



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES**

**ACATLÁN**

"AZAR Y DESTINO: 21 GRAMOS, EL PESO DEL ALMA"

TRABAJO FINAL DEL SEMINARIO

"INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA"

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA:

MARÍA ELENA RAMÍREZ PÍO ROBLES

ASESOR: DR. VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*A la esperanza,  
que respira siempre serena  
y dichosa alumbra  
los más oscuros parajes.*

*A Samantha,  
encantadora de amaneceres,  
hacedora de milagros.*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. EL AZAR	5
1.1 Conceptualización	5
1.2 Incidencia del azar en el destino humano	29
2. LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE <i>21 GRAMOS</i>	35
2.1 LA HISTORIA. Nudos y catálisis	35
2.2 EL DISCURSO. La fragmentación temporal (analepsis y prolepsis)	52
3. AZAR: DEL CAOS AL DESTINO	71
3.1 El azar en la historia de <i>21 gramos</i>	71
3.2 Impacto en la vida de los personajes	77
3.3 Reflejo en la estructura narrativa	84
REFLEXIONES FINALES	96
FUENTES	98

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene por objetivo aproximarse a un tema ancestral: el azar. Dado que se trata de un asunto complejo, cuyos linderos rozan tanto a las ciencias exactas como a las ciencias humanas —e incluso a la metafísica—, sería pretensioso proponer una definición exacta y definitiva del mismo. En cambio, nuestra propuesta es ofrecer un paneo general del tema, según diferentes enfoques, a fin de construir una conceptualización operativa del mismo para poder realizar posteriormente un análisis puntual de la representación del azar en la estructura narrativa de nuestro corpus fílmico: *21 gramos*, cuyo director es Alejandro González Iñárritu.

Considero importante el tema elegido, pues me parece que el azar es una circunstancia a partir de la cual se sopesa la libertad humana, la existencia de Dios, la incidencia del destino, el funcionamiento de las leyes naturaleza, y otros tópicos relevantes para la humanidad, ya que se trata de un fenómeno que no está bajo el control de los individuos. Asimismo, los asuntos de la causalidad, la necesidad, la casualidad, la suerte, y tantos otros que se derivan de un acontecimiento azaroso, me parecen dignos de estudiarse, pues tienen que ver con ese complejo que es la vida humana.

La Trilogía del Dolor (o de la Muerte), de Alejandro González Iñárritu, cuyos guiones estuvieron a cargo de Guillermo Arriaga: *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003), *Babel* (2006), aborda el tema del azar mediante la representación de un accidente en el que se ven envueltas tres familias que confluyen a nivel diegético a partir del mismo. Es por ello que, aunque mi interés por el azar era muy anterior a la producción de la trilogía, en ella encontré el mejor terreno para desarrollar este trabajo.

*21 gramos* es estructuralmente el más complejo de los tres filmes de la trilogía. Con sus 72 versiones, el guión alcanzó un nivel de flexibilidad narrativa como pocas obras posmodernas, por más que ésta sea la tendencia actual predominante. La lectura del filme requiere mucho más que una actitud pasiva por parte del espectador. Incluso para hacer un análisis del mismo es necesario un esfuerzo, ya que la deformación temporal del relato es extrema.

Las diferentes temáticas que se abordan en este filme son: la muerte, la pérdida, la relación padres-hijos, las adicciones y la fragilidad de la existencia. Considero destacada la importancia de una revisión del azar, dado que existe toda una mitología al respecto todavía en la actualidad y es difícil establecer límites definitivos entre lo que constituye propiamente el azar o lo que puede ser, por ejemplo, una simple coincidencia.

*21 gramos* es una obra multiprotagónica y multitrama, de tal manera que los caminos posibles para su análisis son diversos. Sin embargo, hemos elegido como problema de investigación: establecer la función de los elementos que representan al azar en la estructura narrativa del filme, cuya complejidad organizacional de la temporalidad, mediante el recurso de fragmentación, es una constante a lo largo de todo el filme. El zigzagueo es llevado a su máxima expresión, por lo que el espectador no es capaz de comprender cuándo se trata de una retrospectiva y cuándo de una prospectiva, sino más allá de la mitad del texto fílmico.

Sin embargo, hemos señalado la ubicación de analepsis y prolepsis a fin de dar una idea más precisa del caos narrativo en el que se desarrolla la historia. Nuestro enfoque principal es la estructura narrativa, dado que el área profesional para la que realizamos esta investigación es la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, por lo que hemos hecho finalmente una interpretación del sentido global de la obra, que tiene que ver con el destino, el peso del alma y algunos rasgos de la vida humana.

