

## 21 Grams de narrativas postclásicas\*

Sandra Aznar Molina<sup>†</sup>

Jorge Benavent Ubide<sup>‡</sup>

Laura Castillo Mateu<sup>§</sup>

Miriam Gassó Bas<sup>¶</sup>

María Miró Retuerto<sup>||</sup>

### Índice

Introdução . . . . .	2
1 Los personajes . . . . .	4
2 Montaje . . . . .	5
3 Decoupage . . . . .	7
3.1 Planos y secuencias . . . . .	7
3.2 Colorimetría y grano por personajes . . . . .	8
3.3 Transiciones . . . . .	10
3.4 El sonido . . . . .	12
4 Evolución del tiempo . . . . .	15
5 Trama y argumento . . . . .	22
6 Interpretación . . . . .	25
6.1 Interpretación-forma . . . . .	25
6.2 Interpretación de otro tipo de elementos . . . . .	29

---

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

<sup>†</sup>Licenciatura en Comunicación Audiovisual – Universitat Jaume I de Castelló.

<sup>‡</sup>Licenciatura en Comunicación Audiovisual – Universitat Jaume I de Castelló.

<sup>§</sup>Licenciatura en Comunicación Audiovisual – Universitat Jaume I de Castelló.

<sup>¶</sup>Licenciatura en Comunicación Audiovisual – Universitat Jaume I de Castelló.

<sup>||</sup>Licenciatura en Comunicación Audiovisual – Universitat Jaume I de Castelló.

Conclusión . . . . .	34
Bibliografía . . . . .	34
Apéndices . . . . .	37

## Introdução

EL presente trabajo tiene por objeto analizar la película titulada originalmente *21 Grams* (2003), dirigida por Alejandro González Iñárritu y guionizada por Guillermo Arriaga; con la intención de descubrir cómo se articulan las nuevas narrativas del cine postclásico. *21 Gramos* es el segundo trabajo de una trilogía que ambos artistas llevaron a la gran pantalla. Anteriormente, trabajaron juntos en *Amores Perros* (2000, México) y volvieron a unir sus talentos en *Babel* (2006, Estados Unidos).

En todos los films de la trilogía se tratan temas universales, metafísicos, muy relacionados con la muerte y las cuestiones que surgen alrededor del sentido de la vida. En el caso de *21 Gramos*, se trabaja de una manera especial la cuestión de la identidad individual, y plantea una reflexión acerca de cómo las casualidades y las personas modelizan una subjetividad propia que se les escapa de las manos, tanto a los personajes como al propio espectador a la hora de identificarse con ellos. La muerte, además, como consecuencia de estas casualidades, envuelve el film y la vida de sus personajes.

Precisamente esta cuestión – ese ¿de qué depende el yo?, ¿cómo nos aferramos o desvinculamos de nuestra supuesta identidad?-, nos remite al título de la película que trabajamos: 21 gramos es el “peso del alma”. Se trata de un concepto romántico-moderno acuñado en 1907 por el doctor Duncan McDougall, quien llevó a cabo un experimento para determinar las características físicas del alma (calculando la diferencia entre el peso de un cuerpo vivo y luego inerte), un ente inmaterial por definición.

La conclusión a la que llegó este doctor resulta, como poco, representativa de un momento de transición del modo de pensar de la sociedad romántica a la moderna. Por un lado, del siglo XIX heredamos una visión occidental del yo muy centrada en los rasgos que configuran la individualidad del hombre; como lo son su alma, sus sentimientos, su creatividad. Y más tarde en el siglo XX, intentamos conocer esa identi-

dad según el método científico, el único que nos resulta útil, por fiable, exacto (que aparentemente no acepta contradicciones), y transparente.

Como poco, decíamos, tales conclusiones acerca del peso del alma y el propio contexto que las motiva, resultan paradójicas y vislumbran la propia muerte de las verdades absolutas en el imaginario occidental del siglo XX (tanto de la religión, como de la propia ciencia, del sentido común).

El uso, por tanto, de tal concepto para titular la película que nos ocupa, remite también a esas contradicciones que se le presentan a una persona, a los propios personajes del film, acerca del qué se es y qué no se es, del cómo se configura y se intenta corregir la identidad a través de las acciones. Una proposición totalmente irrealizable por lo incontrollable del devenir de la vida, del mundo, y por la relatividad intrínseca de una cuestión tan subjetiva como lo es la conceptualización (si pudiera darse) del propio ego.

En cuanto al film en sí, todo lo que el espectador siente, recibe o lee a partir del texto de *21 Gramos*, viene dado por ambos componentes, el de contenido, y el formal. Y en este análisis encontraremos las razones por las cuales uno y otro se ha presentado de determinada manera y no de otra.

El contenido se nos presenta por medio de los personajes, no solo de la acción entre ellos, sino también por la construcción de los mismos, por lo que son como personas (o lo que los lectores podemos extraer de ellos). Sin embargo, las vidas de estas personas y las diferentes representaciones que éstas hacen de una sociedad (que bien podría ser la nuestra), no es lo único que contribuye a que la película provoque ciertas sensaciones y lecturas. En el plano formal, el modo en que está hecho el film, el uso de la narrativa, se hace indispensable y necesario para que podamos entenderla. Para entender y desarrollar estos dos aspectos, a continuación hablaremos tanto de la construcción de los personajes a nivel psicológico y social, como del montaje que se utiliza para crear el film, quedando patente que nos encontramos ante narrativas cinematográficas postclásicas.

Así pues, esta historia es un tejido de historias de personas que se cruzan y que se hacen casi necesarias a través de una serie de hechos que no son más que fruto de la casualidad, pero que marcarán el antes

y el después en la vida de todos ellos. A continuación veremos qué es esto que ocurre, y de qué clase de personajes estamos hablando.

## 1 Los personajes

Muy brevemente, y para poder comprender mejor las posteriores alusiones a los mismos, debemos presentar a los tres protagonistas del film. Y nos referimos a todos con la palabra protagonistas, porque así los consideramos para nuestro análisis. De hecho, si uno se lo propone, le resulta bastante difícil llegar a identificarse como espectador solamente con uno de ellos.

Sus bondades nos atraen y nos hacen empatizar con ellos, a la vez que nos resulta extremadamente atractivo – por siniestro – que se nos muestre su lado oscuro, el cual llega a repelernos en otros momentos de la trama, de la misma manera que nos gustamos y despreciamos a nosotros mismos por nuestras acciones a lo largo de nuestra vida.

No es gratuito, por tanto, que este fenómeno de – lo podríamos llamar- identificación múltiple nos resulte relevante a la hora de llevar a cabo el análisis global interpretativo del film, puesto que resulta ser un factor a tener en cuenta a la hora de suturar el sentido de todos los componentes de la obra.

Así, los personajes principales, alrededor de los cuales gira (casi literalmente) la trama son:

- Paul Rivers (interpretado por Sean Penn). Es sometido a una operación de trasplante de corazón. Tras su recuperación, se desvincula por completo de su vida anterior y busca a la persona a quien perteneció el corazón, para acabar, sin saberlo, adoptando el rol de su anterior propietario.
- Cristina Peck (Naomi Watts). Viuda del hombre a quien pertenecía el nuevo corazón de Paul, recae en su adicción a las drogas tras la pérdida de su marido y sus hijas en un accidente de tráfico. Cuando Paul la encuentra, inician una relación y le pide ayuda para vengar la muerte de su marido y sus hijas.
- Jack Jordan (Benicio del Toro). Delincuente y drogadicto, convertido al cristianismo durante su estancia en prisión. Acaba

cuestionando todo cuanto había acabado creyendo, aquello que le había salvado de su vida errante cuando atropella a la familia de Cristina.

Resulta difícil definir los rasgos, las motivaciones o los hechos que marcan la vida y caracterizan a estos tres personajes, debido a la propia estructura de la trama. Si hay algo claro, y lo comentaremos en posteriores apartados, es que es el accidente aquello que une sus tres caminos. A partir de este suceso, cambian sus rumbos, y lo que es una oportunidad para uno, se vuelve un martirio para los otros en un continuo devenir de hechos que más que facilitar el conocimiento de los protagonistas por parte del espectador, requiere un profundo trabajo de reflexión, incluso posterior al visionado de la película.

Por otro lado, encontramos el modo en que se presentan estos personajes y sus historias al espectador, tan fragmentado como psicológico. No sería de otra manera, si no se quisiera que el espectador se identificase con Cristina, Paul y Jack. Para ello, se hace necesario un análisis del montaje de la película en las siguientes líneas.

## 2 Montaje

*“primero hay que sentir las emociones, antes de entender y conocer los detalles [...] porque el entendimiento viene después de la emoción.”<sup>1</sup>*

Esta frase del director, recoge de manera muy precisa la actitud con la que el espectador debería enfrentarse al tipo de película que nos ocupa, en las que la trama se proyecta sobre el argumento. En *21 Gramos*, el montaje externo no responde a ningún criterio lógico, es decir, no existe una relación directa causa-efecto entre las secuencias que nos pueda ayudar a ordenar los acontecimientos; no cronológico, ya que tampoco aparecen los hechos narrados según una línea temporal clara. Cabe decir, que tampoco el tiempo diegético importa en la acción, aparece difuso, reforzando así protagonismo de esas emociones de los personajes y del propio espectador frente a ellos y sus acciones.

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

Sólo a través de ellas podemos intentar comprender, como dice Iñárritu, el sentido de la obra.

Debemos aclarar que, si bien es cierto que al principio del film el tipo de montaje externo nos presenta una historia (incluso podríamos hablar de varias historias) caótica, fragmentada y frágil – sobre todo desde el punto de vista lógico –, la información que el espectador va acumulando a lo largo del visionado de la película, va compensando esta pérdida aparentemente irremediable a priori de sentido. Conforme avanza la trama, es más fácil suturar las diferentes partes del relato, completar el puzzle y dar a la obra un sentido pleno y cerrado.

No obstante, también es verdad que la historia no queda cerrada en la mente del espectador. Aparentemente, y según estamos acostumbrados a ver en las películas lineales, el argumento queda resuelto una vez concluida la proyección. El espectador *común* está acostumbrado a un tipo de narrativa en la que el meganarrador ata todos los cables que puedan quedar sueltos. Por el contrario, en el film que nos ocupa, el meganarrador se dedica a jugar con las intuiciones de los espectadores, sugiriéndoles deducir unas conclusiones que deben rechazar continuamente, a medida que se les va dosificando la información en un orden aparentemente azaroso.

En *21 Gramos*, el meganarrador se presenta constantemente para hacer patente el artificio que supone la propia obra. Desde su postura manifiesta no deja de recordar al espectador que está ahí y que de él depende que el público satisfaga su deseo escópico. Y eso ocurre hasta el final de la película, momento que, aunque parezca que ya todo cuadra, todavía se nos sigue ofreciendo información perfectamente desechable para la comprensión de la historia.

Un ejemplo lo encontramos en una escena al principio de la película, en la que el personaje de Cristina aparece junto con su hermana en la piscina. Cristina se marcha, la cámara le sigue y ella se vuelve y sonrío como respuesta a la llamada en *out* de su hermana. Una secuencia y un gesto que pasan casi desapercibidos a la memoria del espectador hasta que el meganarrador decide, al final de la película, ofrecer el contraplano que completa el sentido de esa escena, mostrándonos el gesto de la hermana (le levanta el dedo corazón) que ha causado la sonrisa de Cristina.

Necesario o no ese contraplano – más bien lo segundo –, esa in-

formación desde el fuera de campo produce un claro extrañamiento en un espectador que tiene bien asimilados los recursos de continuidad, de r accord, del cine clásico. Ante esta mostración, el público no puede hacer otra cosa más que preguntarse por la trascendencia de ese gesto en un momento de la película en la que ya había olvidado esa secuencia por tratarse de un momento catalítico (Palao, 2012: 9).

Ante esta situación,  c omo puede el espectador fiarse de un ente abstracto a la hora de establecer el sentido del film? No le queda otra, pues, más que ser el mismo el elemento que engarce, suture, ese caos estructural y emocional que le ofrece el meganarrador, que, desde su punto de vista omnisciente externo parece tener en su mano toda la información de la que carece el lector. Cumpli ndose de esta manera la premisa de Iñárritu y obligando al receptor a ser parte activa en esa construcción de sentido, en la interpretación, como veremos en apartados posteriores.

### 3 Decoupage

#### 3.1 Planos y secuencias

Para comenzar a explicar la temporalidad y escalaridad del film, cabe destacar en primer lugar que toda la película está impregnada con el estilo realista que caracteriza a las producciones de Iñárritu. No solo en *21 gramos*, también las otras dos películas que pertenecen a esta trilogía son presentadas desde un estilo muy personal y directo, que intenta expresar el máximo realismo (con la crudeza que estas historias conllevan). Así pues, para conseguir este “realismo”, el director utiliza diversas técnicas:

- **Planos cerrados:** Ya sea en una secuencia de acción, o en una simple conversación, la narración se cuenta a través de planos medios cortos o de primeros planos. Esto ayuda a que el espectador capte toda la emoción del personaje y se introduzca en la narración. Y es que como indica Ellen Cuijpers (2007:75) “Iñárritu nos muestra la tragedia y el dolor humano a través del realismo duro”. Como por ejemplo en la escena del minuto 31 donde el médico le dice a Cristina que su marido y sus hijas han muerto.
- **Poca profundidad de campo:** A lo largo del film, Iñárritu utiliza numerosas imágenes con escasa profundidad de campo en las que

sólo aparece enfocado un elemento, dejando fuera de foco los demás elementos del cuadro que no tengan importancia. De esta manera, el punto de atención se centra en el personaje y resulta más fácil empatizar con él.

