

# Universidad del Zulia

## Semiótica, cultura e inter-textualidad: Babel o la crisis de la comunicación

Categoría: [Artículos en español](#)

Publicado el Lunes, 17 Septiembre 2012 16:26

Visto: 1086



### Semiótica, cultura e inter-textualidad: Babel o la crisis de la comunicación

“Y mirá que apenas nos  
conocíamos y ya la vida  
urdía lo necesario para  
desencontrarnos minuciosamente”  
Julio Cortázar, Rayuela

José Enrique Finol\* - David Enrique Finol\*\*



La Torre de Babel (1563), de Pieter Brueghel (1525-1569)

#### Resumen

El artículo se propone establecer algunas relaciones semióticas entre el mito bíblico de la Torre de Babel y la película Babel (2006), de A. González Iñárritu. Para alcanzar ese objetivo se utiliza el concepto de inter-textualidad, tal como ha sido desarrollado desde Bakhtine y Kristeva y denominado por Corrado como intersemiótica. Aquí se trata del caso particular de relaciones semióticas entre dos textos de diferente naturaleza –un mito y un film-, originados en diferentes tiempos –el originario mítico y el del mundo globalizado contemporáneo-, en diferentes espacios –la mítica ciudad de Babel y Marruecos, México y Estados Unidos-, y con diferentes actores –Yahveh y hombres de diferentes culturas-. Se concluye señalando que ambos textos tratan del origen y de las consecuencias de la in-comunicación, como fuente de conflictos y crisis, tanto en el mundo originario mítico como en las diferentes culturas contemporáneas surgidas de ese mundo. Sin embargo, la relación entre los dos textos, el mítico y el filmico, no tiene un carácter paradigmático sino sintáctico, en lugar de equivalencia existe continuidad.

#### Abstract

This article seeks to establish some semiotic relations between the biblical myth of The Tower of Babel and the film Babel, from A. González Iñárritu (2006). To reach this objective, we will use the concept of inter-textuality, as it has been developed since Bakhtine and Kristeva and named intersemiotics by Corrado. It is about the particular case of

semiotic relations between two texts of different nature –a myth and a film-, written in different times –one originated in mythical times and the other from the contemporary global world-, in different spaces –the mythical city of Babel and Morocco, Mexico and the United States-, and with different actors –Yahveh and men from different cultures-. The conclusion points out that both texts are about the origin and the consequences of incommunication as a source of conflicts and crisis, both in the originary mythical world as in the different contemporary cultures that have emerged in this world. However, the relation between the two texts, the mythical one and the one in the film, is not paradigmatic, but is rather characterized by its syntaxes; instead of equivalence there is continuity.

## Introducción

La incomunicación es uno de los peligros fundamentales que amenaza la existencia misma de la vida social y cultural. Como Eco decía ya en 1968, la cultura es comunicación, si bien no se limita a ésta. En efecto, la existencia misma de la cultura, sus formas y contenidos, se fundamenta en y se apoya sobre los mecanismos de comunicación que el hombre, sistemática y perseverantemente, ha desarrollado.

Si se observa la historia del género humano veremos que puede ser analizada como un largo y penoso esfuerzo por crear, desarrollar y ampliar nuevos y más precisos mecanismos de difusión e intercambio de información. Es a esta última a la que reservamos, como decía hace treinta y siete años Pasquali (1963) el término comunicación.

Desde los gestos y los gruñidos, pasando por la palabra, la escritura, la fotografía el teléfono y el cine, hasta llegar hoy a Internet, al teléfono celular y a los satélites, el esfuerzo del hombre es sostenido, sistemático: más y mejores medios para intentar comunicarse. En esa búsqueda histórica subyace el terror por la incomunicación y sus terribles consecuencias, por la imposibilidad de transmitir ideas, conocimientos e informaciones decisivas para la subsistencia y la permanencia humana a través del tiempo, necesarias también para el desarrollo del espíritu gregario, del sentido de identidad y pertenencia, indispensables, en fin, para que la cultura sea, en cuanto sistema, y exista, en cuanto proceso.

## 1. Precisiones teóricas y metodológicas

En el marco de las consideraciones generales anteriores, proponemos aquí un análisis semiótico de dos textos diferentes, un mito y una película, una inter-textualidad reconocida explícitamente por el director del film, y que ya Gance prefiguraba en 1927:

Llegó el tiempo de la imagen... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos (...) todos, todos esperan su resurrección luminosa y los héroes se atropellan a nuestras puertas para entrar. Toda la vida del sueño y todo el sueño de la vida están listos a acudir sobre la película sensible (en Agel, 1962:15).

A partir de esas relaciones semióticas entre mito y cine planteamos encontrar una visión de la comunicación/incomunicación como problema fundamental, originario, de las sociedades humanas; no sólo como mecanismo básico de la constitución de lo social sino también de su funcionamiento<sup>2</sup>.

Si bien es cierto que, como afirma Bakhtine, “les signes ne peuvent apparaître que sur un terrain interindividuel” (1977:29), no lo es menos que ese “terreno interindividual”, si por él entendemos grupo o sociedad, no puede ser ni tampoco existir sin los signos, es decir, sin la comunicación. En otros términos, la comunicación es el mecanismo primero, fundante, al menos teóricamente, que hace posible lo social, pues esta categoría no depende de la existencia de un agregado de individuos en un mismo espacio-tiempo, sino de la posibilidad de intercambiar información, de interactuar, lo que a su vez permitirá la construcción de valores, normas y costumbres comunes que generan instituciones compartidas y, ahí, la cultura misma.

Así pues, el funcionamiento de la sociedad se centra sobre la posibilidad de intercambiar información y de interactuar. Como veremos en el mito de la Torre de Babel, Yahveh, consciente de estas capacidades de la comunicación, le quita a los hombres la lengua única que hablaban y le da a cada uno una lengua diferente, con lo cual la in-comunicación se establece entre ellos, lo que, entonces, provoca la desaparición de la sociedad (pero, es bueno decirlo desde ahora, generará la conformación de otras).

Hablaremos de dos tipos de in-comunicación. El primer tipo incluye la imposibilidad de transmisión de información y de su interpretación, y el segundo la transmisión

de un Objeto de valor negativo, objeto que distorsiona la comunicación efectiva.