Es así como propondremos la manera en que un hecho azaroso (del cual se desprende la tragedia) tiene incidencia en el destino humano, con el fin de analizar la turbulencia desatada en la vida de los tres personajes protagónicos del filme, a partir del accidente que los involucra. Describiremos, cómo de este hecho fortuito (azar) se pasa al caos y cuál es la resolución o el destino final de los tres personajes principales. Asimismo, abordaremos el reflejo de este azar en la estructura narrativa del filme, a partir del análisis previo.

Es importante comentar que el trabajo fílmico de Alejandro González Iñárritu, *21 gramos*, así como el resto de los filmes que componen esta trilogía, representaron una innovación en la forma de narrar historias a través del cine en México. Asimismo, es importante destacar que el guión de *21 gramos* es mérito de Guillermo Arriaga, el escritor de la historia. Hablando de Iñárritu, Arriaga dice: “Todo lo que toca lo convierte en un éxito. En México, él cambió la forma de hacer radio. Él cambió las cosas en los anuncios de la televisión también, y ahora está cambiando la manera en que se hacen los filmes”.

Aunque se había planeado originalmente hacer el rodaje de la película en México, más tarde decidieron realizarlo en Memphis, Tennessee, en Estados Unidos, con lo que Iñárritu inició su internacionalización como director. Una de las motivaciones de Arriaga, el escritor del filme, para construir las historias de la trilogía alrededor de una tragedia automovilística, fue su propia experiencia en un accidente vial, lo cual constituyó para él un impacto en su vida y su forma de ver ésta.

Iñárritu eligió Memphis, luego de viajar por la Unión Americana en compañía de Rodrigo Prieto, su director de fotografía, porque consideró que es como una ciudad de Latinoamérica en un país del primer mundo. Incluso la compara con alguna ciudad de nuestro país: “Sentí que era más como una ciudad mexicana. La gente está más consciente de su existencia y de las cosas reales”.

Hay un tipo de melancolía y nostalgia ahí [en Memphis]. Hay una historia y unicidad ahí [...] te produce un sentimiento por su fuerte personalidad, puedes casi oler las paredes. En ese sentido, es como Cuba. La gente es muy bella y, para mí, es la parte central de los Estados Unidos, porque puedes encontrar al americano real ahí.<sup>1</sup>

A pesar de la tragedia que envuelve a *21 gramos*, y de que la crítica señaló que “había demasiados muertos” en el filme, tanto Guillermo Arriaga como Alejandro González Iñárritu consideran que la obra es sobre la esperanza, es decir, acerca de un tema luminoso a partir de la oscuridad.<sup>2</sup>

Valga pues la presente investigación para definir algunos elementos que funcionan en la estructura narrativa del filme en cuestión, así como para interpretar el sentido de los 21 gramos –el peso del alma–, y para significar lo que el azar provoca en los destinos humanos.

---

<sup>1</sup> En entrevista hecha por Kevin Conroy Scott, “*Don’t Be Afraid of Death*”, para la edición del guión de *21 gramos*, New York, Faber and Faber, 2003, p. xxxiv. [La traducción es mía.]

<sup>2</sup> En entrevista hecha por Kevin Conroy Scott, “*Life Goes On*”, para la edición del guión de *21 gramos*, New York, Faber and Faber, 2003, p. x. [La traducción es mía.]

*Pero qué hermoso  
el destello  
la adrenalina  
el azar  
cuando el dardo detenido en el aire  
todavía no condenaba  
ni a la vida  
ni a la muerte.*

**Mariana Bernárdez**

## **1. EL AZAR**

### **1.1 Conceptualización**

En la evolución natural de los sucesos cotidianos o históricos ocurren eventualidades de muy diferentes tipos, por ejemplo los accidentes genéticos, los climatológicos o los provocados por descuidos humanos.

Asimismo, en ocasiones se dice que un individuo conoce a otro “por accidente”, o que algún descubrimiento científico se derivó de un accidente; a veces, desafortunadamente, alguien muere por esta causa. Pero, dichos acontecimientos, ¿son producto de un hecho absolutamente fortuito? ¿Son resultado de la decisión de una o más voluntades humanas? ¿Se producen a partir de un descuido? ¿Son meramente designios o hechos predeterminados por Dios? ¿O quizá son simplemente eventos de la naturaleza?