- **Planos subjetivos:** Existen muchos planos subjetivos dentro de *21 Gramos* para dotar al espectador de la visión del personaje, mostrando lo que éste “ve en ese preciso instante”. De esta forma el espectador se identifica con los personajes fácilmente.
- **Mano alzada:** Grabar una escena a mano alzada dista mucho de grabarla con trípode. Esta técnica implica un ligero temblor que dota a la escena de una sensación de inestabilidad. El director, según Ellen Cuijpers<sup>2</sup> “... crea cierta inmediatez y da la sensación de que todo puede ocurrir en cualquier momento”.

Este realismo, provocado no solo por estos elementos, sino también por muchos otros que iremos analizando a lo largo de este trabajo, provoca en el espectador una sensación de descontrol, de intranquilidad, de nerviosismo, de incomodidad, lo cual hace que sea más fácil sentir lo que los personajes sienten, como adelantábamos en la introducción. Así, el espectador se encuentra en una situación de igualdad con el personaje, y no obtiene ventaja respecto a éste, algo propio del cine de Hollywood, por ejemplo.

### 3.2 Colorimetría y grano por personajes

La colorimetría en este film varía en función de cada personaje. De esta manera, se presentan diferenciados mediante escenas, personalidades y otro tipo de elementos, como son la puesta en escena mediante espacios y colores. Y así, con la aparición de cada personaje, vemos que el espacio en el que se encuentra y los colores de la imagen nos sugieren cierto carácter, ciertos sentimientos, y eso provoca en nosotros, los espectadores, una determinada sensación, diferente para cada personaje protagonista. Describir qué colores y qué tipo de espacios aparecen, nos ayudará a presentar a cada uno de los tres personajes principales que entretejen esta historia de historias.

---

<sup>2</sup>Cuijpers, 2007.



En primer lugar, realizaremos una breve comparación de las casas de los personajes. Mientras la de Jack y Paul son pequeñas y desordenadas, la casa de Cristina es grande, espaciosa, está ordenada y perfectamente distribuida, con cada cosa en su lugar. Es quizás más hogar que las otras dos viviendas.

Por otra parte, en el caso de Paul, su casa representa una clara metáfora de cómo se siente: es tan sofocante como su estado físico. El desorden representa el caos, la asfixia que siente en su interior. Hay libros, objetos e imágenes por todas partes. No hay espacio físico para que Paul pueda moverse.

La casa de Jack y su coche están directamente relacionados con el gusto estético de su clase social. El desorden, la aglomeración de objetos, la decoración y la iluminación simbolizan el carácter de Jack. Y aunque la casa de estos dos hombres presenten similitudes en cuanto a su distribución, sí es cierto que cada uno pertenece a clases sociales distintas observable a través de diferentes elementos como por ejemplo la ubicación de sus hogares.

Por otro lado, la grandeza de la casa de Cristina intensifica (especialmente después del accidente) su soledad. La pasividad de Cristina está reflejada en los pocos espacios en que se mueve: la casa y la piscina. Sobretudo la piscina, donde las imágenes acompañadas por ese sonido sordo y seguido que acompaña sus largos, nos presenta a una persona absolutamente sola y triste, hundida; no solo en el agua.

El trabajo que hay detrás de estas composiciones nos ayuda a comprender cuan importante resulta la creación de espacios y localizaciones y el uso de éstos para dar información de los personajes que ellos mismos no quieren o no se atreven a dar (y el enunciador así lo desea). Si el espectador está atento, y cumple su papel activo, al que vamos a ir haciendo referencia durante todo el trabajo, podrá obtener muchas más claves de las que aparentemente parecen desprenderse de cada imagen. No obstante, esto dependerá en último término del propio espectador.

En adición, los tres personajes tienen sus propios colores. De esta manera, una vez más, Iñárritu ofrece una pista sutil al espectador para que éste sepa de qué personaje se trata. Asimismo, la presencia de la muerte y de la tragedia se refleja en la oscuridad: la noche, la lluvia y la falta de luz. Prieto<sup>3</sup> explica: “Cuando las cosas se le complican a

---

<sup>3</sup>Cinemérida, (2006).

nuestros personajes, usamos película con más grano. Cuando la vida parece que se les aclara, no hay tanto grano”. Esto está visible en, por ejemplo, la escena en que Jack y Cristina son capaces de mirarse cara a cara, sentados a la mesa; los dos están situados en frente de una ventana y la luz cae en sus rostros. Es quizás una de las escenas más lúcida de todo el film.

Los colores utilizados tienen un aspecto visual: todo lo relacionado con el mundo de Paul es de color azul frío, simbolizando la individualidad e indiferencia del personaje hacia la vida. No obstante, una vez conoce a Cristina, el azul frío se degrada hasta desaparecer. Esta intensidad del azul también nos ayudará a situar y ubicar unas escenas de Paul con otras, dependiendo de lo juntas que vayan en orden cronológico.

Cristina, no obstante, posee tonos rojos y cálidos, hasta que la vida le arrebató a sus seres queridos, en los que se observa una desaturación de esos tonos.

El tercer personaje, Jack, posee tonos rojizos, que irradian su carácter descontrolado y apasionado. A medida que avanza la trama, se observan cambios en el etalonaje del film. Es así en la escena de la cárcel, en la que Jack está pasando por una época muy difícil. Esta escena se representa con un verde intenso, en el que el personaje tiene los mismos colores que su celda. La composición también juega un papel importante aquí, ya que la celda aparece desordenada, sucia, inestable, como su vida en esos momentos. Vemos como nada, ningún elemento, aparece de esa manera por casualidad.

Por último, relacionado con la colorimetría y el grano, cabe destacar la escena final en la que Cristina se da cuenta de que está embarazada, de que hay esperanza. Inárritu se sirve de la luz natural del sol que entra por la ventana para alumbrar las caras de los personajes, sin ningún tipo de grano. Las escenas más alegres, más llenas de vida y de esperanza, pues, poseen una luz muchísimo más natural y apenas tienen grano.

### 3.3 Transiciones

A nivel formal, las transiciones se dan a lo largo del film por corte directo. De esta manera, se crea en el espectador una sensación de cortadura (valga la redundancia), de descontextualización entre unas esce-

nas y otras. Y no podía ser de otra manera, pues la no linealidad no permite enlazar unas escenas con otras, que en general varían en cuanto a ritmo, colorimetría, tipo de encuadre y personajes (a veces mezclados, lo que deja en el espectador una ansiedad mayor).

A nivel de contenido, las escenas suelen estar también poco o nada relacionadas entre ellas, teniendo en cuenta que a cada nuevo corte implica una nueva escena con diferentes personajes, situaciones y contextos. Las transiciones de corte directo acompañadas por los diferentes contenidos provocan en el espectador esa idea de pérdida de la que estamos hablando y comentaremos a continuación. Al espectador le faltan piezas para tejer las escenas, debe llenar esos huecos que parece que hay entre éstas, para poder dotar al texto de sentido. Como se ha comentado ya en el apartado de montaje, el meganarrador así lo desea y establece una relación con el espectador en la que le da la información desordenada y le ‘líá’, hasta que, llegados a un punto, el espectador posee la suficiente información desordenada como para crear conocimiento.

Para enlazar las escenas dentro del film, se utilizan diversos elementos además del corte directo, que como hemos dicho antes, es el que predomina. No responden a otra cosa que a este ‘juego’ del que venimos hablando de ofrecer puntos importantes (a veces ni eso) pero desordenados y descontextualizados. De esta forma, el espectador tiene la sensación de “no estar tan perdido”, de entender algo, dentro del montaje no lineal. Se hace necesario, de nuevo, que adquiera un papel activo para entender el conjunto, y responder así a las pistas que se le van ofreciendo durante el film.

En primer lugar descubrimos el **encabalgamiento**. Dentro del desorden que genera este tipo de montaje en *21 Gramos*, existe un suborden en relación a la unión de las escenas. En ocasiones se procede a un encabalgamiento entre ellas, como por ejemplo en el minuto 46:30 a 46:50 donde la mujer de Paul le dice “Ayúdame con las copas”, y acto seguido aparece Cristina, en otra secuencia distinta, poniendo hielos dentro de una copa.

Otro de los elementos utilizados para enlazar escenas es la **antítesis**. Se producen antítesis en la unión de algunas secuencias, pasando así de un acto sexual a un hombre a punto de matar a otro. “En el film, a través de su manera particular de contar las secuencias, la noche y el día se yuxtaponen y especialmente la vida está al lado de la muerte.

No novedosas, pero si impactantes las secuencias en que participamos de una fiesta y una muerte con diferencias de segundos; una piscina amniótica donde se relaja y flota Cristina, y una piscina sucia, abandonada; un acto amoroso apasionado y en el mismo acto el llanto de un hombre atormentado por su culpa”. (Kozameh, 2006:146). Se trata de un choque muy brusco que, en este caso, desorienta al espectador y le hace ser participe en la historia e incluso sentirse identificado.

Como último elemento destacamos la **repetición**. Para que tenga sentido una secuencia B, se tiene que haber visto una secuencia A. De esta forma, y como no es de extrañar en este tipo de montajes, algunas secuencias se repiten, incluso desde diferentes puntos de vista, para que la trama adquiera sentido. Un ejemplo es la secuencia de la pelea final, donde Paul se auto-dispara. Esta secuencia aparece dividida a lo largo del film. Al principio, se nos muestran unos segundos, donde Cristina está llorando y abrazando a Paul. No es hasta el final del film donde adquiere sentido esta secuencia, y se repite entera.

Por otra parte, el sonido, también adquiere cierta importancia en algunas transiciones (como por ejemplo el uso de la misma melodía siempre que va a ocurrir algo malo en el film), pero este aspecto se comentará en el siguiente apartado dedicado en exclusiva a él.

### 3.4 El sonido

La banda sonora es muy destacable en esta película, ya que está tan bien cohesionada que parece que las imágenes no puedan escucharse con otro sonido que no sea el que es. En general, el sonido (como es habitual en las películas de Iñárritu), tiene un carácter muy natural. Su autor, Gustavo Santaolalla, fue ganador de dos Óscars por *Babel* (mismo director, Iñárritu, y misma trilogía), y *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005).

Música, voces y sonido están perfectamente introducidos y enlazados para aportar y complementar a cada imagen la información adecuada sin cambiar el tono. Los momentos más importantes del film, los más dramáticos o donde la acción es indispensable para la posterior interpretación, el sonido ayuda a aportar la mayor fuerza posible, creando así escenas inmejorables.

El uso del silencio es también muy importante, utilizado en las his-

torias de mayor acción (hacia el final, en la trifulca del motel donde los tres personajes se encuentran y pelean), para aportar el mayor dramatismo y obviar los ruidos que poco importan, de manera que la tensión tanto de la escena como del espectador aumentan. También es utilizado para crear ambientes más sentimentales, más emocionantes, para que el espectador sea partícipe de la soledad a la que están sometidos los personajes durante el film (la noche que pasan juntos Cristina y Paul, o las escenas de la piscina).

Hay una escena que se repite varias veces y que siempre lleva el mismo sonido, la misma música y el mismo movimiento de pájaros en el cielo azul. Es el prelude de una escena en el hospital, y aunque el espectador no se cuenta de ello hasta el final, cada vez que ocurre algo malo, cada vez que entramos en una habitación de hospital, ha sonado la misma música que nos avisaba, y los mismos pájaros han bailado sobre el cielo. Es como si el dolor tuviera este sonido en el film; y además es una forma que tiene Inárritu de crear las transiciones entre escenas y de liar, de alguna manera, al espectador, repitiendo imágenes entre escenas diferentes que aparentemente parecen iguales, pero no lo son (las personas que aparecen en el hospital van cambiando).

En cuanto a las voces, cabe destacar la voz interior de Paul, que es quien comienza y acaba la historia reflexionando sobre los temas que ésta nos presenta, el sentido de la vida, la fuerza del azar en la conexión de personas que no tienen nada que ver entre ellas, el peso de la muerte. El aire filosófico, calmado y casi existencial del film es conducido y creado por esta voz, además de todos los sonidos ambientes y los silencios, que entretejen un ambiente muy personal e íntimo, como si se nos estuviera contando la historia al oído.

Las voces extradiegéticas también son importantes, sirven para relacionar algunas escenas, muy pocas, y en el momento del accidente son esenciales, pues presentan al espectador lo ocurrido, ya que de otra manera no se puede entender.

En conclusión, la construcción de la banda sonora es impecable. A nuestro juicio, ésta se hace casi necesaria para la creación de un ambiente que atípico, personal e íntimo invita a la reflexión, a sentir el sufrimiento de cada personaje y a meterse de lleno en la historia. El espectador no se queda fuera sino que, es invitado a entrar.

Pero lo más importante que debemos destacar del sonido y del rá-

cord sonoro es que, el accidente, (que para nosotros es el hipernúcleo, momento en el que de una manera u otra las vidas de todos los personajes se cruzan y el espectador encaja las historias), solamente se puede escuchar, pero en ningún momento se ve. Se presenta dos veces durante la película y, en ninguna de las dos se nos permite ver el momento en el que el coche de Jack atropella a la familia de Cristina.

Vemos segundos después, y también segundos antes de que ocurra, pero no antes. Por un lado, vemos cuando ocurre desde el punto de vista del chico que cuida los jardines, que trabaja hasta que escucha el ruido del choque y deja lo que está haciendo, quedándose la cámara fija en ese plano vacío, lleno únicamente por la máquina de aire para limpiar las hojas, haciéndonos una idea del caos que se acaba de producir, no solo en ese espacio, sino también a muchos otros niveles.