Nos apoyaremos en el concepto de inter-textualidad que Zavala describe como “la característica principal de la cultura contemporánea” (2005:101), pero no lo utilizaremos en el sentido tradicional, es decir como la co-presencia de dos textos de un mismo tipo en un mismo espacio semiótico, ni tampoco en el sentido más amplio según el cual, cuando leemos un texto lo interpretamos gracias a todos los textos que alguna vez hemos leído. Utilizaremos el concepto en el sentido en que, refiriéndose a la música, lo emplea Corrado (1992), esto es como una relación semiótica entre dos tipos de discurso diferentes (en este caso discurso mítico y discurso fílmico), razón por la cual ese autor lo denomina intersemiótica<sup>3</sup>, una relación intertextual que Segre había denominado interdiscursividad.

Finalmente, digamos que tanto el discurso mítico como el fílmico tienen para nosotros la misma condición de productividad que le atribuye Kristeva al texto, de acuerdo con la cual éste tiene una relación redistributiva con la lengua y, además, “constituye una permutación de textos, una inter-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos” (Kristeva, 1974:15).

## 2. “Pues bien, confundamos su lenguaje...”

El terror por la in-comunicación ha sido expresado de manera magistral por el mito de Babel que la Biblia recoge.

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

Mas Yahveh descendió para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando y dijo: «He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma lengua, siendo este el principio de sus empresas. Nada les impedirá que lleven a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos y allí mismo confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos con los otros». Así, Yahveh los dispersó de allí sobre toda la faz de la Tierra y cesaron en la construcción de la ciudad. Por ello se la llamó Babel, porque allí confundió Yahveh la lengua de todos los habitantes de la Tierra y los dispersó por toda la superficie (Génesis 11:1-9).

Si analizamos<sup>1</sup> brevemente la estructura de este mito veremos que se trata de una inversión de la estructura tradicional de muchos mitos, que a menudo se inician con una carencia. Esa carencia la hemos visto en la mitología griega, por ejemplo, cuando Prometeo roba a Zeus el fuego para dárselo a los hombres y desencadena con ello una serie de consecuencias nefastas. Los cuatro relatos más conocidos del mito de Prometeo –los de Hesíodo, en “Teogonía” y “Los Trabajos y los días”, el de Esquilo, “Prometeo encadenado”, y la versión de Platón-, muestran el esfuerzo del discurso mítico por subsanar esa carencia inicial de un Objeto de valor que los hombres sufren<sup>4</sup>. La misma carencia la hemos visto en la mitología wayuu, donde el héroe, Junuunay, roba el fuego a Maleiwa para entregarlo a los hombres y permitir que éstos entonces puedan finalmente devenir humanos, consumidores de /cocido/, en lugar de animales, consumidores de /crudo/ (Paz Ipuana, 1973; Finol, 2007).

Pero en el mito de la Torre de Babel la narración no se inicia con una carencia, sino que el Destinador invierte su papel y se convierte en un Anti-Destinador, es decir, en lugar de comunicar al Sujeto un Objeto de valor positivo, le comunica un Objeto de valor negativo, pues sustituye su única lengua (“todos hablan una misma lengua”) por varias lenguas diferentes, de modo que no pudieran entenderse (“allí confundió Yahveh la lengua de todos los habitantes de la Tierra”). Más aún, Yahveh, actuando como Anti-Destinador, no se limita a quitar a los hombres un solo Objeto de valor, sino que les quita dos. En efecto, el mito nos dice que los hombres eran “un solo pueblo” y que una vez que confunde sus lenguas Yahveh también “los dispersó por toda la superficie (de la Tierra)”. De este modo, los hombres dejan de ser “un solo pueblo” para dispersarse, una transformación que en la Semiótica greimasiana podría describirse como un cambio de la concentración a la dispersión o de la unidad a la pluralidad.

Se trata de una transformación lingüística, espacial y social, que permite al mito explicar la existencia de diversos grupos humanos, con diversas lenguas, ubicados en diversos lugares de la Tierra. Esa transformación genera una segmentación de la línea temporal del relato en un antes mítico y un después histórico, e implica un desplazamiento sobre tres líneas estructurales de la cultura, pues afectan decisivamente la comunicación. Más aún, la transformación producida gracias a la intervención de Yahveh en su rol actancial de Destinador trae apareada una transformación ontológica, ya que los hombres dejan de ser “un solo pueblo” para convertirse en varios y, en consecuencia, dejan de ser uno para ser otros (Fig. 1):

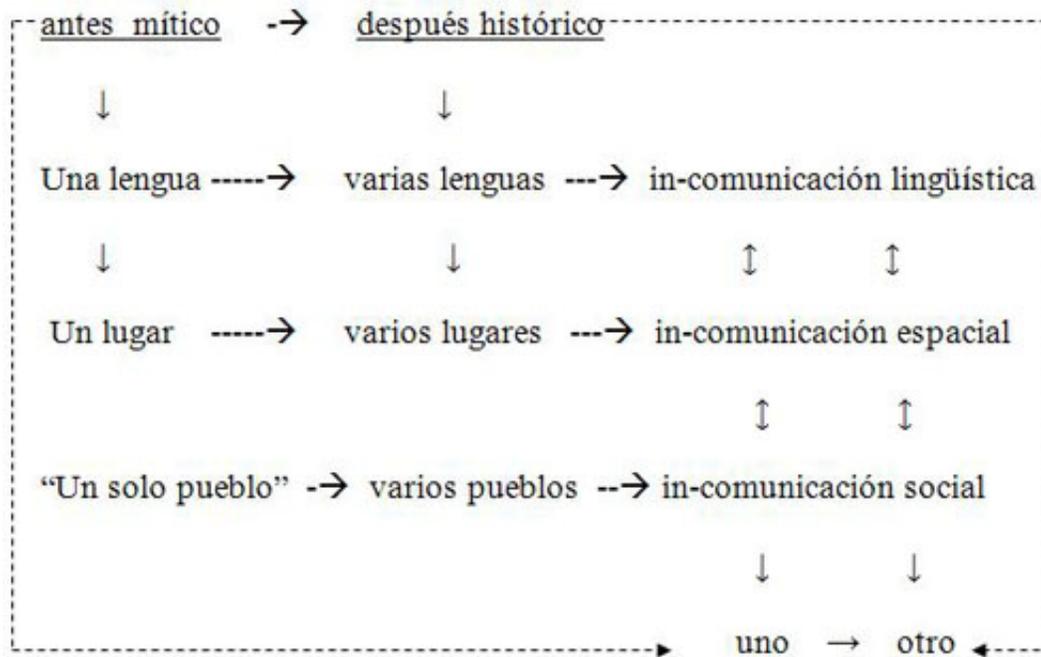


Figura 1: Mito e Historia

El análisis precedente confirma lo que sugiere Vázquez Medel, parafraseando a Durand, al hablar sobre la relación mito-historia: “es el espacio mítico el que permite la inteligibilidad de la historia, y no al revés” (s/f, www). Malinowski, por su parte, afirmaba que “un mito es un estatuto para la acción social” (en Leach, 1970:19), y, en consecuencia, es también un estatuto de acción histórica.

