuición. Proponemos interpretar la muerte como una especie de proceso de reconstrucción o reelaboración simbólica del sí mismo. Thomson quiere dejar de ser Birdman para ser “él mismo”, lo que implica una visita a todos los aspectos de su vida. Se trata de experimentar la transformación y lidiar con las voces internas de la costumbre, esas mismas que fluyen sin parar y que a nivel de lenguaje audiovisual la cinta reproduce magistralmente. La muerte aparece sí en la metamorfosis de los conflictos e intentos de conciliación con uno mismo, con sus fantasmas. Con el humor negro quizá como género dominante dentro de un tratamiento discursivo que juega la idea del fluir de conciencia, así como la cámara de una habitación a otra, de un espacio a otro a la manera de pensamientos que van y vienen, el espectador participa de los juegos del intento de desanudamiento de Thomson.

Riggan tiene que morir a sí mismo, o mejor dicho a la cómoda y exitosa representación que se hizo de mí. Aparentemente ni la fama, ni el dinero fueron suficientes ya que vamos reconociendo la dinámica particular del actor anudado a relaciones difíciles y complejas prácticamente con todas las personas importantes en su vida. En cuanto el final, a diferencia de otras cintas, es semiabierto. Regresamos al dilema de quien finalmente no puede abandonar del todo lo conocido. ¿El personaje realmente se auto-inmola arrojándose desde la ventana del hospital tras ver el revoloteo de los pájaros que acaso le recueran la imposibilidad de abandonar al personaje de “Birdman”?

La cinta más reciente de AGI es *El Renacido* (2015). Asistimos como en el caso de su quinta película a una propuesta parcialmente distinta a lo que nos había ofrecido en medio de esos laberintos dramáticos densos y abigarrados. Esta historia se ambienta en el siglo XIX, y narra unos hechos que al parecer originada en eventos reales que vía la novela de Michael

Ponke ha sido adaptada para el cine. Y otra vez asistimos a una cierta estetización de la muerte como lo que inminentemente nos persigue.

Nos centramos en el personaje principal. Hugo Glass (Leonardo DiCaprio) es integrante de una expedición y que conoce particularmente la zona agreste donde se encuentra. En una famosa escena, un oso lo ataca y queda mortalmente herido. Ante la dificultad de regresar con él al campamento, el capital de la expedición Andrew Henry (Domhnall Gleeson), pide a unos de sus hombres que permanezcan con él, y dado por sentado que muera, pide lo entierren; lo que no sucede. En el lugar junto con Glass permanecen su hijo indígena Hwak (Forrest Goodluck) y dos hombre más, Jim Bridger (Will Poulter) y el temible John Fitzgerald (Tom Hardy) quien intenta asesinar a Glass justificando quiere librarlo del dolor, a lo que su hijo Hwak se interpone y en lucha con él Fitzgerald lo mata. Glass observa la escena malherido, sin poder hablar o moverse atestigua impotente el asesinato. Después John le miente a Jim y dejan abandonado a su suerte a Glass quien milagrosamente se va reponer. De manera lenta Glass intentará sobrevivir en medio de lo difícil del terreno y el clima. Desde entonces se inicia un doble viaje: para regresar al campamento donde se encuentra la expedición y contar lo que realmente pasó, y para vengar la muerte de su hijo.

El comentarista político Silva Herzog-Márquez (2016) escribe un bello texto en el que propone dos verbos como centrales para comprender esta cinta: por una parte el sobrevivir: puente que permanente une y tensa el vivir y el morir. Para Silva la cinta es,

“[...] otra historia de entereza, una metáfora de la fundación de un país, épica de la venganza, una orgía de violencia, un himno al esplendor y la crueldad de la naturaleza, alegoría de una ruta espiritual, otro western de sangre y muerte, balas y flechas [...]”

[---] “The Revenant es una película sobre el drama de respirar: ‘mientras puedas jalar aire, pelea’, le dice el protagonista a su hijo. ‘Respira... sigue respirando’”

El punto de vista no es solamente la prodigiosa fotografía de Emmanuel Lubezki —de quien AGI llama “el maestro de la luz”—, sino ese punto de vista particular que parece ser los pulmones de un personaje que comparativamente habla poco a lo largo de la extensa película. Vemos así como AGI parece tomar distancia de la etiqueta dramática de la llamada

“trilogía de la muerte”, para mostrarnos una particular poética de la sobrevivencia donde en cada escena parece Glass puede morir. Este personaje en realidad no solamente es un “renacido”, es también un suicida y alguien que tiene que ganar cada segundo el derecho a sobrevivir; es el milagro de quien ve con la misma indiferencia la vida y la muerte, y solamente tiene sed de justicia y venganza como motor del movimiento.