La segunda vez es mediante el contestador del móvil de Cristina, mientras ella en la cama escucha desolada el último mensaje que le deja su marido, momentos antes del accidente.

De alguna manera el espectador se hace a la idea de lo que ocurre y no le es difícil imaginarlo, pues es una escena que en nuestras sociedades actuales hemos visto con anterioridad. Si bien en el film la ocultación de la muerte no se esconde, sino que se encara mediante los tres personajes, la imagen que podía ser más macabra o espectacular si entendemos éste adjetivo desde el punto de vista de los *mass media*; es obviada para no caer en ello y darle más importancia a la pérdida, a lo que ello supone, que al mismo accidente en sí, que como comprobamos nada aporta aunque lo hubiéramos visto, o al menos nada necesario.

Como hemos comentado en el apartado anterior sobre las transiciones, éstas se cortan de manera rápida y simple, sin dejar relación aparente entre las escenas. El sonido contribuye mucho más que otros elementos a que esto ocurra. Desde las escenas en silencio de la pelea entre los tres en el motel, pasando por las escenas en la piscina de Cristina, o cambiando directamente a escenas de Jack, que es el personaje al que más ruido le rodea (escenas como los cantos en la iglesia, cuando le están haciendo una fiesta en su casa...). Los cortes son chocantes y varían mucho, de forma que el espectador queda algo perdido (de igual manera que los personajes se sienten).

En esta última escena que acabamos de nombrar, en la que los tres personajes se enfrentan a los otros y a ellos mismos, encontramos el

único momento donde se da la existencia de un sonido extradiegético. Aparte de la banda sonora, es esta secuencia en la que Paul se auto dispara. Aquí el sonido de la escena desaparece para potenciar la imagen, lo visual, y se escucha un tren, cada vez más cerca, llegando a la estación, a su destino. Esto, según Ellen Cuijpers<sup>4</sup>, simboliza el fin del viaje interno de Paul.

#### 4 Evolución del tiempo

En el cine, el orden de las escenas permite al espectador entender la historia. En *21 Grams*, como venimos mencionando, las escenas están totalmente desordenadas. “La relación temporal no es el tiempo cronológico de la conciencia” (Kozameh, 2006:145), por lo que “es viendo una escena B que podemos resignificar una escena A”<sup>5</sup> ¿Quiere decir esto que el espectador ya no entenderá la historia, que se desubicará? No, pues, siguiendo a Kozameh que cita a Freud “el inconsciente re-escibe y registra los acontecimientos para luego darle significado.”<sup>6</sup>

Esta explicación tan sencilla es lo que ocurre con *21 Grams*, pues como más abajo mostraremos con tablas, la evolución de su historia será contada de una manera no-lineal (símbolo de las nuevas narrativas del cine postclásico). Sin embargo, estas nuevas formas narrativas, como recuerda Castellanos (2006:7) “se convirtieron en poco tiempo en fórmulas” es decir, que se han masificado, homogeneizado, y hoy en día, un espectador normal ya no siente “*ostranenie*” ante estas “nuevas” formas de narrar, por lo que podríamos llegar a preguntarnos si realmente continúan siendo nuevas narrativas post-clásicas. Pero dejando a un lado este nuevo debate, nos centraremos en analizar la estructura narrativa de *21 Grams*.

Ya hemos venido apuntando que la estructura narrativa de *21 Grams* se caracteriza por dar saltos espacio-temporales; incluir historias paralelas y, mezclar el presente y el pasado. De hecho Arriga<sup>7</sup> afirma que “yo siempre tuve la obsesión de hacer una película con estructura faulkneriana en la que pudiera jugar con los tiempos, las atmósferas y

---

<sup>4</sup>Cuijper: 2007.

<sup>5</sup>Ibidem, p.145.

<sup>6</sup>Ibidem, p.145.

<sup>7</sup>Cinemérida (2006).

los temas”. Pero además de la confirmación de su guionista el propio González Iñarritu<sup>8</sup> es consciente de estas estructuras, de estas nuevas narrativas en *21 Gramos* ya que según él “primero hay que sentir las emociones, antes de entender y conocer los detalles”. Este argumento, da sentido, por tanto, “al caos” de secuencias que se nos muestran.

El director de *21 Gramos* quiere que el espectador, al centrarse más en los sentimientos, en las ideas, se desubique en cuanto a tiempo y espacio. Y más que desubicar, lo que quiere es ayudarlo a no encuadrar la historia en un espacio y tiempos concretos para demostrar que ese tipo de historias pueden suceder en cualquier lugar del mundo y a cualquier persona (de ahí las diferencias de clases entre los tres protagonistas). Por último, indicar que se ha llevado este tipo de estructura narrativa para reflejar “el espíritu roto de los personajes, todos ensamblan los fragmentos de sus vidas en búsqueda de ellos mismos”<sup>9</sup>.

Para poder: comprender las cinco tramas de *21 Gramos*, hemos realizado la siguiente tabla con la que identificamos cada trama (es decir, cada personaje o grupo de personajes) con un color. Además se han ordenado de manera cronológica, que no siguiendo la estructura del film, para, del mismo modo, observar el ejercicio de montaje que su director ha llevado a cabo intercalando y mezclando unas secuencias con otras.

El espacio y tiempo del film son secundarios y en ningún momento se nos deja claro en qué día y fecha estamos, por lo que, el grupo Encuadre, para poder realizar con mayor exactitud esta tabla, hemos distribuido los hechos en días “supuestos” acercándonos en la medida de lo posible a su duración en función de lo que hemos podido apreciar en el film. Por ejemplo, creemos que, los sucesos acontecidos antes del accidente se desarrollan a lo largo de unos 4 días a causa de las diferentes secuencias que se nos muestran, y así, con el resto de momentos importantes de la historia. Todos estos momentos aluden a una secuencia concreta, la cual está numerada, así encontramos por ejemplo que la trama de Jack, durante el preaccidente está conformada por las secuencias 5, 9, 13, 17 y 21 que podemos descubrir sus detalles en el decoupage por secuencias incluido en los apéndices.

---

<sup>8</sup>Ibidem.

<sup>9</sup>K. Chun, 2004:22.



<b>LEYENDA:</b>	
Jack →	Color verde
Cristina →	Rosa
Relación de Paul y Cristina →	Azul fuerte
Paul →	Azul Claro
Paul, Cristina y Jack →	Amarillo

Finalmente decir que, hay algunas secuencias subrayadas porque dicho contenido lo considerábamos importante, esto es, son de especial relevancia para el entendimiento de la historia. Destacamos las secuencias:

- 65: Es el accidente
- 12 y 100: Por repetirse al inicio y al final del film, pero la 103 mostrándole al espectador un nuevo elemento no revelado en la secuencia 12; siendo esta cuestión un ejemplo claro del meganarrador manifiesto.
- 3 y 98: Les ocurre lo mismo que con las secuencias anteriores. En la secuencia 3 es la primera vez que vemos a unas niñas con un adulto y en la 101 son mostradas de nuevo las mismas imágenes, ‘pero esta vez a modo de recuerdo y para reforzar el ‘poema audiovisual’ que González Iñárritu y Arriaga han querido crear junto con el *off* de Paul con la pregunta retórica “¿Cuánto cabe en 21 gramos?” para que el espectador lo asocie con las niñas y la vida de Cristina.
- 38a y 38b: Momento en que Paul recibe la llamada del hospital avisándole de que hay un donante de corazón. 38b: primera vez en que las vidas de Paul y Cristina se cruzan, en este caso a través de Mary (novia de Paul).
- 74: Paul y Mary duermen. En mitad de la noche Cristina llama a Paul. Momento en que Paul abandona a Mary para quedarse definitivamente con Cristina.

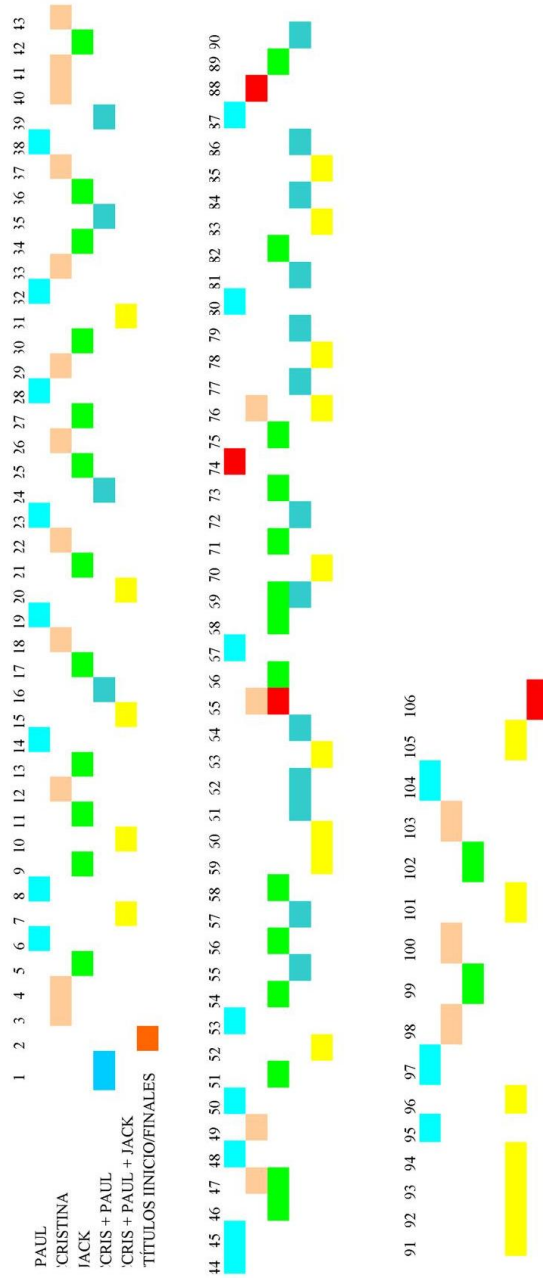
- 6 y 95: Ambas son imágenes de pájaros volando, pero la secuencia 6 vuelan hacia la parte derecha superior del ‘cuadro’ mientras que en la 98 vuelan en sentido contrario: hacia la izquierda inferior. Esto nos hace pensar que son planos usados a modo de ‘etiqueta’ para marcar el inicio y el fin de la historia de Paul, a modo de bñcle y a la vez de desconcierto, como si todo el monólogo interior que inicia Paul fuera en verdad, toda la historia y la hubiera contado desde la cama del hospital de la secuencia 6 y que por ello el tiempo y espacio real de la historia solo son la del hospital donde Paul espera su muerte, pues, al fin y al cabo, en la secuencia 6b (Paul en hospital) ¿De cuál de todas las veces que Paul ha ido al hospital se trata? ¿De la primera?, ¿de la última? Creemos que el plano de los pájaros tiene mucho que ver, y, si nos fijamos, son los mismos con la misma luz, junto con un hospital de fondo. Sirve para cerrar el ciclo y, aunque se ha visto un film no-lineal, este elemento es el que nos ayuda a volver al inicio, al Paul en el hospital esperando su muerte.



A la vez, también incluimos una nueva tabla con el orden de aparición de las secuencias y de las 5 tramas. Siguen la misma leyenda/color que la tabla anterior (rosa para Cristina, amarillo para los tres juntos, etc.).

El grupo Encuadre al inicio del trabajo tuvimos la necesidad de realizar este tipo de tabla para poder descubrir si había algún tipo de linealidad u orden en cuanto a la aparición de las escenas/secuencias. Tras su análisis, vemos que no. No existe linealidad alguna. Eso sí, al final la historia vuelve a su inicio, el círculo se cierra: Paul, en el hospital, espera su muerte, hasta que le llega y, antes de que muera, nos muestra todo lo que (le) ha sucedido hasta llegar a esa situación. Es un ciclo: inicio y fin.

Estas nuevas narrativas posclásicas, este nuevo cine, viene a reafirmar lo que Castellanos (2006: 3) ya indicó del cine: “ha sido capaz de superar las limitantes espacio-temporales del entorno natural al convertirlas en posibilidades perceptibles de una imaginación concretizada en ambientes físicos, en atmósferas psicológicas, en rostros simbólicos, en suma, en aquellos signos audiovisuales que definen gran parte de las identidades del ser humano contemporáneo”.



## 5 Trama y argumento

Como hemos visto en las tablas el argumento de la película, no está formado por una única trama, sino más por cinco. A lo largo del film aparecen desordenadas, pero una vez hemos visto todo el conjunto de fragmentos que aparecen desordenados temporalmente, podemos reconstruirlos y conocer las tramas existentes en el film de forma ordenada cronológicamente:

- Cristina: protagonista femenina que comienza el film teniendo una familia que le es arrebatada a partir del accidente de tráfico.
- Paul: profesor de matemáticas con problemas graves en el corazón que necesita urgentemente un trasplante. Vive una delicada situación sentimental.
- Jack: ex presidiario que se refugia en la religión y en su familia para dejar atrás el mundo delictivo que le llevó hasta la cárcel.
- Cristina + Paul: ambos se conocen una vez a Paul le ha sido trasplantado el corazón del marido fallecido de Cristina. Comienzan una relación pero ésta termina con la muerte de él.
- Cristina + Paul + Jack: Jack atropella al marido de Cristina, a Paul le es trasplantado el corazón de Michael y decide contratar un detective para conocer de quien es su nuevo corazón. Una vez Paul conoce a Cristina, y ambos saben quién atropelló a la familia de Cristina, ella decide que quiere matar a Jack y que para ello necesita la ayuda de Paul.