Ahora bien, esa in-comunicación lingüística, espacial y social que Yahveh impone a los hombres es la respuesta al deseo de éstos de alcanzar el cielo, en tanto espacio, y de hacerse “famosos”. En tal sentido, el castigo de Yahveh está dirigido, en primera instancia, al orgullo de los hombres que, en cierta forma, pretenden ser como Dios, pues quieren llegar al cielo, espacio divino, y, además, quieren ser famosos. Creemos, no obstante, que el mito desarrolla la acción del “castigo” porque los hombres, orgullosos, pretenden “no estar más dispersos sobre la faz de la Tierra”, pretenden, en cierto modo, oponerse al plan de Dios. Se trata de un conflicto entre el Programa Narrativo divino y el humano, lo que genera una crisis que afecta la sociedad mítica entera (ver fig. 2).

### Sintaxis del mito de la Torre de Babel

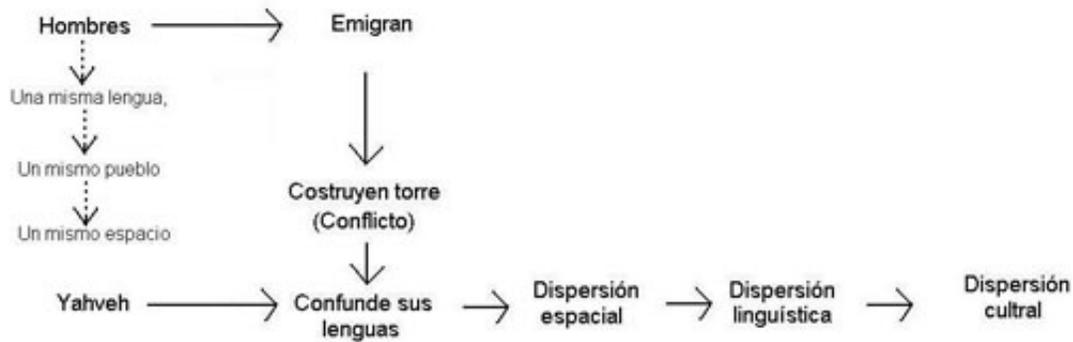


Figura 2. Sintaxis del mito de la Torre de Babel

Ahora bien, Lotman afirma que “la cultura es un generador de estructuralidad; es así que ella crea en torno al hombre una sociosfera que, del mismo modo que la biosfera, hace posible la vida, no orgánica, obviamente, sino de relaciones” (Lotman, 2001:42). Si Lotman está en lo cierto cuando establece una estrecha relación entre cultura y lengua natural, es posible concluir que cuando Yahveh le quita a los hombres la lengua única que hasta entonces hablaban, también les está quitando su cultura y que, en consecuencia, las nuevas lenguas que Yahveh les da serán instrumentos para la creación de nuevas culturas. Veremos, pues, en Babel, la película, una historia que involucra a cuatro de esas nuevas culturas que las nuevas lenguas dadas por Yahveh a los hombres ayudaron a crear.

### 3. Babel, “una película de seres humanos...”

Babel, la película de González Iñárritu<sup>5</sup> es una historia extrema sobre la influencia del azar en la vida de cada individuo y también sobre la in-comunicación, sobre la difícil lucha por alcanzar al otro, no sólo al otro personaje en la película sino también al otro que está sentado en la butaca viéndola; se trata de una película en la que una historia, la de la in-comunicación, se expresa en cuatro relatos, o, dicho de otro modo, en la que cuatro relatos, con personajes y espacios distintos, con culturas y lenguas diferentes, se encuentran ante la dificultad común de la in-comunicación; se encuentran con que aquello que los separa es, finalmente, lo que los une.

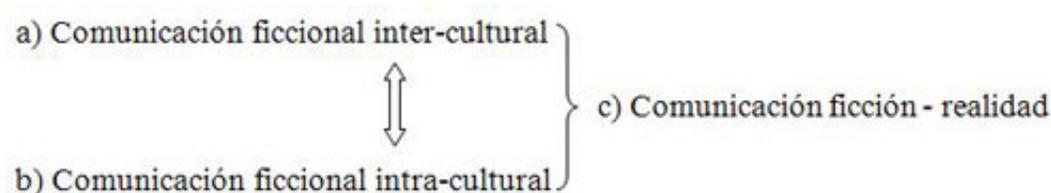
De acuerdo con lo anterior, es posible afirmar, al menos en principio, que el mito de la Torre de Babel y la película Babel son dos formas de contar una misma historia, dos formas que no sólo se entrelazan gracias al nombre sino también gracias a los recursos semióticos empleados y gracias a la recuperación en el cine de los viejos contenidos reunidos, hace miles de años, en un mito hebreo. No se trata, sin embargo, de dos formas semióticas intercambiables, de dos formas de un mismo paradigma, sino de dos formas que se suceden, que se relacionan por la continuidad, en un mismo sintagma histórico. En cierto modo se trata, como se verá, de dos secuencias de una misma historia. Trataremos de desarrollar estas hipótesis a través del análisis de lo que estimamos son componentes fundamentales de ambos textos, y trataremos de ver dónde y cómo mito y relato fílmico adquieren una relación de inter-textualidad.

### 4. Las secuencias...

Babel presenta cuatro relatos fílmicos y cada uno está formado por seis secuencias que se suceden alternativamente, en un orden 1 → 2 → 3 → 4 → 1 → 2 → 3 etc., sucesión que se repite cinco veces más. La primera historia es árabe y se desarrolla en Marruecos, la segunda historia es latina y sucede en Los Ángeles, Estados Unidos, y en Tijuana, México, la tercera es norteamericana y ocurre también en Marruecos, y la cuarta y última es asiática y se desarrolla en Japón.