6. Cierre

En la caracterización de la muerte nuevamente los paisajes vitales intermedios que se puede mostrar en la odisea de sobrevivir. El marco de la luz, la extrema belleza de las locaciones, y el silencio que se desarrolla en la película a través de diálogos verdaderamente extendidos, ciertamente dan un retardo a la historia y por momentos puede caerse, pero ello en mérito de una tensión particular en la que el lenguaje audiovisual supera por sí mismo al extraordinario relato de un personaje que puede morir en cualquier momento.

La estética sobre la muerte en las películas de AGI se mueve en dos extremos: la mención directa generadas por acciones dentro del régimen convencional de violencia y muerte como el amigo de Octavio, Mike en *Amores Perros*; y en el otro extremo tenemos esa poetización de la muerte que vemos en *Biutiful* y que reconocemos dentro de la estrategia de macar la levedad de la muerte (los muertos aparecen flotando en los escenarios); o bien podemos reconocer ese mismo código en *21 gramos*.

La muerte no es algo que ocurre y ya; es una especie de atmósfera — como en *El Renacido*— que tiene lo mismo una dimensión trágica y es parte de un escenario. La muerte aparece como una especie de horizonte desde el cual pensar algunos aspectos vitales de la existencia humana y por otra parte, la lectura intertextual que puede generarse cuando vemos las formas que la muerte (como realización o en potencia) puede asumir. Personajes que quiere morir pero ayudan a vivir como el ya citado de Jack, y a la inversa personajes que desean desesperadamente vivir pero enfrentan la inminencia del morir como Paul y Uxbal.

La muerte no es decretar a alguien técnicamente muerto; de hecho los tanatólogos han señalado como esta “línea” no es una frontera rígida. Así

más que la muerte, hay que hablar del proceso de morir, que es también el de resolver, cuidar y proteger. Morir no es desaparecer, sino justamente luchar, moverse, dar sentido a lo que no tiene: la mentira, la tradición, lo accidental de la vida.

La muerte como premonición y anticipación, es lo que nos sigue de cerca entre milagros, coincidencias o destinos, así parecen mostrarlo tres de los personajes, todos hombres en 21 gramos (Paul), *Biutiful* (Uxbal) y *El Renacido* (Glass). La muerte es el presupuesto de una nueva vida: una nueva vida no es posible sin la muerte simbólica del nuestro viejo yo interior. Personajes ya muertos que siguen vivos porque prosiguen la lucha por rehacerse simbólicamente.

En las tres cintas hay situaciones de personajes que enfrentan la inminencia o posibilidad de la muerte, de muy distinta manera: mediante enfermedades o accidentes (Paul en 21 gramos o Susan en *Babel*) es la muerte desde la vida; pero el caso de Jack que tiene otra relación diferenciada vida-muerte. Vemos claramente dos tipos de personajes: a quienes simplemente la muerte los sorprende y quienes tienen que luchar para “no morir” a para “vivir”, así al anudarse la construcción sobre la muerte, da sentido a la vida, y la lucha en ésta parece reivindicar a la muerte, darle un extraño sentido vital a lo que es una experiencia de reconocimiento y resignificación en personajes que son todo, menos pasividad o inercia.

Referencias

- Augustin Y (2014) *El viaje del rifle Globalización y fragmentación en Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu. En *Espacios de comunicación: IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación en Comunicación*, 1140-1151 http://www.aeic2014bilbao.org/download/aeic2014bilbao_comunicaciones.pdf.
- Boff, L.(1980) **Gracia y Liberación del Hombre**, 2ª ed, México: Paulinas
- Borda D. (s.f.) **El realismo social representado en la trilogía de Alejandro González Iñárritu**. Texto para el curso *Discurso audiovisual 5*. Texto en línea 20 de abril 2016. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/images/trabajos/6355_20149.pdf