En primer lugar, es necesario recurrir a los conceptos de trama y argumento para introducir este apartado. *El argumento de la película es el conjunto de la historia, el argumento es la historia que un film narrativo cuenta* mientras que la trama es *su articulación textual*, como afirma Palao (2007:177). En el film que nos ocupa, todas las tramas terminan cruzándose en el accidente de tráfico. Este accidente sucede en una rotonda, cosa que no es casual. Sin embargo, antes y después del hipernúcleo, que en este film está representado por el accidente, los personajes tienen vidas ajenas a la historia que el espectador ve a través de la película.

Al tratarse de un film no lineal, en el que se cruzan varias tramas, es necesaria la existencia de un hipernúcleo como nexo de todas ellas. Respecto a éste se sitúa en el momento del accidente. Decíamos que no es casual el hecho de que sea en una rotonda, pues como veremos a continuación hay diversos factores en la película que pueden relacionarse con cruces de caminos y ciclos cerrados, circulares, como la rotonda.

Lo primero que destacamos es el hecho de que el accidente ocurra en un cruce de caminos, pues es realmente a partir de ese momento cuando las vidas de estas tres personas desconocidas comienzan a entrelazarse. Todos los caminos desembocan en un cruce en el que hay una rotonda (la cual podrá apreciarse ya casi al final de la trama en la secuencia 88).

Además, como observamos, la vida de los tres personajes presenta una estructura circular. Analicemos este punto personaje por personaje, algo más que al principio de este análisis, aunque ya lo podíamos intuir desde ese punto:

- Cristina Pecks: Hasta el momento en que conoció a Mike y tuvo dos hijas con él, Cristina era una joven involucrada en el mundo de las drogas y el alcohol. Al conocer a Mike y formar una familia junto a él, deja de lado ese mundo haciendo terapia y rehabilitación. Sin embargo, cuando parece que su vida está encarrilada, se produce el fatídico accidente. A partir de este momento, Cristina vuelve a sumergirse en aquel mundo del que salió cuando formó una familia, la cual le ha sido arrebatada de golpe. Finalmente, la joven se queda embarazada de Paul, con el que comienza una relación, pero este muere, es decir, ella vuelve a perder a su actual pareja, como le pasó tiempo atrás.
- Paul: Paul es un profesor de matemáticas con problemas en el corazón, el cual le tiene que ser trasplantado. A raíz de su enfermedad, su exnovia vuelve con él con la idea de tener un hijo, pero él no comparte la misma opinión, pues sabe la delicada situación en la que se encuentra y que probablemente no verá crecer a ese hijo. Una vez muere Mike (marido de Cristina), el corazón de éste le es trasplantado a Paul, con el que vuelve a recuperar una buena calidad de vida. Por ello, decide comenzar a investigar de quien es el corazón que posee actualmente. Sin embargo, una vez

trasplantado, su cuerpo no acepta el nuevo corazón como es debido, y debe conseguir otro compatible para no morir. Antes de que esto suceda, Paul muere por un disparo (aunque su corazón ya no funcionaba correctamente desde hacía tiempo) y habiendo dejado embarazada a Cristina.

- Jack: Jack es un ex presidiario que al salir de la cárcel decide refugiarse en la religión como forma de penitencia por su época delictiva. Una vez parece haber recuperado la estabilidad en su vida, sucede el accidente, del cual es culpable y se entrega a la policía. Por este motivo vuelve a la cárcel. Su mujer decide pagar la fianza para que vuelva a casa, pero él no puede vivir con la presión de haber sido el responsable de la muerte de tres personas y se marcha de casa. Cristina, quiere vengarse de él, y convence a Paul para trazar un plan y matarle. Finalmente Jack se declara culpable, aunque no lo es, de la muerte de Paul, el cual se auto dispara en la pelea que tienen los tres en una habitación del motel.

Por lo que respecta a la temática de *21 Grams*, el film engloba, entre otros temas, muerte, familia, dolor, vida, identidad del yo, azar... Se trata de esta forma de *una historia dramática que reflexiona en torno a la muerte, la vida, la culpa, la venganza, el dolor y la redención* (Cuijpers, 2007: 52).

En relación con los temas principales de la película, hemos decidido extraer algunas frases que dicen los personajes y que evidencian la presencia de los temas:

- Azar:
  - Paul: *Tienen que ocurrir tantas cosas para que dos personas se conozcan* (1:12:43)
- Sobre la muerte y la vida:
  - Cristina: *La vida no sigue como si nada* (0:45:41)
  - Padre de Cristina: *Pero cariño, la vida continúa* (0:45:10)

No obstante, trataremos la temática de la película más a fondo en el siguiente apartado, el de interpretación.



## 6 Interpretación

«Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar» (Eco, 1987: 73)

### 6.1 Interpretación-forma

Si algo hemos de tener claro a la hora de interpretar el film, es que el texto que se nos proporciona es una obra inacabada. Una obra que acabará en nosotros, los espectadores, cuando la interpretemos en nuestras mentes. Y cada uno lo hará a su manera, siempre dentro de unos límites lógicos. En palabras de Tarín, J. L y Marzal, J. esa “máquina perezosa” que llamamos texto, (...) prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante –sobre lo dicho y sobre lo “no dicho”, sobre la materia explícita y sobre la implícita- para completar toda estructura ausente.”. (Gómez Tarin, 2006:11)

Por ello nosotros hemos tomado nota de estas observaciones y vamos a ‘actuar sobre el significante’, sabiendo que hacerlo como nosotros lo haremos no es sino otra lectura posible del film. Para empezar, creemos que la estructura fílmica de *21 Gramos*, casi nos obliga a hacer una serie de interpretaciones del texto y a descartar otras. En primer lugar, el hecho de que la historia se nos presente sin orden cronológico, y aún así podamos entenderla, nos hace darnos cuenta de algunos apuntes.

Creemos que la forma en que es contada esta historia o historia de historias no responde a un orden cronológico sino lógico<sup>10</sup>. La estructura no lineal responde a un orden lógico de los acontecimientos, mediante el cual, el espectador siente de una manera paralela lo mismo que sienten los personajes del film en sus vidas. Una especie de pérdida, de necesidad de encontrarle un sentido a lo que está ocurriendo.

Por otro lado, como dice Rodríguez Marchante, “el estilo narrativo de *21 Gramos* consiste en ‘paladear las asperezas del efecto antes de angustiarse con sus causas’, sentir el dolor antes de saber por qué ha llegado”. De alguna manera, creemos que el film nos ayuda a interpretar la importancia del dolor, de todas las sensaciones o emociones muy por

<sup>10</sup>E. Rodríguez Marchante. *Tres historias y un cruce*, ABC, 22/2/2009.

encima de las causas que nos han hecho llegar hasta él. Todo esto tiene sentido, si recordamos que Iñárritu no hace sino una trilogía en la que el azar es el causante de toda clase de dolores y situaciones. Y en este momento tiene cabida recordar el concepto actual de ‘cultura del desastre’, según Henri-Pierre Jeudy (1990), citado por Rodríguez Marchante; acuñado a la cultura posmoderna, una cultura que está “guiada por un deseo de catástrofe, ejercerá de pieza clave, mediante la angustia o el miedo, en la configuración de los relatos de nuestro tiempo.”

En *21 Gramos*, pues, poco importa por qué han ocurrido los accidentes (accidentes, precisamente, situaciones que no podemos controlar); sino qué consecuencias ha traído y cómo vamos a salir de las nuevas realidades que ha provocado en la vida de sus personajes. Es por tanto necesario recordar que en este film no lineal, la estructura determina precisamente una lectura y descarta otras.

Queremos hablar de esta manera de la existencia de una doble pérdida durante el film. La pérdida del sentido de sus vidas que sienten los personajes es paralela a la pérdida de sentido que tenemos los espectadores mientras intentamos interpretar el texto y no encontramos un sentido que nos ayude a unir y tejer las diferentes escenas.

Y para ir un poco más allá, hablaremos de una tercera y última pérdida, que no tiene mucho que ver con las dos anteriores, pero le da sentido al film, y que se hace explícita al final de la película, en la escena final, y que se nos pregunta directamente mediante el personaje de Sean Penn: *¿Cuándo se pierden 21 gramos?* Se pierden 21 gramos en el momento de la muerte.

Y no es hasta el momento del accidente, (el hipernúcleo al que ya hemos hecho referencia), cuando, por un lado los personajes encuentran el problema y la solución a sus problemas y, por otro, nosotros empezamos a entender las historias y a relacionar los puntos de unión entre tres personajes que no se parecen en nada pero que se cruzan y en cuestiones de segundos, comienzan a ser importantísimos en la vida de los otros.

La doble pérdida pues, de la que hablamos, se hace presente a lo largo de todo el film, y dirige al espectador en su papel activo de interpretar el film y darle sentido; mientras los personajes siguen sintiendo otra pérdida, la del sentido del yo, que irá haciéndose cada vez

más evidente a medida que acontecen los hechos (estos sí, en orden cronológico).

La pérdida del sentido del yo de los personajes va relacionada directamente con una búsqueda, como hemos dicho. Durante el film se hace evidente cómo los tres, Paul, Cristina, y Jack; intentan dar sentido a sus (nuevas) vidas, una vez que el accidente fruto del azar ha sembrado el caos. Aspectos que tenían tan claros antes de que éste ocurriera (la importancia de la muerte, la familia, y la religión respectivamente como eje conductor de sus caminos); de repente deja de tener sentido y todos se sienten perdidos. Y comienza la búsqueda de un nuevo sentido que les de las claves de su existencia y de sus identidades, y que hará que para encontrarlo sean necesarios los unos en la vida de los otros.

De igual manera, los fragmentos de historia son relacionados e intercalados de manera arbitraria en principio, pero ciertamente reveladora a partir de un momento determinado, para el espectador. Igual que los personajes han tenido momentos turbios, han encontrado la estabilidad y un cierto sentido después para volver a perderlo a partir del accidente, los espectadores creemos y tejemos en nuestras mentes una determinada historia (equivocada) que no reescribimos hasta que el enunciador así lo desea, y nos presenta el momento clave en el que, para nosotros, todo tiene sentido; y para los personajes todo deja de tenerlo.

Es por esto que pensamos que la no linealidad en el film se hace necesaria si queremos que el espectador se sienta igual que el personaje, y no conozca antes que éste cuales son las causas de su dolor. De esta manera ya no podremos sentir compasión o sentirnos externos a la historia, sino todo lo contrario. Nuestro papel activo se hará necesario para la comprensión del texto y nuestros sentimientos irán variando a medida que el texto fílmico se va re-produciendo.

Sobre este uso de la fragmentación, muy recurrente en la Posmodernidad en toda clase de textos, nos habla Vilariño Picos, M. T. Para ella, la pérdida de la memoria actualmente no solo es un elemento temático para la creación de textos, sino también estructural. Y en palabras de ésta, este estilo “muy asumido por las obras posmodernas” y que es el utilizado también en *21 Gramos*, tiene “un uso, a veces indiscriminado” que “intenta responder a un predominio del concepto de espacio en el arte del siglo XXI sobre el de temporalidad, que ha definido desde el Modernismo el paradigma de lo literario.” (Vilariño, 2007)

La autora, citando a Lackan y a Buci- Glusckman, propone que “el sujeto ha perdido la capacidad de organizar de forma coherente su pasado y su futuro, por lo que la única opción que le queda es poner en funcionamiento un “cúmulo de fragmentos y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio” (Jameson, 1996: 46 y 47).” Así pues, “el sujeto se ha sumergido en el terreno del olvido en el que se ha perdido ya la profundidad temporal”.

En *21 Gramos* perdemos la noción del tiempo, no sabemos si entre las historias pasan años, meses, o días. No hay tampoco un espacio en el que podamos situar nuestra historia. Al menos no un espacio determinado. Sabemos que hay un espacio, sí, pero no donde se encuentra, si es real o no. Y todo ello porque no es importante para la historia. Lo que interpretamos en el film puede pues, ocurrir en cualquier espacio posible. La ausencia de tiempo, sin embargo, responde a la necesidad del enunciador, según Vilariño Picos, M. T; “para crear en el espectador un montón de retazos de presente, aunque no ocurre lo mismo para los personajes, que sí recuerdan qué ha pasado y cuales han sido las consecuencias de lo acontecido”.

En consecuencia a esta ausencia de espacio, y a la incapacidad del sujeto para unificar el pasado y el futuro en el presente, asistimos a la mente del esquizofrénico (Vilariños), en el que la experiencia queda reducida a “una serie de presentes puros y sin conexión en el tiempo”. Por otra parte, “los tres personajes principales de la película, Paul Rivers (Sean Penn), Christina Peck (Naomi Watts) y Jack Jordan (Benicio del Toro) son contradictorios y multidimensionales como la estructuración de la obra”.

Según esta autora y como hemos podido analizar en este apartado, la lectura e interpretación que hacemos de las historias y de su relación entre ellas, hasta lo que sentimos los espectadores, pasa por la forma en que ésta está contada, mediante una lógica propia de la posmodernidad, alejada del modo de representación tradicional en su forma, pero que al final consigue lo mismo, y es que nosotros, los espectadores, entendamos lo que ocurre en el film y podamos entretrejer la historia y darle un sentido.

## 6.2 Interpretación de otro tipo de elementos

La temática que podemos extraer del film, como hemos hablado en el apartado anterior, tiene que ver con la muerte sobretodo, y en consecuencia, sobre aquellas cosas que dan sentido a la vida de las personas.