González Iñárritu y Arriaga, los guionistas, nos presentan cuatro mundos diferentes: árabe-musulmán, hispano-católico, anglosajón-protestante y japonés-shinto/budista. Se trata de cuatro grandes sistemas culturales, cada uno con una lengua diferente, trasmutados en cuatro tragedias personales; esos macro contextos culturales tienen

como elementos comunes no sólo la (in)comunicación entre cada uno de ellos, sino también entre cada uno de los personajes que los representan, y, más aún, entre ese mundo de ficción-realidad y el espectador mismo, como veremos más adelante. La película, pues, proyecta, a partir de la dicotomía ficción/realidad, tres tipos de relaciones:



## 5. Conflicto, crisis y azar

Tanto el mito como los cuatro relatos del film tienen en común un conflicto que conduce a crisis personales o familiares y a la búsqueda, a veces fallida, de soluciones. El conflicto genera una crisis y, como asevera Litzka, “a crisis is a meeting place of two orders, or an order and its dissolution; since the crisis is the focus of a story, the story focuses on the struggle of its resolution” (1998:96).

Ahora bien, en ocasiones el conflicto es voluntario, producto de las contradicciones entre dos Programas Narrativos<sup>6</sup>: mientras un actor desea alcanzar un Objeto de valor a través de determinados medios, otro actor también lo desea pero a través de medios diferentes, o simplemente desea un Objeto de valor distinto. Aquí el conflicto entre deseos y medios es un conflicto voluntario, construido en el relato mítico por la voluntad de sus actores, por la búsqueda del poder expresado en el dominio y control del otro. También puede presentarse el conflicto generado por el azar, por el encuentro fortuito, inesperado, no buscado, entre actores.

En el caso del mito de Babel, el conflicto y la crisis que de éste se genera son consecuencia de las contradicciones buscadas, voluntariamente decididas, entre dos Programas Narrativos diferentes. Por un lado los hombres desean alcanzar una meta, un Objeto de valor (llegar al cielo, ser famosos) mientras que Yahveh desea alcanzar uno diferente (verlos dispersos por la faz de la Tierra). Por el contrario, en la película, el conflicto y la crisis se desarrollan de un modo azaroso, por el encuentro fortuito entre eslabones que, al final, forman una cadena de actos cuya direccionalidad no preveían los actores.

En Babel, la película, cada conflicto, de cada uno de los cuatro relatos, afecta decisivamente lo que acontece en los demás, de modo que todos se articulan entre sí y se ínter determinan para configurar una sola historia. Acciones que son ejecutadas con unos fines terminan produciendo otros, terminan creando otras acciones trágicas para quienes las ejecutan, mostrando, finalmente, que el azar, y no la intención, rige, mucho más de lo que creemos, la trama de la vida cotidiana. Si ordenáramos cronológicamente la película tendríamos una sintaxis filmica como la que se presenta en la figura 3.

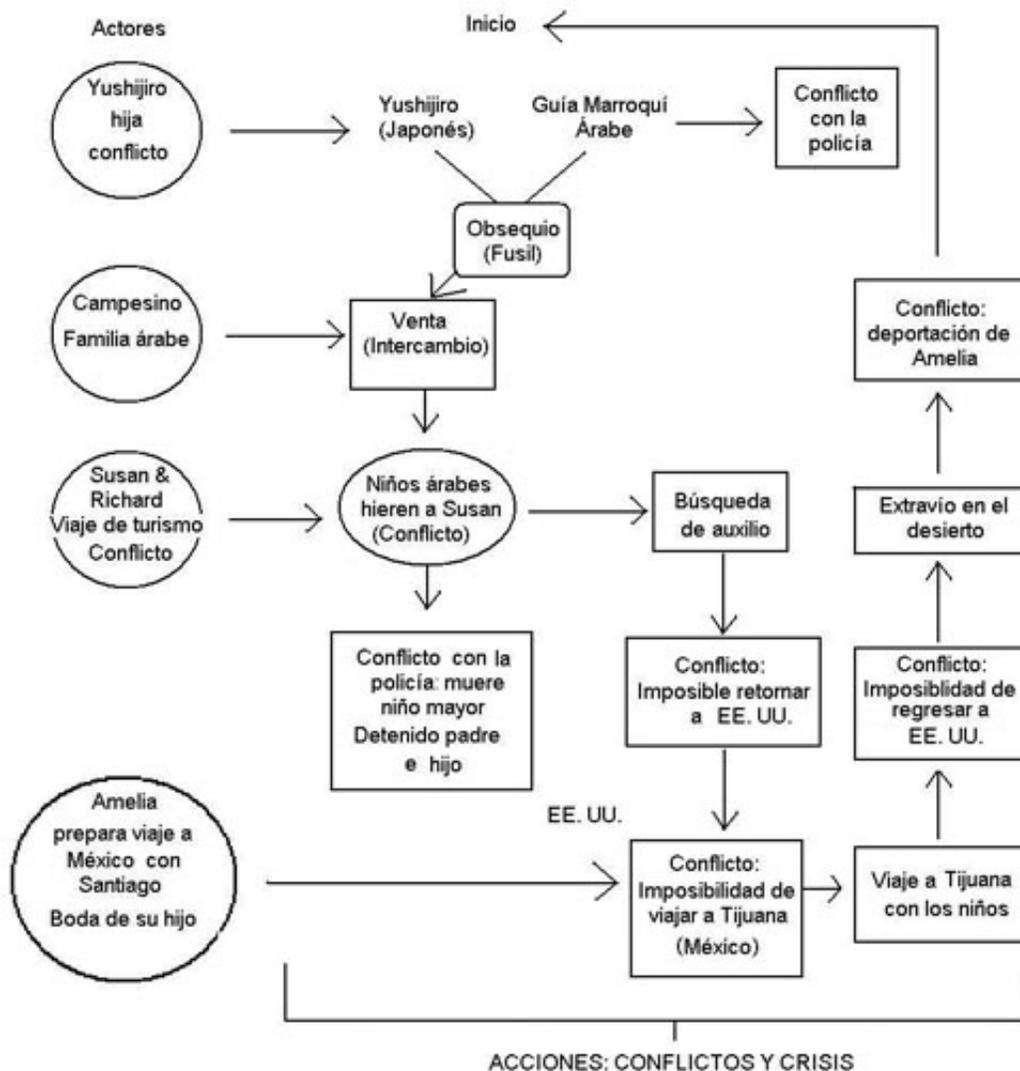


Figura 3. Sintaxis de la película Babel

Si observamos de cerca, veremos que hay un disparador de la sucesión de conflictos y crisis. La condición semiótica previa es la acción “donación”, una acción inocente, una expresión de agradecimiento y solidaridad humana entre dos hombres de culturas tan diferentes, acción usualmente calificada de modo positivo en todas las culturas: “Au-dessus du circuit normal des échanges, de ce qu’on donne pour obtenir, il y a un deuxième circuit, celui du bienfait et de la reconnaissance, de ce qui est donné sans esprit de retour, de ce qui est offert pour ‘remercier’” (Godbout, 2000:247). O, para decirlo con palabras de Duvignaud,

(Lo que distingue fundamentalmente al hombre del animal es) el simbolismo, el juego, el éxtasis, la risa... y, sobre todo, el don. El don que, desprovisto de nuestras ideas de negocio o de comercio, es exactamente el “sacrificio inútil”, la apuesta por lo imposible, por el futuro: el don de nada. La mejor parte del hombre (en Duch, 2002:102).