- Bringa C. (2010-2011) "La redención del espíritu". Biutiful. En el **Blog El espectador imaginario**. Diciembre 2010 / Enero 2011. <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/diciembre-2010enero-2011/criticas/biutiful.php>
- Cano, H (2015) El cine de Alejandro González Iñárritu. En el **Blog Ratón de Biblioteca**. Entrada del 5 de octubre 2015. En línea abril 2016, disponible en <http://ratondebiblioteca.es/Musica%20y%20cine15.php>
- Casas, Q. (2004). **La suspensión del vacío." 21 gramos"**. Dirigido, (330), 30-31.
- Deleyto, C., & del Mar Azcona, M. (2010). **Alejandro González Iñárritu**. Urbana, Chicago, Springfield (Illinois, USA) University of Illinois Press. <https://books.google.com.mx/>
- Fernández Garcés, V. F., Galarza, D. M., González, I. M., Torres, J. M. S., Torro, I. S., & Fortanet, L. S. (2006). **BABEL: Narrativa de la Incomunicación**. <http://bocc.ubi.pt/pag/aavv-2013-02-04.pdf>
- García, M. Á. M. (2013). La lógica narrativa salta por los aires. A propósito de 21 gramos. L'Atalante. **Revista de estudios cinematográficos**, (15), 27-33.
- García Pavón, R. G. (2015). La temporalidad como redención en la trilogía de Alejandro González Iñárritu: Amores Perros, 21 Gramos y Babel. *Imagofagia*, (7). <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/399>
- Gordillo Álvarez, I. (2008). **El cine de senderos bifurcados: propuesta metodológica para el análisis narrativo del discurso de historias múltiples** Guión actualidad. Universidad de Sevilla. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, pp. 11. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/25513>
- González Iñárritu A. (2006) **Sobre el mismo terreno: notas en desarrollo**, (making of de Babel) DVD. Babel Productions.

- Marramao, G. (2011). Después de Babel: identidad, pertenencia y cosmopolitismo de la diferencia. En M. Hopenhayn y A. Sojo (Comps.), **Sentido de pertenencia en sociedades fragmentadas**. América Latina desde una perspectiva global. Argentina: Siglo XXI, ASDI, Cepal.
- Molina, S. A., Ubide, J. B., Mateu, L. C., Bas, M. G., & Retuerto, M. M. (2013) **21 Grams de narrativas postclásicas**. Universitat Jaume I, Castelló, España. Texto en línea, 30 de mayo 2016, disponible en <http://www.bocc.ubi.pt/pag/molina-ubide-et-al-2013-21-grams-de-narrativas-postclasicas.pdf>
- Müller, I. (2003). **Amores Perros de Alejandro Gonzalez Innaritu: Representación y análisis de la recepción de la película**. Munich. GRIN Verlag. <http://www.grin.com/es/e-book/16037/amores-perros-de-alejandro-gonzalez-innaritu-representacion-y-analisis>
- Pellicer J. (2010) **Tríptico cinematográfico, el discurso narrativo y su montaje, Amores perros, 21 gramos y Babel, y un diálogo con Alejandro González Iñárritu**. México: Siglo XXI editores.
- Orellana Gutiérrez de Terán, J. O. G. (2012). Las mixtificaciones narrativas en el cine de Alejandro González Iñárritu. **Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales**, (10), 1158-1171.
- Serna, J. A. (2002). El discurso de la subcultura transgresora en el film mexicano Amores Perros. **Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura**, (7), 22. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/serna.html>
- Shaw, D. A. (2011). **Babel and the global Hollywood gaze**. Situations: Project of the Radical Imagination, 4(1).https://sideri-anthropology.wikispaces.com/file/view/BABEL_WEEK11.pdf
- Silva-Herzog Márquez, J (2016) Respira...sigue respirando. Sección “Andar y ver” en el Blog de Jesús Silva-Hergoz-Márquez. Grupo Reforma. Publicado el 10 de febrero 2016. En línea. Disponible en <http://www.andaryver.mx/andar-y-ver/respira-sigue-respirando/>

- Solomianski, A. (2006). Significado estructural, historia y tercer mundo en Amores perros. **A contracorriente**, 3(3), 17-36. <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/209>
- Tieffenbger Veyne, P. (2006). **Amores Perros. Una lectura cínica desde América Latina. Taller de Letras** (39) 143-147 http://www.revistaapuntes.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl39_10.pdf