Si bien para Cristina, su familia es quien le da la oportunidad de ser una nueva mujer, nueva y feliz en su nueva cotidianeidad de madre de familia; para Jack es la religión lo que le da sentido a todo a partir de su salida de la cárcel. En el caso de Paul, la muerte y su acercamiento guían tanto su manera de actuar como de pensar, hasta que la esperanza y el encuentro de un corazón de repuesto le hacen plantearse de nuevo cual es su papel. La muerte está presente de una manera u otra, y no es sino su provocación o consecuencias lo que hace que los personajes se sientan perdidos y desolados, y recurran entonces a estos aspectos externos que les puedan ayudar a salir de ahí.

En relación con estos temas, encontramos algunos otros que giran en torno a ellos, y que se hacen indispensables en la comprensión del film y su interpretación: la vida y la muerte, el sentimiento de culpa, la fe, la salvación y la redención, la venganza. Todos los personajes de *21 Gramos* son ante todo, humanos. Corrompidos y tremendamente frágiles, que están a merced de algo o alguien que nada tiene que ver con ellos, y que provoca situaciones para que las sobrepasen. Para unos será la religión, para otros el azar, o la suerte. Son los caminos mediante los cuales se puede encontrar un sentido en esta vida que nos toca vivir, y todas las cosas que provocan cambios en nuestras vidas (como la muerte).

Además de la forma en que es contada la película, el tratamiento que en *21 Gramos* se le hace a estos temas, (muy alejado del cine de Hollywood como lo recordamos); provocó que el film no tuviera la acogida esperada en los Estados Unidos y algunos otros países europeos. Y es que Iñárritu contesta mediante el film a ciertas preguntas existenciales que el ser humano se ha preguntado toda la vida. Todas relacionadas con el peso de la muerte, con el alma. Estas preguntas se las hacen los mismos personajes a lo largo del texto:

- ¿Cuánto pesa la culpa en quien, sin buscarlo, provoca la muerte de personas inocentes (Benicio del Toro)?

- ¿Cuánto pesa el dolor en quien pierde a los seres entrañables (Naomi Watts)?
- ¿Cuánto pesa el temor en quien está condenado a ella (Sean Penn)? Es decir: ¿Cuánto pesa la muerte?

El tratamiento, pues, de este tema y las preguntas que de él se desprenden en el texto nos obligan a volvernos a plantear nuestro papel activo como espectadores, y todo lo que se nos exige, que ya no es quedarnos delante de la pantalla y observar sin más. Esta vez nos obligan a involucrarnos, a sentirnos incómodos, a irnos a casa después de la película con ciertas sensaciones extrañas. Como de que hemos estado realizando un mayor esfuerzo mental para seguir el argumento, en contra de las actitudes que se realizan hoy en día cuando nos colocamos delante de la pantalla del televisor: esfuerzo mental nulo e intento de desconexión de la rutina diaria.

Por otro lado, **la religión** (en cierto modo, como respuesta a la ansiedad de la muerte y a estas preguntas); está claramente personificada en el personaje de Jack, a modo de marca enunciativa. Decimos que es una religiosidad patente, que aparece durante la película de diferentes formas, pero siempre con el mismo personaje: Y es que cada vez que aparece en pantalla, Jack está rodeado de símbolos religiosos por todas partes. Cruces, versos de la Biblia, imágenes... El mismo personaje se aferra a ésta como único modo de vida, y de salvación, aunque llega a cuestionárselo a raíz del accidente y de la culpa que siente. Durante todo el film, la culpa que tiene y el miedo que ésta le produce es lo que le lleva a tener esa fe tan ciega y casi falsa, por lo necesaria, en la religión.

Hemos encontrado algunos paralelismos durante el film, entre los personajes que forman parte de la historia y los principales pilares de la religión cristiana.

Todo este ejercicio que hemos hecho de interpretación e intertextualidad no es posible (aunque no por ello necesariamente absoluto), sino es gracias a nuestro saber enciclopédico como estudiantes de comunicación audiovisual y otros conocimientos o referencias a obras de arte.

Este hecho que ocurre con nosotros, ocurre también con todos los espectadores. La intertextualidad se dará o no, en función del saber que

cada espectador posea, y el film cobrará más sentido o no dependiendo de todo lo que el espectador, en su papel activo, pueda interpretar, relacionar o extraer de éste.

Por otra parte, y relacionado también con el tema de la religión, hemos encontrado algunas relaciones intertextuales entre elementos del film y escenas representadas en pintura del catolicismo. Lo que hemos llamado la religiosidad alegórica. Obviamente, esta intertextualidad que encontramos no podría darse si no fuera porque tanto el enunciador, como nosotros los espectadores, pertenecemos a la cultura occidental, acostumbrada a esta clase de imágenes y modos de ver, y nos permite dar cuenta de las relaciones entre los personajes de la película y la relación entre estos, y los paralelismos con algunos pasajes, personajes y situaciones de la religión cristiana, uno de los pilares básicos de la cultura occidental (tanto en producción artística como en modo de ver), a lo largo de la historia.

El primer ejemplo que vemos se trata de la obra 'Cristo Muerto', de Mantegna; y la escena en la que Paul se autodispara cuando se encuentra en el motel con los otros dos personajes protagonistas. Un plano de su pie ensangrentado, además de su pose, nos sugiere una relación con Cristo muerto por primera vez. No solo con esta obra, sino con muchas otras que representan la escena. De alguna manera, Paul representa a un hombre que va a morir, que es casi resucitado para salvar a otra persona, y finalmente vuelve a morir para salvar a los otros dos personajes, dándoles la paz (y la vida en el caso de Cristina, dejándola embarazada).

#### **Cristo Muerto. Mantegna. 1490**



A continuación una nueva imagen de ese mismo momento, en el que parece que los tres personajes cobran vida de los personajes cristianos.

Cristina toma en sus brazos a Paul y llora su inminente muerte, asustada y desesperada. Como no, no puede sino recordarnos a la escultura de la Piedad.

### La Piedad. Miguel Ángel. 1498



Las referencias a lo largo del film son varias, pero donde más referencias alegóricas encontramos es en la última escena del motel, como es ejemplo la escena en que Cristian tiene entre sus manos la cara de Paul dentro del coche conducido por Jack.

### La Trinidad. El Greco. S. XVI



Otro elemento del que hemos extraído conclusiones es **el espejo** y su uso en la película. En numerosas ocasiones aparecen espejos, pero su aparición se da en escenas determinadas. El personaje ve su propio reflejo en él, y el espectador también. Pero en todas las ocasiones el personaje se encuentra haciendo fechorías. Como por ejemplo en la



secuencia 55 donde Cristina vuelve de nuevo a consumir drogas. Esta se ve parcialmente reflejada en el espejo; cuando Jack hace el amor con su mujer y se está sintiendo culpable por haber matado a las niñas y cuando Paul entra en el baño para fumar un cigarrillo sabiendo que es malo para su corazón.

De alguna manera, el tema de la identidad y de la búsqueda del yo se hace latente mediante la aparición de espejos, que reflejan a los personajes haciendo cosas que no quieren hacer, o que saben que no deberían hacer. Pero se sienten perdidos, y se comportan de maneras que no desean. Cristina no sabe qué hacer una vez le falta su familia, le es arrebatado el papel de madre y esposa. Paul, se siente igual por el hecho de tener un corazón que no es suyo. Siente que una parte muy importante de él, no es suya, y de ahí deriva su constante búsqueda, incluso a través de un detective, del dueño del corazón que le ha sido trasplantado. Y finalmente Jack, el cual se siente culpable tras el atropello de las hijas y el marido de Cristina. Le es muy duro reconocer lo que sucedió y vive atormentado por ello. El espejo es también un juego de miradas: el espectador ve al personaje y éste se ve a sí mismo.

Por último, encontramos **las piscinas**. Aparentemente nada tienen que ver dos diferentes piscinas que aparecen en el film. Por una parte, una piscina llena, limpia, con numerosos nadadores, donde Cristina se sumerge antes y después del accidente. Después de éste como una necesidad, para ‘sentirse viva’, como ella misma reconoce. Existe además una piscina en el motel donde ocurren las escenas finales en las que Paul intenta matar a Jack y más tarde tienen el encontronazo en una habitación. Esta segunda piscina aparece durante esas escenas vacía y sucia, como la antítesis de la otra piscina de Cristina. Vacía de agua, y de vida. Y cada vez que la muerte está cerca, aparece en escena.

Sin embargo, y acogiéndonos a esa frase de Cristina y la necesidad que ella tiene de seguir nadando, creemos que la última escena sobre la piscina del motel, en la que ésta aparece nevada, no es sino un paralelismo con la huella que ha dejado Paul en Cristina. Si bien la piscina de Paul está ahora vacía e inerte, empieza a ser nevada, nieve que se convertirá en agua más tarde. Como se sentirá Cristina, una vez sobrepase la muerte de Paul, con la nueva criatura que tendrá de éste.

## Conclusión

Tras realizar el análisis hemos llegado a una serie de conclusiones. En primer lugar, hemos observado como en el film que ha analizado nuestro grupo (de la misma forma que sucede con todos los expuestos en clase) el papel que debe tener el receptor a lo largo de todo el visionado es activo.

Hemos estado hablando a lo largo del curso sobre la nueva tendencia del cine posmoderno centrada en la no linealidad y, hemos llegado a la conclusión de que, el espectador debe realizar un ejercicio de análisis. Realmente, si ordenamos los fragmentos cronológicamente personaje por personaje podríamos construir el mismo film de forma lineal.

Y ese es el papel que debe construir el lector del texto audiovisual. La función que debe desempeñar es la de interiorizar la información que va ofreciendo el “caprichoso” meganarrador y darle forma en la mente para poder llegar al final del film con un resultado de lo que se ha visto.

No quiere decir esto que todos los textos audiovisuales que hemos visto en clase requieran el mismo tipo de esfuerzo mental (aunque todos ellos hayan sido seleccionados para las prácticas). Hay films en los que simplemente aparecen escenas desordenadas en el tiempo pero en los que el espectador puede “controlar la situación” *Olvídate de mí (Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) y otros en los que el caos espacio-temporal es total y son necesarios varios visionados del film para acceder a toda la información, como por ejemplo *The Tracey Fragments* (Bruce McDonald, 2007)

Sin embargo, como ya apuntamos en la explicación de la historia, estas nuevas formas narrativas pronto se convirtieron en fórmulas, homogeneizándose, por lo que nos preguntamos si realmente continúan tratándose de *nuevas* narrativas post-clásicas. Al fin y al cabo, el MRI sigue estando latente, solo han variado algunas técnicas.

## Bibliografía

*21 gramos (21 grams*, Alejandro González Iñárritu, 2003)

Bsospirit,

<http://www.bsospirit.com/comentarios/21grams.php>

[27/04/2012]

CASTELLANOS, Vicente (2006), “Tendencias en el cine contemporáneo” en *Revista Digital Universitaria*, Volumen 7 nº 6. UAM-Cuajimalpa. p.3, 7 y 8.

*Cinemanía*, (Febrero 2004), nº 101 p. 82.

Cinemérica, (2006), '21 Grams', en: Cartelera de Cinemérica,

<http://escena.ya.com/cinemerida/21GRAMOS.htm>

[Consulta 30/10/2011].

CHUN, Kimberly (2004), “21 Grams”, en: *Cineaste*, vol.29, Nbr.2. Nueva York: Marzo 2004, pp. 22-23. y 29.

CUIJPERS, Ellen (2007), *Tragedia y dolor. Análisis de las conductas y los sentimientos de los personajes en la trilogía de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga*. Groningen: Tesina Doctoral.

ECO, Umberto (1987), *Lector in Fabula*, Madrid, Lumen.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2006), “El concepto de análisis fílmico” en *El análisis del texto fílmico*. Universidad Jaume I, Castellón de la Plana. p.11. <http://www.bocc.ubi.pt>.

JAMESON, Fredric (1996), *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, Madrid.

KOZAMEH, Guillermo (2006), “Fragmentos del azar en el destino” en *t&f trama y fondo*, nº20. Madrid. pp. 142-148.

PALAO ERRANDO, José Antonio (2012), “Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico” en *Comunicación Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 10 (Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura Universidad de Sevilla) Mayo de 2012. [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato\\_Apuntes\\_para\\_una\\_narratologia\\_del\\_film\\_postclasico.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato_Apuntes_para_una_narratologia_del_film_postclasico.pdf).

[www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)

PALAO ERRANDO, José Antonio (2007), “La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo” en *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo S.A.

RODRIGUEZ MARCHANTE, E. (2009), *Tres historias y un cruce*, ABC, 22/2/2009.

Scribd, <http://es.scribd.com/doc/56991156/Interpretar-un-film-Narratologia> [Consulta 27/04/2012].

VILARIÑO PICOS, Maria Teresa (2007), “Espacios esquizofrénicos: destrucción y creación en el arte contemporáneo”, *Revista de Estudios Literarios*, número 36.