Es, sin embargo, esa donación, esa sana expresión de agradecimiento, la que opera como una condición de una serie de acciones negativas que se fraguarán cuando los niños disparan a un bus de turistas y, a partir de allí, su secuencia narrativa se articulará con el desarrollo de la trama de cada una de las cuatro narraciones. Podría decirse que la donación (del fusil) es la condición que induce la ocurrencia de los cuatro dramas que la película reúne: la herida de Susan, la pérdida en el desierto y deportación de Amelia, la muerte de uno de los hijos del campesino árabe, el arresto del vendedor del fusil. Sólo quien realiza la acción de “donación”, Yasuhiro, no sufre sus consecuencias. Su historia y la de su hija son otra historia... de in-comunicación, ambigüedades y azar.

Pero además de esta cadena de efectos que saltan de un relato al otro, hay también varios elementos comunes que

contribuyen a configurar isotopías<sup>7</sup> generales, válidas para cada relato. En primer lugar, están los conflictos que desencadenan la acción del relato. El primer conflicto surge por la herida que los niños causan a Susan (Cate Blanchett). De este modo la primera narración se conecta con la segunda, en un espacio común: una zona desértica de Marruecos. En esta segunda narración el conflicto es provocado por la imposibilidad de encontrar atención médica adecuada para la herida que ha sufrido Susan. En la tercera narración, el conflicto surge por la incompatibilidad entre el deseo de Amelia (Adriana Barraza) de ir al matrimonio de su hijo en México y el deber de cuidar a los niños de la familia para la cual trabaja (la de Richard y Susan). Esa incompatibilidad, que narrativamente se resuelve cuando Amelia decide llevarse los niños con ella a México, va a ser el origen del conflicto con la policía de Estados Unidos cuando ella y su sobrino Santiago (Gael García Bernal) intentan cruzar la frontera de regreso a California. En la cuarta narración, el conflicto se genera por el resentimiento de la hija, Chieko (Rinko Kikuchi) hacia su padre, Yasujiro (Kôji Yakusho).

## 6. De un mito a una película...

Ambos textos, el mítico y el fílmico, plantean el problema cardinal de la comunicación. Por un lado, el mito nos muestra que la comunicación hace posible el trabajo conjunto, el logro de los objetivos comunes, la fundación de instituciones compartidas y, en consecuencia, la constitución de la sociedad misma. El propio Yahveh lo reconoce: “He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma lengua, siendo este el principio de sus empresas. Nada les impedirá que lleven a cabo todo lo que se propongan” (subrayados nuestros). En efecto, la comunicación eficaz (“todos hablan una misma lengua”) es el fundamento de sus logros comunes (“el principio de sus empresas”). A la inversa, para impedir “que lleven a cabo todo lo que se propongan” bastará con impedir que se comuniquen entre sí, y por ello Yahveh confunde “su lenguaje de modo que no se entiendan los unos con los otros”. Si aceptamos que la comunicación es cultura y que la cultura es comunicación, como hemos visto con Eco, y que, además, la lengua es fundamento esencial de la cultura, o, como afirma Lotman, que “la lengua y la cultura son indivisibles” (2001:42), no nos será difícil concluir que el mito de Babel no sólo nos está “explicando” el origen de las diversas lenguas que los hombres hablan hoy sino, esencialmente, nos está explicando, a su manera, el origen de las diferentes culturas que pueblan la tierra.

Por otro lado, la película nos muestra las difíciles situaciones de in-comunicación en el doble sentido señalado al principio: como incapacidad o limitación para intercambiar información y ser comprendidos y como transmisión de objetos de valor negativo. La narración sobre las relaciones padre e hija, así como las de esta última con su entorno, hacen hincapié en la primera forma de in-comunicación. En primer lugar, la niña (Chieko) es sordo-muda, lo que simboliza, de entrada, sus limitaciones para comunicarse; en segundo lugar, Chieko fracasa en la comunicación deportiva (recibe un don negativo, la expulsión del juego de voleibol); también fracasa en su angustioso esfuerzo por lograr una comunicación a través del contacto sexual (fracasa con los jóvenes que encuentra tanto en el café como en la discoteca, fracasa en su esfuerzo por seducir a su odontólogo y, finalmente, fracasa en los avances eróticos que hace al detective). Pero como si fuera poco, Chieko no puede entenderse con su padre; existe entre ellos una suerte de bloqueo emocional-comunicativo que la película pareciera atribuir a la muerte de la madre.

Chieko es pues la encarnación de la incomunicación absoluta y es justamente allí, gracias al contacto de su padre con su guía árabe, donde los ciclos de minuciosos desencuentros, como dice Cortázar, de conflictos y crisis comienzan... y también terminan. En efecto, después de cumplirse el circuito que las cuatro historias realizan, el film nos lleva hacia el bucle final, pues al mismo tiempo que la historia nos revela la conexión entre las tres narraciones y la narración japonesa –el fusil que Yasuhiro le regala a Hassan, su guía árabe- nos muestra también un atisbo de reconciliación (resolución narrativa de la in-comunicación) entre padre e hija, esta última simbólicamente desnuda, abrazada, finalmente, a su padre; y, para conectarnos nuevamente con la Babel mítica, en un último recurso intertextual, padre e hija aparecen en una Babel moderna, una torre cuyo amplio balcón se proyecta sobre el espacio abierto de la gran ciudad. Se trata de una metáfora espacial que invierte el sentido de la torre mítica pues en lugar de separar y dispersar a los hombres, aquí, finalmente, los reconcilia.