## Apéndices

## DECOUPAGE POR SECUENCIAS

SEC	MINUTAD O	PERSONAJE/ S	CONTENIDO + anotaciones y reflexiones
1	0:17 a 0:43	Paul y Cris	PM. Ambos desnudos en habitación. Cristina acostada. Paul fumando.
2	0:43 a 0:50	Título	Parte inf. Izq. de la pantalla. 21 → en color blanco // Grams → Roig.
3	0:50 a 1:08	Marido e hijas de Cris	PP y PM. Niñas y padre en bar.
4	1:08 a 1:35	Cristina	PML. Reunión de Alcohólicos anónimos. Dice que fue alcohólica hasta que tuvo su primera hija y que se ha apoyado con su marido y sus hijas.
5	1:35 a 3:55	Jack	[Pre-accidente] Jack en centro religioso/social intenta reconducir la vida de un joven. ¿Actúa de salvador? "¿Qué pasará si matas?". "La culpa te correrá hasta la médula". "Leer la Biblia y creer en Jesús, ese es el camino". PP, PMC.
6a	3:55 a 4:10		GPG: Cielo azul anochecer. Muchos pájaros. Música extradiagética. [¿pre-accidente o post?] Vuelan hacia la derecha superior del cuadro.
6b	4:10 a 5:10	Paul	Inicio con PD lámpara hospital. PP Discurso interno: "Este club de precadáveres", "la antesala de la muerte". "no se cuando empezó todo esto". Luz blanca y quemada.
7	5:10 a 5:44	Cristina	Luz rojiza. Wc del motel. Se hace una ralla. PMC. Reflejada en el espejo. La cámara se esconde detrás de la puerta. [post-accidente]
8	5:44 a 7:00	Mary y Paul	PP. Luz blanca. Están en el ginecólogo. Trompas de Falopio infectadas. PMC. Descubrimos que ha sufrido un aborto y que Paul "se muere" solo le queda un mes.
9a	7:00 a 7:56	Jack	[Preaccidente]. PG. Jack coloca biblias en la Iglesia. Habla con el reverendo del chico que están adocrinando. Con otro compañero habla de su fiestas de cumpleaños, el <b>miércoles</b> en su casa. Sale a la calle, donde discute con el joven.
9b	7:56 a 8:49	Jack	[Preaccidente]. Interior coche Jack. PD de cruz y Jesucristo miniatura. PG mujer e hijos "Papa está aquí". En cierta manera nos está presentando a su familia. Cooperan entre todos. PD desde la furgoneta: Se ve la cruz y el Jesucristo y, de fondo, la familia entra en casa.
10	8:49 a 9:10	Paul	[Post-accidente. Final]. PD tocando las balas de una pistola. Está en el exterior del Motel. Mira a una piscina vacía y sucia. Está sentado en la explanada de la piscina, en una silla y con una mesa, el solo. PG.

11	9:10 a 9:29	Jack	[Post-accidente] Interior prisión. Lo apodan 'lobo'. "Eh Lobo. ¿Ya has vuelto cabronazo?". Lleva algunas pertenencias y un libro desgastado (¿la Biblia?).
12	9:29 a 10:10	Cristina	[Preaccid] Luz blanca. Piscina olímpica. PG nada con otra chica, luego descubrimos que es su hermana. Le suena el móvil. La hermana le propone salir por la noche. "No puedo, Michael y las niñas me están esperando" — "Vale, pues llámame luego", "Vale, te llamaré".
13	10:10 a 10:53	Jack	[Pre-accid]. Luz blanca. PG Iglesia. Jack está con su familia. PP mujer de Jack mirando a éste preocupada. El reverendo suelta un discurso.
14	10:53 a 13:23	Paul y Mary	[Pre-accid]. PD juega al ajedrez él solo contra el ordenador. Lleva respiración artificial. Cara de agotado (PP). PD pies blancos. PG casa llena de trastos (sensación agobio) pero con muebles de buena calidad (posición burguesa). Entra al wc a fumar. Llega su pareja. Ahora asociamos Paul con dicha mujer y descubrimos que son pareja.
15	13:23 a 13:55	Cris + Paul + Jack	[Post-acci.Final Motel] Luz anaranjada. Cris empiezan diciendo "carrito, cielo..." por lo que nos confunde ¿quién es la pareja de Jack? Descubrimos que hay varios tiempos, un antes y un después. PM Paul tiene sangre; no sabemos el motivo. Cris se dirige a Jack: "llame a una ambulancia". Jack con la cara agachada (nos da a entender que él ha sido el culpable). PP cara Cristina: "¡Joder! ¡llame a una ambulancia!". PM Jack. Jack se levanta para cogerlo.
16	... a 14:21	Paul	[Post-acc]. Luz blanca. PD manos de Paul tocando el timbre de una casa. PP cara Paul.
17	14:21 a 15:37	Jack	[Pre-acc]. Luz blanca. PG: Lleva los palos de golf. Lleva un mono blanco. "No bebo, no robo, estoy limpio, dime... ¿por qué yo?". "Te he conseguido una buena indemnización, coge el cheque, ya puedes cobrarlo" ← De esta manera descubrimos que lo están despidiendo.
18	15:37 a 16:11	Cristina	Luz blanca. Cris lavando la ropa de sus hijas. La ropa tiene sandre. Huele la ropa. Está fumando y bebiendo.
19	... a 16:43	Paul	[Post-acc]. Le llevan su corazón (PD) "el culpable" dice Paul. PP. PG. Luz blanca.
20	16:43 a 17:46	Cris + Paul	[Post-acc]. Están buscando a Jack. "¿Quién de todos es?" Cris lo identifica. "Aquel del chaleco marrón". Luz normal pero no tan blanca. PG y PP. Cris dice "Quiero matarle, tenemos que matarle."
21	17:46 a 19:24	Jack	[Pre-acc]. Jack con su familia. En su casa bendicen la mesa. PG de la casa llena de trastos. Suceso con el niño que pega a la niña y Jack al niño. Anuncia que lo han despedido del club "Al que te abofetea en una mejilla, ofrécele también la otra" y PD de su brazo tatuado con una cruz. PD de la cara de todos. Marie: "En esta casa no se pega".
22	19:24 a	Cristina	[Preaccidente] Cristina con su familia. Es la primera vez que se muestra formalmente a Cristina con las

	19:49		niñas. Luz cálida. PG casa ordenada. PP caras y PD de los pasteles.
<b>23</b>	19:49 a 21:17	Paul y Mary	Luz cálida. PG casa: muebles modernos. Paul le dice que ha despedido a la mujer que le cuidaba. Ella le dice que ha ido a una clínica de fertilidad. PPP + PD. Continuación de las secuencias 14 y 8.
<b>24a</b>	21:17 a 22:38	Cris + Paul	[postacc] Música extradiagética. Paul la mira desde el coche. Ella sale de la casa. Está el joven jardinero que también estuvo el día del accidente. También se ve una camioneta al estilo de la de Jack. PP cara Paul pensativo. Luz clara. Paul persigue a Cris.
<b>24b</b>			Cris llega a una tienda especializada en vinos. Entra. Paul la sigue. Ella paga y Paul la mira sin que ella se percate de su presencia.
<b>25</b>	22:38 a 23:28	Jack	[noche del accidente] PD tv con dibujos animados: unos patitos siguen a uno grande (metáfora hijos siguen ejemplo de padre. Casa Jack para celebrar el cumple. El todavía no ha llegado. Su mujer y su hermana beben en la cocina un botellín de cerveza. Música intradiagética.
<b>26</b>	23:28 a 24:51	Cristina	[noche accidente] PG llega a casa y llama a las hijas: "¿Dónde estáis?"; Inspecciona toda la casa buscándolas. Silencio absoluto. Ella lleva ropa deportiva ¿viene de nadar?. Subiendo la escalera se observa un cuadro de ella y de su marido. Ahora asociamos que dicho hombre es su pareja. Escucha el mensaje del teléfono. Arregla la habitación de las niñas y huele su ropa. Telefonan a casa y le dan la noticia del accidente (PMC).
<b>27</b>	24:51 a 25:46	Jack	[noche accidente] PMC: La mujer de Jack acude al lugar del accidente. PP. PG ambulancias + cuerpos en suelo.
<b>28</b>	25:46 a 27:10	Paul y Mary	[Post-acc] Paul en clínica de inseminación artificial. PM. Médico: "Con su dolencia tal vez no llegue a conocer a su hijo"; Paul "Bueno, la vida sigue ¿no?"; ← Frase que más adelante volverá a repetir en el film.
<b>29</b>	27:10 a 27:56	Cristina	Noche accidente. PMC Cris llega al hospital. Llega su padre y su hermana. Ella no sabe todavía lo que ha ocurrido porque todavía no se lo han dicho.
<b>30</b>	27:56 a 29:51	Jack	Noche accidente. Casa Jack, continúa la fiesta. Llega Jack del accidente. PD su mujer apaga el cigarrillo y le dice a su hermana "Haber que excusa se inventa". Ella sale sermoneándolo. PD y PP cara de Jack asustado y tiritando. Le dice la noticia. Ella mira el coche en busca de alguna marca. Se escucha de fondo la música de la casa. Toca con sus manos los restos de sangre que hay en el coche. → <b>Contraste</b> entre: dentro de la casa celebración, fuera funeral, desolación.
<b>31</b>	29:51 a 30:16	Cris, Jack y Paul	[Post-acc], [Final], Jack los lleva a un hospital. PD brazo de Jack: "Loves", Paul se desangra. Cris dice "Carriño estoy a tu lado. Te quiero". ← ¿En verdad está intentando salvar el corazón de su marido?.

<b>32</b>	30:16 a 30:58	Paul	[Post-acc] PD de la herida que tiene en el pectoral tras haberle abierto el estómago por la operación de corazón. Consulta del médico. Paul le pregunta de quién era el corazón. Médico: “No se lo puedo decir, son las normas del hospital”.
<b>33</b>	... a 32:58	Cris	Noche accidente. PP Cara de Cris. Le anuncian la muerte de su marido.
<b>34</b>	32:58 a 33:26	Jack	Noche accidente. Casa de Jack. [Continuación secuencia 30]. PD todos gritan “¡Queremos cenar!, queremos cenar! (bis)”. La mujer informa a los invitados de que se vayan todos. Le dice a Jack que guarde la camioneta.
<b>35</b>	... a 33:55	Paul + Cris	[Post-accid] Piscina. Paul escudriña a Cris.
<b>36</b>	33:55 a 34:44	Jack	[Día del accidente] Día en que recoge sus pertenencias en el club de golf. PG Campo de golf + PG de Jack llegando a la camioneta. PMC Caras de ellos y Brown.
<b>37</b>	34:44 a 35:16	Cris	[Día accidente] En hospital. PP Caras de los tres. Le comentan la idea de donar los órganos de su marido.
<b>38a</b>	35:16 a 35:52		Inicio plano con luz apagada (para contextualizarnos que es de noche). Llamada telefónica. Les avisan que hay un corazón para Paul. PP: Paul se levanta cansado.
<b>38b</b>	35:52 a 37:00	Paul	Hospital. PD de su cuerpo. Lo preparan para operarlo. Su novia Mary le dice: “Siente amor mío” y se le cierran las puertas del pasillo del quirófano delante de sus narices. Travelling seguimiento a ella, hasta que se sienta en unas sillas. Sin ningún tipo de corte la cámara hace una PAN DCHA y en la que se observa acercarse a Cris con su familia totalmente destrozados. Cris lleva una bolsa roja con la ropa de sus hijas. Mary los mira. [Primer cruce de vidas].
<b>39</b>	37:00 a 38:32	Paul + Cris	[Post-acc]. Centro de deporte. Paul vigila a Cris. Ella sentada en una mesa. Él se arrima. Le habla por primera vez después del accidente. Le pregunta si se puede sentar con ella. Ella dice que no, que se marchaba ya, pero justo en ese momento le llevan un plato de comida. Paul reintentaba sentarse, pero negativa de ella.
<b>40</b>	38:32 a 39:29	Cristina	[Post-acc]. Tono anaranjado. PD: copa alcohol. PPP cara Cris. Llama a Ana (la cual le dará drogas). PG habitación.
<b>41</b>	39:29 a 39:44	Cris	[Pre-acc]. Tonos grisáceos. Escena marido de Cristina + niñas. PD Máquina quitahojas + dicho sonido
<b>42</b>	39:44 a 41:32	Jack	[Noche accidente] [Del preludeo de la muerte (sec. anterior) a la celebración] → Continuos contrastes drásticos durante todo el film. [Continuación sec.34] PD de un globo naranja. Silencio. PP Cara de Jack. PD Anillo de Jesucristo. PG casa desordenada. Los niños duermen. Entra Mary con una camiseta con la



32	30:16 a 30:58	Paul	[Post-acc] PD de la herida que tiene en el pectoral tras haberle abierto el estómago por la operación de corazón. Consulta del médico. Paul le pregunta de quién era el corazón. Médico: “No se lo puedo decir, son las normas del hospital”.
33	... a 32:58	Cris	Noche accidente. PP Cara de Cris. Le anuncian la muerte de su marido.
34	32:58 a 33:26	Jack	Noche accidente. Casa de Jack. [Continuación secuencia 30]. PD todos gritan “¡Queremos cenar!, queremos cenar! (bis)”. La mujer informa a los invitados de que se vayan todos. Le dice a Jack que guarde la camioneta.
35	... a 33:55	Paul + Cris	[Post-accid] Piscina. Paul escudriña a Cris.
36	33:55 a 34:44	Jack	[Día del accidente] Día en que recoge sus pertenencias en el club de golf. PG Campo de golf + PG de Jack llegando a la camioneta. PMC Caras de ellos y Brown.
37	34:44 a 35:16	Cris	[Día accidente] En hospital. PP Caras de los tres. Le comentan la idea de donar los órganos de su marido.
38a	35:16 a 35:52		Inicio plano con luz apagada (para contextualizarnos que es de noche). Llamada telefónica. Les avisan que hay un corazón para Paul. PP: Paul se levanta cansado.
38b	35:52 a 37:00	Paul	Hospital. PD de su cuerpo. Lo preparan para operarlo. Su novia Mary le dice: “Siente amor mío” y se le cierran las puertas del pasillo del quirófano delante de sus narices. Travelling seguimiento a ella, hasta que se sienta en unas sillas. Sin ningún tipo de corte la cámara hace una PAN DCHA y en la que se observa acercarse a Cris con su familia totalmente destrozados. Cris lleva una bolsa roja con la ropa de sus hijas. Mary los mira. [Primer cruce de vidas].
39	37:00 a 38:32	Paul + Cris	[Post-acc]. Centro de deporte. Paul vigila a Cris. Ella sentada en una mesa. Él se arrima. Le habla por primera vez después del accidente. Le pregunta si se puede sentar con ella. Ella dice que no, que se marchaba ya, pero justo en ese momento le llevan un plato de comida. Paul reintentaba sentarse, pero negativa de ella.
40	38:32 a 39:29	Cristina	[Post-acc]. Tono anaranjado. PD: copa alcohol. PPP cara Cris. Llama a Ana (la cual le dará drogas). PG habitación.
41	39:29 a 39:44	Cris	[Pre-acc]. Tonos grisáceos. Escena marido de Cristina + niñas. PD Máquina quitahojas + dicho sonido
42	39:44 a 41:32	Jack	[Noche accidente] [Del preludeo de la muerte (sec. anterior) a la celebración] → Continuos contrastes drásticos durante todo el film. [Continuación sec.34] PD de un globo naranja. Silencio. PP Cara de Jack. PD Anillo de Jesucristo. PG casa desordenada. Los niños duermen. Entra Mary con una camiseta con la

			bandera de los EUA. El le pregunta “¿Has ido?”. Ella afirma. El “¿Están muertos?”. Afirma. Jack quiere entregarse “¿Qué habría pasado si fueran nuestros hijos?”. Reflejo de ella en el espejo [Durante el film habrá unos cuantos planos de este estilo, ejemplo Cris en el baño del motel haciéndose una raya se reflejará en un espejo]. PMC de su cara. El entra en otra habitación (PG) donde Jack también se reflejará en un espejo → ¿los personajes se reflejan en los peores momentos para significar su otra personalidad, en este caso la cara mala, como sucedía con el asesino de Laura Palmer en la serie <i>Twin Peaks</i> ?
<b>43</b>	41:32 a 42:17	Cris	[Post-acc] PG Ella descolgando las bicicletas y guardando los juguetes. PPP cara de ella asomándose a la habitación de las niñas. No entra.
<b>44</b>	42:17 a 43:41	Paul + Mary	[Post-acc] Luz blanca. Comida en su casa con amigos. Brindan por su nueva vida. Ella informa que serán padres.
<b>45</b>	43:41 a 44:08	Paul	[Post-acc, post-operación] PG Sala bolos. Se reúne con un hombre. Después sabemos que es un detective que ha sacado ilegalmente la información del paciente que donó su corazón
<b>46</b>	44:08 a 44:38	Jack	[Noche accid] Música extradiagética, melodía lástima. PD barras coche. Marien llora y limpia la sangre del coche. Quiere salvar a su familia.
<b>47</b>	44:39 a 45:54	Cristina	Funeral. PP cara de ella y de su padre. “ <i>Cariño, la vida continúa</i> ” → Por segunda vez vuelve a aparecer esta frase. Cámara en mano. Ella dice “ <i>Eso es mentira, la vida no sigue como si nada</i> ”.
<b>48</b>	45:54 a 46:43	Paul	[Post-acc] Después de la comida con sus amigos. Discuten. El le dice que ha sido demasiado precipitado que le diga a sus amigos lo de que quieren ser padres.
<b>49</b>	46:43 a 47:50	Cristina	Funeral (continuación sec. 47) Se pone una copa. PP (ella + PM hermana). No quiere denunciar a Jack “ <i>Nada de lo que haga me los va a devolver, ¿entiendes eso?</i> ”
<b>50a</b>	47:50 a 49:09	Paul	PG restaurante. PM y PP de los dos (detective). Detective da a Paul información de Cristina y del donante. Así Paul descubre como murió el hombre de Cris y quién el culpable.
<b>50b</b>	49:09 a 49:44		Paul enseña a Mary el recorte de periódico con la información del accidente. El dice “ <i>Quiero saber quién soy ahora</i> ” ← Búsqueda de identidad. Mary le contesta: “ <i>No creo que esa sea la manera</i> ” “¿Y cuál es?” “ <i>Búscala conmigo, mirando juntos hacia delante, no hacia atrás</i> ”. Inicio música extradiagética, melodía melancólica (la misma de todo el film: <i>Some devil</i> ).
<b>51</b>	49:44 a 50:19	Jack	[Justo antes del accid] La música proviene del plano anterior. Jack se despidió del Sr. Brown. PG Camioneta en la calle.
<b>52</b>	50:19 a	Paul+ Jack+	[Post-accidente, motel] Paul exhausto en llanura. PM Pan hacia abajo → detalle pistola.

	50:39	Cris	
<b>53</b>	50:39 a 52:37	Paul	[Post-operación Paul]. Consulta inseminación. Paul descubre que Mary tuvo un aborto. Caras quemadas. Discuten. Ella quiere una oportunidad de pareja, él ya no.
<b>54</b>	52:37 a 54:41	Jack	[Post-acc]. Jack en prisión. PG El reverendo lo visita. Hablan con frase religiosas. Jack culpa a Jesucristo
<b>55</b>	54:41 a 56:44	Cris + Paul	[Post-acc] PG Ella entra en un pub. Paul la sigue. PM Ella saluda a la tal Ana. Le dice “ <i>Eh! Como en los viejos tiempos ¿no?, ¿dónde coño te metes?</i> ”. Ana está reflejada en el espejo (el mal) Cris se toma dos pastillas, también se refleja en el espejo pero parcialmente, aludiendo a que no quiere involucrarse del todo “en el mal”.
<b>56</b>	... a 57:20	Jack	En prisión. Intento de suicidio.
<b>57</b>	57:20 a 58:35	Paul + Cris	PA. Ella sale del pub. PM. PP. Ella borracha, él aparece y se ofrece a llevarla a casa. PG carretera. PP Ella durmiendo. Llegan a casa de ella. Él la acomoda en el coche.
<b>58</b>	01:00:50 a 01:01:38	Jack	[Prisión] Luz azulada. Llego su mujer. PM “ <i>¿Quieres que tus hijos se pasen otros dos años sin tí?</i> ”. Él: “ <i>Es la voluntad de Dios</i> ”. Marien: “ <i>La vida debe continuar, con Dios o sin Dios</i> ”. ← 3ª vez que aparece la frase.
<b>59</b>	01:01:38 a 01:01:51	Jack	[Final] Jack en la mina. Música melancólica
<b>60</b>	01:01:51 a 1:02:10	Cris + Paul	(Continúa la música, durará en toda la secuencia y continuará en la siguiente). PML. Ella lleva en la mano una botella de alcohol. Entra a la habitación. Paul acostado en la cama.
<b>61</b>	1:02:10 a 1:03:26	Paul	(En esta secuencia finaliza la música). Paul + Detective. PG de 2 coches + 1 puente. Le informa de Jack: vive en un motel. Le da también una pistola. El detective le dice que él ya no quiere saber nada, que ya ha terminado su trabajo.
<b>62</b>	1:03:26 a 1:04:49	Cris + Paul	Haciéndose la muerta en la piscina. PD pelo. PG de ella. Paul se le acerca y le informa que él la llevó a casa el otro día.
<b>63</b>	1:04:49 a 1:05:19	Jack	Música melancólica. PG coche con los trabajadores mina. Él va al motel. Se cruza con Paul en el pasillo exterior!<-- Segundo cruce de vidas
<b>64</b>	1:05:19 a 1:06:46	Paul + Cris	[Post-acc]. GPG ciudad. El coche la lleva a casa. Quedan para comer mañana. Él, en el camino de vuelta a casa, debe parar el coche para vomitar.
<b>65</b>	1:06:46 a 1:07:50	<b>ACCIDENTE</b>	<b>ACCIDENTE</b> . PD Paloma. PG Padre y niñas hablando con el jardinero (Lúcio). Sonido de máquina hojas (PG). Con la cámara fija en el jardinero, se ve pasar una camioneta a toda velocidad. Se escucha

				fuera de plano un frenazo. El jardinero corre hacia el lugar de los hechos y se deja la máquina encendida. Solo vemos la máquina encendida.
<b>66</b>	... a 1:08:40	Jack		PD Verja de pinchos. Jack sale de la prisión, pero no saluda a su mujer. PM Mary y reverendo
<b>67</b>	1:08:40 a 1:10:08	Paul		PM Médico. Le anuncia que su corazón no es compatible, que se quede en el hospital hasta que llegue otro corazón. Paul “¿Quiere que me quede esperando otro corazón? No puede encerrarme en una habitación esperando a que alguien muera”. “Su corazón [...] tal vez muera mucho antes de lo que usted cree”
<b>68</b>	1:10:08 a 1:11:49	Jack		a) Carretera. Jack le pregunta a Marien “¿Cuánto pagaste al abogado?” PMC b) Llegan a casa. La niña lo abraza rápidamente, pero el niño no. PP niño. Música extradiagética melancólica de pocos segundos. El niño sabe la verdad.
<b>69</b>	1:11:49 a 1:13:25	Paul y Cris		a) Cafetería/restaurante. Luz clara y limpia. “El modo en que dos personas desconocidas llegan a conocerse”. PMC “La tierra gira para acercarnos más, hasta que por fin nos reunimos en este sueño”. “Tienen que ocurrir tantas cosas para que dos personas se conozcan...”. “En el fondo eso son las matemáticas” ← Paul está recitando un poema de Eugenio Montejo, poeta y ensayista venezolano (*Incluimos el poema en el apéndice) b) De camino a casa de Cris “¿Cuántos años llevas nadando?” Cris “Muchos años” Paul: “¿Y no te aburres?” Cris: “No. Es lo que hace que me sienta normal. Si no nadara o caminara o que fuera, me volvería loca”.
<b>70</b>	1:13:25 a 1:15:55	Cris+ Paul+ Jack		Esta secuencia es la de mayor lucidez, claridad y amor entre los dos. Motel. PG Motel: piscina vacía y sucia. PML Cris con bragas rojas i camiseta negra acostada. Paul sentado fumando. Se levanta. Se coloca la pistola en el bolsillo y sale. Paul espera a Jack, quiere matarlo. Lo lleva a un descampado. Finalmente no lo mata.
<b>71</b>	1:15:55 a 1:17:30	Jack		El y su mujer están fornicando y se reflejan en el espejo. El le dice que vio a la niña como lo miraba a él. Jack está arrepentido. “quería decirme algo”. “Me di a la fuga” De nuevo reflejos en el espejo → maldad junto con arrepentimiento y culpa.
<b>72</b>	1:17:30 a 1:19:31	Paul + Cris		(Continuación sec.69). Paul ve fotos de la familia de Cris. El se despide “Hacia mucho tiempo que alguien no me gustaba tanto” PP de Cris. Continúa hablando Paul “¿Puedo seguir viéndote?” Cris: “Soy una mujer casada” (¡Le miente!) Le devuelve la chaqueta del día del pub. El intenta besarla a los labios. Ella, seria, gira la cabeza.
<b>73</b>	1:19:31 a	Jack		a) Misa. PD Barba reverendo + contraluz. Cantan una canción versionada de Muddy Waters

	1:21:01		<p>titulada "I can't be satisfied" (<i>no puedo estar satisfecho</i>). Jack mira al joven que el estaba adentrando. El joven lo mira como diciendo (y al hilo de la canción) 'al final has sido tu el que ha ido por mal camino y que por tanto "no puedes estar satisfecho" (como dice la canción)'. Jack muestra una cara de arrepentimiento.</p> <p>b) En casa, sus hijos le preguntan si mató a dos niñas y al padre de éstas. Marien contesta que no, mientras que Jack dice que sí. El niño, dolido, dice "Si los mató"</p> <p>c) PG Jack llora en la Iglesia.</p>
74	1:21:01 a 1:22:36	Paul + Mary	Ambos están en la cama. Cris llama en mitad de la noche a Paul. Mary le pregunta donde se va y con quién. Él no se lo dice, a lo que ella le recrimina "Creía que cambiarías" Él: "pues ya ves que no".
75	1:22:36 a 1:23:12	Jack	Música melancólica (bso). Jack, en mitad de la noche, abandona a su familia.
76	1:23:12 a 1:23:52	Jack+Paul+Cris	Final. PG coche ← Se confunde con el plano anterior porque podemos pensar que es Jack. Coche rápido. Paul desangrándose. Van camino de una oficina de Sheriff. Hay un guardia. Jack dice que es él el que ha disparado a Paul.
77	1:23:52 a 1:26:59	Paul + Cris	Cris le dice "No estoy casada" y cuando empieza a besarlo se observa un PD de que en su mano izquierda todavía lleva el anillo de compromiso. Mientras se están besando Paul le dice a ésta: "Cristina, tengo el corazón de Michael" ← Dice la fecha del accidente: 11 de octubre. Cris, dolida, lo hecha de su casa.
78	1:26:59 a 1:27:10	Jack+Paul+Cris	Jack camina de noche/anochece por el motel después de que Paul lo haya intentado matar. Está buscando a Paul.
79	1:27:10 a 1:30:37	Paul + Cris	Cristina duerme en su habitación, pero el espectador se puede confundir en si está en el motel. Ella se asoma por la ventana y el coche de Paul está en la calle. Entra al coche. Paul se lo explica todo y le dice "Tengo un buen corazón". Cristina se le arrima al pecho y se besan.
80	... a 1:30:47	Paul	Mary, la novia de Paul aparece sentada en un sofá esperándolo. Suena música extradiagética.
81	1:30:47 a 1:32:06	Paul + Cris	Continúa la música anterior. Los dos aparecen haciendo el amor. PP y PD pezón Cris. Cara de ella. Ella medio llorando. Besa con delicadeza el pecho de Paul.
82	1:32:06 a 1:32:42	Jack	[Post-acc] Llama por teléfono a su mujer. Se le escucha a ella llorando PG "Jack, ¿por qué nos has dejado?" Él: "Estoy donde tengo que estar". PP "Antes cuando yo era yo... pero las decisiones que tomé son mi espejo (bis) y yo soy el que tiene que apechugar con ellas, nadie puede borrar eso". De fondo se escucha a la mujer llorando "Por favor tu familia te necesita".