## 7. Los espacios: desiertos y ciudades

El espacio en el cine, como en toda narración, es, junto con el tiempo y con los actores, una de las estructuras que

articula los complejos procesos de semiosis que construyen las isotopías, las cuales, a su vez, constituyen el mensaje. En su estudio sobre el espacio en el cine, Mukarovsky distingue entre espacio real e ilusivo y espacio filmico:

"Podemos suponer que el espacio específicamente filmico, que no es un espacio ni real ni ilusivo, es un espacio-significado. Los sectores espaciales ilusivos, que son presentados por los planos consecutivos, no son más que signos parciales del espacio, cuyo conjunto "significa" el espacio global" (Mukarovsky, 2000:328).

Desde el punto de vista espacial, Babel se desplaza con una gran fuerza narrativa entre dos tipos de espacio-significado: los espacios abiertos, vacíos y peligrosos, como los desiertos (Marruecos y frontera México-estadounidense), y los espacios cerrados, llenos y... aún más peligrosos, como las urbes enormes (Tokio). Para Chieko, la ciudad es un espacio de inmensa soledad, donde comunicarse es imposible, y es por esto que González Iñárritu afirma que "el desierto puede ser más cruel en las calles de Tokio que en Marruecos" (en Sandoval, s/f, www). Esa estructura espacial se expresa en el contraste terrible entre ciudad y desierto, pero también se expresa en el contraste entre un espacio eufórico, la fiesta en Tijuana (boda), y uno disfórico, la tragedia en la frontera México-estadounidense. De este modo, el desierto y la ciudad no aparecen como espacios narrativos fortuitos sino como los lugares que estructuran el desencuentro, la soledad y la incomunicación de los actores.

## 8. Padres y policías...

Hay dos claves semióticas adicionales que ayudan a comprender el propósito fundamental de la película. Una de ellas nos la da explícitamente el propio director cuando afirma: "(la película) habla de la vulnerabilidad y la fragilidad a la que todos los humanos estamos expuestos... y que el momento en que esa fragilidad aumenta es cuando te conviertes en padre" (en Sandoval, s/f, www). En efecto, los padres, en las distintas sociedades que el film presenta, desempeñan un rol fundamental en la organización de las narraciones que integran la historia: un padre japonés preocupado por su hija sordo-muda, un padre árabe, angustiado por lo que sus hijos han hecho y por las consecuencias que pueden sufrir, trata de salvarlos de la policía; un padre norteamericano, en medio de una crisis, llama repetidamente a sus hijos en California para asegurarse de que estén bien; una niñera mexicana se arriesga a viajar a Tijuana porque su hijo se casa, pero además actúa como una verdadera madre para proteger a los niños norteamericanos que ha criado desde su nacimiento.

La otra clave tiene que ver con la presencia de la policía en las cuatro narraciones. Esa presencia parece simbolizar la fuerza del Estado poderoso, una estrategia semiótica que sirve para privilegiar, por contraste, la fragilidad y las limitaciones del ser humano. A través de ese contraste entre fuerza y poder, por un lado, y fragilidad y debilidad, por el otro, la película refuerza los signos de cotidianidad y humanidad en los que el argumento se apoya. Esa misma estructura semiótica se reproduce en el mito de la Torre de Babel, donde Yahveh representa la fuerza, el poder y un orden dado, mientras que los hombres, desde su debilidad y la fragilidad, representan la búsqueda del poder, la fuerza y un orden distinto.

## 9. El don, la comunicación y la salvación

Al final de esta narración, González Iñárritu, que ha orquestado esa sinfonía de conflictos y crisis, también se asoma desde la pantalla para decirnos que la in-comunicación, el desencuentro y la ambigüedad no priva sólo entre los personajes, sino que también nos toca a nosotros, los espectadores, y para ello nos provoca, justo al final, cuando nos deja preguntándonos, como hace una lectora argentina: "¿Qué escribió la japonesita (en el papel que le entregó al detective)? ¿Que era virgen? ¿Que mató a la madre? ¿Que se iba a suicidar?"<sup>8</sup>

Ahora bien, si el mito de Babel nos muestra el origen de las culturas y no sólo de las lenguas, la película nos muestra los conflictos y las crisis que esas nuevas culturas, día a día, viven. Se trata, por un lado, de conflictos de la vida cotidiana, representados en parejas, familias y vecinos, pero también, por el otro, de los conflictos entre culturas, de lo que las diferencia pero, al final, también de lo que las une. Entre estos actos que unen culturas diferentes está, por ejemplo, el don gratuito, emanado de bondad y agradecimiento, sin esperanza de retorno alguno, que se expresa en el regalo del fusil que Yasuhiro hace a Hassan, su guía árabe. Un segundo acto gratuito entre actores de diferentes culturas ocurre cuando el guía turístico que viaja en el bus no sólo ofrece su casa para cuidar a Susan y conseguirle un médico, sino que además se niega a aceptar pago alguno de parte de Richard,

cuando ya éste está a punto de subirse a un helicóptero para llevar a su esposa al hospital. Un tercer ejemplo se evidencia en la conducta respetuosa y comprensiva del detective frente a la terrible soledad y la ira de Chieko. González Iñárritu ha dicho que quiso hacer una película “sobre seres humanos”. ¿Son estos actos gratuitos, dones sin búsqueda de retorno, una reivindicación de la condición buena del hombre? ¿Una expresión ideológica que nos dice que aún es necesario creer en la humanidad? El director mexicano ha afirmado también que “En la película lo que une a los seres humanos es el dolor, que se muestra de muchas formas” (Sandoval, s/f, www).

## 10. Sintagmática y paradigmática filmica

Blanco afirma que en el texto fílmico es posible establecer dos tipos generales de articulaciones sintagmáticas. Las cerradas, que “apuntan a producir un efecto de continuidad” (espacial, temporal, de la acción, del movimiento), y las libres o abiertas, aquellas que apuntan “más bien a una ‘continuidad’ noológica, discursiva: combinaciones basadas en analogías o contrastes, en diferencias o en similitudes” (Blanco, 2003:50). Según esta clasificación, Babel está construida como una sintagmática libre, pues insiste en los contrastes, privilegia contenidos que operan más sobre lo cognoscitivo, sobre una propuesta conceptual, que sobre lo pragmático. Es posible ahora interpretar la estructura semiótica de la película Babel desde dos puntos de vista. Por un lado, Babel es una historia que se apoya en la dimensión paradigmática, el eje de las equivalencias, “eje de la selección” (Klinkenberg, 2006:145), pues articula cuatro narraciones que son intercambiables puesto que todas desarrollan una isotopía de base común (la in-comunicación). Pero por otro lado, también puede decirse que la película se apoya en la dimensión sintagmática, el eje de de las articulaciones o “eje de la combinación” (Klinkenberg, 2006:142), pues las cuatro narraciones están en sucesiones diferentes, con personajes y espacios diferentes.

No obstante lo anterior, sabemos que las semiosis operan siempre, simultáneamente, tanto sobre las relaciones paradigmáticas como sobre las sintagmáticas, pues las presencias en las últimas expresan, por ausencia, por contraste y similitud, las primeras<sup>9</sup>. En consecuencia, es siempre difícil –si no imposible- clasificar con precisión donde, finalmente, se ubica un film específico.

Ahora bien, vistas las relaciones que operan entre las cuatro narraciones en el interior del film, ¿cuáles son las relaciones entre éste y el mito de la Torre de Babel? Ciertamente Babel no nos repite el mito, a pesar de que toma de él su isotopía fundamental. González Iñárritu no se detiene a hacer un tratado conceptual sobre la in-comunicación tal como lo hace el mito, sino que nos muestra, en cuatro narraciones particulares, las consecuencias de ella. De manera que podríamos decir que en lugar de una paráfrasis del mito de Babel, en lugar de una equivalencia paradigmática, la película establece con el texto mítico una continuidad narrativa, noológica y conceptual, una suerte de puente semiótico basado en la intersemiotividad, que le permite unir espacios, tiempos y actores a través de un discurso fílmico que es capaz de re-articular una temática que aún está viva, a pesar de los miles de años y de kilómetros que la separan de su concepción originaria, y que, gracias a esa unión, replantea las difíciles, terribles y angustiosas dificultades de la in-comunicación.

## Conclusiones

Sólo a título de hipótesis podríamos señalar aquí que las estructuras semióticas que unen en su continuidad al mito de la Torre de Babel y a la película Babel están también simbolizadas en un tercer tipo de discurso completamente diferente, me refiero a las famosas torres de Babel pintadas por Brueghel. En efecto, la crítica sobre la obra del famoso pintor belga señala que las distintas versiones de la torre que él hizo son un símbolo, hermoso sin duda, del esfuerzo, tantas veces fracasado, del espíritu propio de la vanidad humana: “Tal vez lo grandioso de esa ruina inspiró a Brueghel lo sublime y al mismo tiempo lo vano o efímero del esfuerzo humano. Así es como generalmente se interpreta esta imagen: la Torre de Babel, monumento a la vanidad del hombre y su inconsecuencia, pero al mismo tiempo tan magnífica...” (arteHistoria, s/f, www). De este modo, sería posible expandir las relaciones intersemióticas desde el mito y el cine a la pintura. Ya no tres textos sino tres discursos diferentes, con lo que las relaciones intersemióticas se enriquecen y las isotopías descritas se fortalecen en su variedad semántica y sintáctica.

El lenguaje cinematográfico en Babel se fundamenta en una sintaxis que articula actores, espacios y tiempos, todos tutelados por un régimen semántico donde dominan, según nuestro análisis, las isotopías siguientes:

vida cotidiana ---> in-comunicación ---> conflicto ---> crisis --->

Son sorprendentes las estrategias discursivas mediante las cuales González Iñárritu “construye”, poco a poco, a lo largo de la película, el doble sentido de “cotidianidad” y “humanidad”. Se trata de recursos al mismo tiempo simples y extraordinarios. Algunos ejemplos revelan esas estrategias. Susan, en medio de la angustia, herida, acostada en casa del guía árabe, se orina. Amelia, en medio de la celebración de la boda de su hijo, mantiene un flirteo con un viejo vecino del pueblo, no sin antes asegurarse de que ha enviudado y por lo tanto está “libre” de compromiso. El niño árabe espía a su hermana mientras ésta se desviste y luego se masturba en las montañas. Susan, después de pedir una Coca Cola lanza el hielo, pues no sabe “con qué agua lo hacen”. Estas y otras escenas en las que la película se detiene y detiene nuestra mirada, no tienen otro propósito que mostrarnos la vida y las relaciones sociales en su sencillez y cotidianidad, pero también en su humilde condición humana, llena de prejuicios, miserias, en la que los hombres están limitados y controlados por sus cuerpos, sus naturales deseos y por la cultura donde han crecido. Son estos recursos los que le permiten también al director presentarnos a un famoso ídolo de cine, Brad Pitt, como un ser humano más, acorralado por sus problemas matrimoniales, angustiado por la herida de su esposa y por los hijos que ha dejado en Estados Unidos. Tal como el mismo director afirma: “Si la gente puede olvidar que está viendo a Brad Pitt, si de pronto en un momento dado siente que simplemente está viendo a un ser humano y está conectado emocionalmente con él, logré mi cometido” (en Sandoval, s/f, www). Creemos que, sin duda alguna, lo ha logrado.

El mérito fundamental de Babel es el mismo mérito de las obras universales como el Quijote, de Cervantes, o Cien años de soledad, de García Márquez. Ese mérito radica en la capacidad de expresar un complejísimo problema humano, social y cultural, a través de historias de la vida cotidiana. Es esta capacidad para expresar lo universal, complejo y difícil a través de un lenguaje particular, sencillo e inteligible lo que hace de Babel una película para durar, para convertirse en un clásico. En tal sentido, las críticas que acusan a González Iñárritu de repetirse a sí mismo, pues estaría utilizando las mismas estrategias cinematográficas y argumentales que ya utilizó en Amores Perros (2000) y 21 Gramos (2003), y que, en consecuencia, la película es predecible<sup>10</sup>, pierden de vista, según nuestra opinión, la enorme profundidad y universalidad de la película, el hondo mensaje que director y guionista han construido sobre lo humano, una construcción que se fundamenta no en personajes de relevancia histórica y prominencia social, cultural o económica, sino, por el contrario, en la vida de personajes extraídos de la vida cotidiana, anónimos, humildes, casi anodinos, lo que demuestra, una vez más, que es en la vida cotidiana donde se forja la historia. La película, en cierto modo, parece hacer suyo el llamado político y filosófico de Ferrarotti: “es necesario que lo cotidiano se convierta en historia para que la historia sea historia de todos” (1991:13).