83	1:32:42 a 1:33:04	Cris	FINAL [Continuación sec. 79] Cris da sangre para Paul. Al final de la secuencia se inicia una secuencia extradiagética
84	1:33:04 a 1:34:36	Paul + Cris	PD del libro 'Cruising Paradise' de Sam Shepard. ( <i>Cruzando el paraíso</i> ) [Continuación de la sec.84] continúa la melodía anterior. Paul hojea el libro y se encuentra con dos fotografías de Cris y su marido bastante felices. A Paul se le nota de herida del pecho. Ella duerme. PD de espalda. El abre un cajón y descubre la bolsita de droga. Van apareciendo diferentes planos, hasta que llegan los planos que aparecen al inicio del film. Paul tiene compasión de ella.
85	... a 1:35:08	Jack	Final. Jack en la comisaría del Sheriff. Le dicen que por falta de pruebas lo dejan libre.
86	1:35:08 a 1:35:44	Cris + Paul	[Continuación sec.87] PD manos Cristina rodando el anillo de casada ← ¿Se siente culpable? Ahora duerme Paul. Ella mira las corbatas de su marido. PPP cara Cris de arrepentimiento y culpa por sustituir e invadir el espacio de su marido. Se pone la camisa con pocas ganas.
87	1:35:44 a 1:36:54	Paul	PG Paul camina por la calle. Entra en su casa. Mary está haciendo las maletas. Ella se va i lo amenaza diciéndole que tiene su autorización firmada para hacer uso de su esperm.
88	1:36:54 a 1:39:09	Cris	a) Música bso extradiagética. PD y PG desde el coche de Cris. Para, baja y habla con el joven jardinero del día del accidente. PP Cara de ella con gafas de sol. Viste de negro. PD semáforos Pasa por el restaurante donde estuvieron su marido y las niñas antes del accidente. 1.37:51 → PG llega al <b>cruce del accidente</b> : Hay una pequeña rotonda. Cris cruza todo el cruce inexpresiva. PMC Se sienta en la acera, toca las hojas que hay en el suelo. Junto con la música extradiagética ahora se incluye el mensaje que le envió su marido segundos antes del accidente. Es la primera vez que se nos muestra el lugar de los hechos. b) PPP Cara de ella llorando i escuchando el msn de teléfono (sonido que proviene de los planos anteriores). PG ella llorando en su cama en la cual había estado antes con Paul. Por fin descarga su melancolía.
89	1:39:09 a 1:40:33	Jack	[música extradiagética de la bso] PD de una radio antigua. PD de un tigre acostado, tranquilo. PPP cara Jack bebiendo. PD mechero. PG habitación. PP cara llorosa. PD quemando el cuchillo. PD: se quemó el tatuaje de la cruz cristiana.
90	1:40:33 a 1:43:53	Cris y Paul	PP Cris haciéndose una ralla en su casa. Cris "Ese hijo de puta todavía está en la calle. <i>Quiero matarle</i> ". PMC contrapicado de Cris diciendo "Mataré a Jack Jordan". PMC picado de Paul. Le pide ayuda a Paul.
91	1:43:53 a	Paul+Cris+Jack	[Repetición del final de la sec.70] PM descubrimos que no lo dispara ← Resolución del conflicto/tensión

	1:45:03			de la sec.70. Paul “ <i>Los dejaste tirados, dejaste que las niñas murieran como perros. Debería matarte.</i> ” Entonces Jack descubre el motivo por el cual Paul quería matarlo. Paul le dice que desaparezca y que no vuelva al motel a por sus cosas. PM Paul se marcha y deja solo a Jack. Camina por el descampado. Se ahoga, le cuesta respirar. Vomita.<-- Secuencia repetida anteriormente
<b>92</b>	1:45:03 a 1:45:56	Cris		[Continuación sec.86]. PP cara de ella y de la médico. Le avisa de que su sangre no es compatible, que tiene altos los niveles de sustancias ilegales y que en su situación (está embarazada) debería controlarlo.
<b>93</b>	1:45:56 a 1:48:07	Cris + Paul		Wc del motel. Repetición sec.7.<-- Reflejo en espejo=maldad. Sale del WC. Abre la puerta de la calle. Se asoma y ve a Paul sentado en una silla y mesa de la piscina vacía (PG) (Si la piscina significaba para Cris la vida, ahora, la piscina vacía nos indica lo contrario, que se encuentra en una situación nada buena). Cris baja hasta Paul. Ella le pregunta “¿ <i>Dónde estabas?</i> ” PD pistola. Continúa diciendo “¿ <i>lo has matado?</i> ” El afirma con la cabeza “¿ <i>Dónde está el cadáver?</i> ” El: “ <i>Nunca encontrarán el cadáver</i> ” El se levanta y sube a la habitación del motel. Ella coge la pistola y también sube al motel. Ella le dice: “ <i>Lo siento, volvamos a casa. Te quiero.</i> ” El también le dice dos veces seguidas “ <i>Te quiero.</i> ”
<b>94</b>	1:48:07 a 1:50:50	Cris+Paul+Jack		PG motel. PMC Jack por el pasillo todo sucio. PML Crisina y Paul en la cama. Sonido de pasos. Paul coge la pistola y abre la puerta. Jack empuja la puerta y entra a la habitación. Le dice a Paul “¿ <i>Quieres matarme? Mátame.</i> ” Música extradiegética, cada vez se escucha más fuerte y menos las voces de los personajes. PP, PPP y PD. Paul y Jack luchan, se empujan. Paul cae al suelo. Cris coge la lámpara y le pega a la cabeza de Jack. Le da trompazos. PD Paul coge la pistola. PM Cris pegándole con saña a Jack. En un momento sonido de un disparo. El sonido continúa. Ahora ya se escuchan las voces. Cris “ <i>Oh, Dios! Amor mio! No, cielo!</i> ” [Repetición de la sec.15]. Cris dirigiéndose a Jack “ <i>Lame a una ambulancia.</i> ” Sonido extradiegético mucho más intenso.
<b>95</b>	1:50:50 a 1:51:04			Cielo azul anochecer. Pájaros vuelan hacia la izquierda inferior del plano, como si se estuvieran cayendo. Sin sonido. Empieza la melodía extradiegética que durará hasta la sec. 109.
<b>96</b>	1:51:04 a 1:51:14	Cris+Paul+Jack		[Continúa la melodía]. PMC de Cris. Los tres van en el coche. Cris coge en los brazos a Paul. PP cara sangrada de Paul. Voz en off de Paul: “¿ <i>Cuántas vidas vivimos?</i> ” PP Cara de Cris y Paul. “¿ <i>Cuántas veces morimos?</i> ”
<b>97</b>	1:51:14 a 1:51:29	Paul		[Continúa la música extradiegética + voz en off] PD foco hospital. “ <i>Dicen que todos perdemos 21 grams en el momento exacto de la muerte. Todos.</i> ” Acaba el plano con un PP de Paul girando la cara y

98	1:51:29 a 1:51:33	Cris	mirando hacia su derecha que, con el montaje hacia el siguiente plano, dará la sensación que mira al siguiente plano: las hijas de Cris Hijas de Cris saliendo del restaurante. Música extradieg + voz en off. "¿Cuánto cabe en 21 gramos?"
99	1:51:33 a 1:51:42	Jack	PMC. Despedida del Sr. Brown antes del accidente. Continúa la misma música extradieg. Off: "¿Cuánto se pierde?" sonido de la puerta del coche al cerrarse.
100	1:51:42 a 1:51:56	Cris	Cris en la piscina. Se ve el detalle del dedo que le saca su hermana y que en la secuencia inicial no se nos mostró. Off: "¿Cuánto perdemos 21 gramos?". Continúa la música extradieg.
101	1:51:56 a 1:52:18	Cris+Paul+Jack	PG casas vistas desde detrás de unas rejas. Llueve PG Cris en el hospital/casa Sheriff. PP de su cara de lado. Llega Jack Off: "¿Cuánto se va con ellos?" PP Jack: mira a Cris. PP Cris levanta la cara y mira a Jack. ← se sobreentiende que se están perdonando
102	1:52:18 a 1:52:35	Jack	PA. Jack fumando en las escaleras de entrada de su casa. PML: la mujer en el sofá y el niño en su brazo. Off: "¿Cuánto se gana?" Hasta la sec. 109 continuará la música extradiegética que se inició en la sec. 98.
103	1:52:35 a 1:52:49	Cris	PP Cris abriendo la puerta de la habitación de sus hijas. (por primera vez tras la muerte puede hacerlo) Off: "¿Cuánto se gana?". PA Cris sentada en la cama de sus hijas.
104	1:52:49 a 1:53:14	Paul	Luz grisácea-azulada. PD aparato hospital. Off: "21 gramos, el peso de cinco monedas de cinco centavos. El peso de 1 colibri..." PD pantalla del monitor del hospital: el corazón deja de funcionar. Off: "... de una chocolatina. ¿Cuánto pesan 21 gramos?" ← pregunta retórica para el espectador. PP cara de Paul → acaba de morir.
105	1:53:14 a 1:53:23		PG de la piscina del motel igual de sucia pero ahora está nevando. (La nieve cuando se deshace se convierte en agua → por tanto, símbolo de renovación de la suciedad que ha habido los últimos meses en sus vidas)
106	1:53:23 a final		Fondo negro. Música extradieg. Aparece en la pantalla una grafía que pone: "A Maria Eladia, pues cuando [...] + una nueva melodía



**LETRA CANCIÓN CANTADA EN LA IGLESIA EN LA SECUENCIA 73**

Es una versión de la canción *I can't be satisfied* (no puedo estar satisfecho) de Buddy Waters.

Well I'm goin' away to leave  
Won't be back no more  
Goin' back down south, child  
Don't you want to go?  
Woman I'm troubled, I be all worried in mind  
Well baby I just can't be satisfied  
And I just can't keep from cryin'

Well I feel like snappin'  
Pistol in your face  
I'm gonna let some graveyard  
Lord be your resting place  
Woman I'm troubled, I be all worried in mind  
Well baby I can never be satisfied  
And I just can't keep from cryin'

Well now all in my sleep  
Hear my doorbell ring  
Looking for my baby  
I couldn't see not a doggone thing  
Woman I was troubled, I was all worried in mind  
Well honey I could never be satisfied  
And I just couldn't keep from cryin'

Well I know my little old baby  
She gonna jump and shout  
That old train be late man, Lord  
And I come walking out  
I be troubled, I be all worried in mind  
Well honey ain't no way in the world could we be satisfied  
And I just can't keep from crying

**POEMA DE EUGENIO MONTEJO RECITADO POR PAUL  
EN LA SECUENCIA 69**

La tierra giró para acercarnos,  
giró sobre sí misma y en nosotros,  
hasta juntarnos por fin en este sueño,  
como fue escrito en el Simposio.  
Pasaron noches, nieves y solsticios;  
pasó el tiempo en minutos y milenios.  
Una carreta que iba para Nínive  
llegó a Nebraska.  
Un gallo cantó lejos del mundo,  
en la previda a menos mil de nuestros padres.  
La tierra giró musicalmente  
llevándonos a bordo;  
no cesó de girar un solo instante,  
como si tanto amor, tanto milagro  
sólo fuera un adagio hace mucho ya escrito  
entre las partituras del Simposio.

En concreto, Paul solo le recita a Cristina (Naomi Watts) los tres primeros versos. Eugenio Montejo (Caracas, Venezuela, 1938) es autor de libros como *Adiós al siglo XX* (Renacimiento), *Partitura de la cigarra* y *Papiros amorosos* (ambos en Pre-Textos). *La tierra giró para acercarnos* es su poema más popular desde que apareció citado en *21 Gramos*.

### **CRUISING PARADISE de SAM SHEPARD**

Nos ha parecido curioso indicar información sobre el libro que sale detallado por unos segundos en la **secuencia 87** y que Paul ojea en la habitación de Cristina por contener información ‘subliminal’. Se trata de *Cruising Paradise – Cruzando el Paraíso* (1997), escrito por el dramaturgo estadounidense Sam Shepard.

Samuel Shepard Rogers IV (5 de noviembre de 1943, Fort Sheridan, Illinois, Estados Unidos de América) es considerado por la crítica como heredero de los grandes autores estadounidenses. Shepard también es escritor, guionista, actor y músico. Ha alcanzado fama entre el público por su faceta como guionista y actor cinematográfico con películas como *París, Texas*, *Magnolias de acero*, *El informe Pelicano* y *Black Hawk Down*.

Ha escrito algunos libros que generalmente tratan de los mismos temas y retratan el mismo universo que sus obras de teatro de entre los que destacan *Cruising Paradise – Cruzando el Paraíso* (1997) que consta de 40 relatos cortos escritos entre 1989 y 1995 que exploran los temas de la soledad y la pérdida en hombres angustiados e iracundos, en lugares apartados de los Estados Unidos y de México.

Este último motivo es lo que nos llevó a darle importancia a dicho plano para demostrar que el meganarrador ha estudiado con todo detalle todos los elementos a mostrar al espectador pues, alguien que haya conocido a dicho autor (Shepard) habrá relacionado rápidamente la temática del libro con la historia de Paul.