## Referencias

- Agel, Henri. 1962. Estética del cine. Buenos Aires: Eudeba.
- Aguilar González, Luz E. S/f. “La intertextualidad: confluencia de textos en los procesos de recepción”. [http://www.amicmexico.org/docs/ponencias\\_xviii\\_encuentro/estudios\\_de\\_recepcion/ponencia\\_amic.pdf](http://www.amicmexico.org/docs/ponencias_xviii_encuentro/estudios_de_recepcion/ponencia_amic.pdf). Consultado: 20/03/2007).
- arteHistoria. Torre de Babel. S/f. <http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/genios/cuadros/5169.htm> (Consultado: 23-03-2007).
- Bakhtine, Mikhail. (1977[1929]). Le marxisme et la philosophie du langage. Paris: Les éditions du minuit.
- Blanco, Desiderio. 2003. Semiótica del texto fílmico. Lima: Universidad de Lima.
- Corrado, Omar. 1992. "Posibilidades intertextuales del dispositivo musical". Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual. Buenos Aires: Centro de Publicaciones.
- Duch, Lluís. 2002. Antropología de la vida cotidiana. Madrid: Trotta.
- Eco, Umberto. 1968. La struttura assente. Milán: Bompiani.
- Ferrarotti, Franco. 1991. La historia y lo cotidiano. Barcelona (España): Ediciones Provincia.
- Finol, José Enrique. 2007. Mito y Cultura Guajira. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Godbout, Jacques T. 2000 [1992]. L'esprit du don. Paris: La Découverte.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. 1979. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette.

- Groupe d'Entrevernes. 1979. *Analyse Sémiotique des Textes*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 2006[1996]. *Manual de Semiótica General*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Kristeva, Julia. 1974 [1970]. *El texto de la novela*. Barcelona (España): Lumen.
- Leach, Edmund. 1970[1967]. "Introducción" a *Estructuralismo, mito y totemismo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Liszka, James Jakób. 1998. "Myth and Vision". En *Opción*, a. 14, n. 25. Págs. 95-107.
- Lotman, Yuri. (2001[1973]). *Tipología Della cultura*. Milano: Bompiani.
- Navarro, Desiderio. 1997. *Intertextualité*. La Habana: UNEAC. Casa de las Américas – Embajada de Francia en Cuba.
- Mukarovsky, Jan. (2000[1935]). *Signo, función y valor*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Plaza & Janés Editores.
- Paz Ipuana, Ramón. 1973. *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*. Maracaibo: Instituto Agrario Nacional.
- Pasquali, Antonio. 1963. *Comunicación y Cultura de Masas*. Caracas: EBUC.
- Pasquali, Antonio. 2007. "La voz del amo", en *El Nacional*, Siete Días, 18-03-2007.
- Wikipedia. <http://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad>. (Consultado: 20-03-2007).
- Sandoval, Claudia. S/f. "Alejandro González Iñárritu habla el idioma de 'Babel'". Entrevista en el diario *El Tiempo* (Consultado: 20-03-2007).
- Saussure, Ferdinand de. (1965 [1915]). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. *El mito de Prometeo: fundación y quiebra de lo humano*. <http://www.cica.es/aliens/gittcus/promet.html> (Consultado: 14-03-2007).
- Zavala, Lauro. 2005. *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

## Notas al pie

\*Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas. Universidad del Zulia, Facultad de Ciencias. Apartado postal 526, Maracaibo, Venezuela. Web: [www.joseenriquefinol.com](http://www.joseenriquefinol.com) E-mail: [joseenriquefinol@cantv.net](mailto:joseenriquefinol@cantv.net).

\*\*E-mail: [divadnolif@hotmail.com](mailto:divadnolif@hotmail.com).

1. Para un análisis semiótico más completo, basado en la metodología de Greimas, ver Groupe d'Entrevernes (1979), páginas 159- 191.

2. "Comunicación y sociedad son inherentes como el fondo y la forma, el sujeto y el predicado, la premisa y la conclusión" (Pasquali, 2007:14).

3. Para definiciones y clasificación del concepto de intertextualidad ver el libro de Desiderio Navarro (Editor y traductor, 1997), que contiene los textos que fundaron las versiones fundamentales de ese concepto. Ver también el resumen hecho en Wikipedia y también Aguilar González (www).

4. Para un análisis semiótico del mito de Prometeo y del impacto de su condición fundadora y etiológica, ver Vázquez Medel (www).

5. Babel es el nombre de una película del director mexicano Alejandro González Iñárritu y del escritor Guillermo Arriaga, y es protagonizada Gael García Bernal, como Santiago; Brad Pitt, como Richard ; Cate Blanchett, como Susan; Elle Fanning, como Debbie; Kôji Yakusho, como Yasujiro; Rinko Kikuchi, como Chieko; Adriana Barraza, como Amelia. La película se estrenó en Cannes en junio de 2006 y completa la Trilogía de la muerte de González, que además de Babel incluye *Amores perros* y *21 Gramos*. Babel ganó el premio Globo de Oro a la mejor película dramática, el Premio BAFTA a la mejor música. Ganó también premio al Mejor Director y Premio François Chalais (premio del Jurado Ecuménico) en el Festival de Cannes, donde también fue candidata a la "Palma de Oro" a la mejor película. Fue candidata a siete premios "Oscar" donde sólo ganó el de la mejor banda sonora (Gustavo Santaolalla). Productores: Alejandro González Iñárritu, Jon Kilik, Steve Golin. Duración: 143 minutos.

6. La Semiótica greimasiana define un Programa Narrativo (PN) como "un sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie, constituido por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado" (Greimas y Courtés, 1979:297).

7. La isotopía se define como "la iteración, a lo largo de una cadena sintagmática, de clasemas que aseguran la homogeneidad del discurso-enunciado" (Greimas y Courtés, 1979:197).

8. Ver esta y otras críticas y comentarios en [http://www.cinesargentinos.com.ar/fichas\\_2007/babel.shtml](http://www.cinesargentinos.com.ar/fichas_2007/babel.shtml).

9. Saussure denominaba relaciones in praesentia a aquellas que contraen los elementos en un sintagma, y llamaba

relaciones in absentia a aquellas que tienen un carácter asociativo “fuera del discurso” cuando “las palabras que ofrecen algo en común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas” (Saussure, 1965:208).

[10](#). En relación con estas críticas, ver, entre otros, [http://www.cinesargentinos.com.ar/fichas\\_2007/babel.shtml](http://www.cinesargentinos.com.ar/fichas_2007/babel.shtml).  
Fecha de consulta: 18-03-2007.

Universidad del Zulia. Derechos reservados. Maracaibo, Venezuela.