La duda implícita en estas preguntas es si la participación del hombre es siempre parte de un evento accidental, o si el ser humano no tiene control sobre algunas circunstancias y puede convertirse entonces en víctima de hechos venturosos o catastróficos, producto de tal “accidente”. El cuestionamiento gira en torno a si existe una fuerza superior que mueve el universo, o si es el universo mismo el que determina los hechos fortuitos, o bien, hasta dónde el hombre y su libre albedrío, su voluntad y su actuar, inciden en los mismos, o viceversa.

Para empezar, el ser del hombre constituye una de las grandes incógnitas planteadas hasta el día de hoy: “Hombre y yo son temas comunes a todas las épocas de la historia del pensamiento filosófico: desde el ‘conócete a ti mismo’ de Sócrates, hasta nuestros días, han merecido ambos una gran parte del esfuerzo de la investigación filosófica”.<sup>3</sup>

La relación del hombre con los hechos fortuitos tampoco ha tenido una conclusión definitiva ni una respuesta concisa hasta el día de hoy, incluso desde la óptica científica. A lo largo de los siglos se han construido diferentes hipótesis y se han realizado incontables reflexiones, siempre desde diversos puntos de vista que terminan por defender una postura diferente, según las creencias o la formación científica de quienes se han aproximado al tema con seriedad.

Dado que la presente investigación tiene por objetivo tratar el tema del azar en el filme *21 gramos*, dirigido por Alejandro González Iñárritu, hemos establecido como punto de partida el accidente que se representa en la historia, ya que este hecho es, hipotéticamente, un hecho azaroso, lo cual intentaremos demostrar en nuestro trabajo.

Ahora bien, un accidente nos remite de manera casi instantánea al concepto del azar, pues suponemos que ambos están relacionados. Por ello, habría que acercarse con cuidado a entender lo que es el azar. Como ya hemos dicho antes, éste es uno de esos conceptos imposibles de ser definidos en su totalidad y de una vez por todas. Sin embargo, para nosotros es indispensable ofrecer una panorámica del mismo, a fin de poder establecer una base lo suficientemente sólida que nos permita realizar el análisis propuesto, en los capítulos subsecuentes.

Pensar en el azar nos sugiere, en primer lugar, diversos conceptos cuya complejidad es similar o quizá mayor a la cuestión que nos ocupa. Por ejemplo: la libertad, Dios, la fatalidad, el destino, la necesidad, y otros, son conceptos que requieren una revisión, de manera referencial, para establecer su reciprocidad o

---

<sup>3</sup> Ignacio Falgueras Salinas, *Hombre y destino*, Pamplona, EUNSA, 1998, p. 75.

su influencia en el azar. La reflexión colateral que haremos sobre ellos irá marcando el rumbo de este capítulo, cuyo desarrollo evolucionará en torno a nuestro tema de investigación. Por lo tanto, la última pregunta que intentaremos responder será: ¿existe el azar? Y por consiguiente: ¿qué es el azar?

Antes de iniciar con esta fase de nuestra reflexión, es importante mencionar que, al menos desde el punto de vista de algunos autores, existen diferentes adjetivos para puntualizar el concepto del azar: filosófico, probabilístico, lúdico, cósmico, biológico, etc. Dada la complejidad de cada uno de ellos, y debido al espacio de este trabajo abordaremos de manera breve algunos de los antes mencionados, a sabiendas de que podrían existir otros tipos de azar.

Ahora bien, de manera general, podemos decir que existen dos posturas en torno a la existencia del azar: aquella que sostiene que todo tiene una causa y un orden (determinismo) y aquella que cuestiona dicha afirmación y da lugar a la posibilidad del azar:

Es patente que el *mundo físico* observable está regido por la *causalidad* y, en esa misma medida, por cierta *necesidad*, de tal manera que, como descubrió Kant con sus antinomias, parece irreconciliable con la *libertad* [...] la necesidad final ofrece la ventaja de que, si bien ordena desde el principio todos los avatares del universo visible, sólo los ordena en cuanto que todavía no se ha alcanzado el fin, con lo que se abre la posibilidad de que entre el comienzo y el fin aparezcan fenómenos azarosos [...] Es, por tanto, compatible, e incluso se puede decir que necesario, cierto grado de *azar* con y en la necesidad final.<sup>4</sup>

Ignacio Falgueras, autor contemporáneo, nos presenta una reflexión aguda sobre lo que constituye al hombre, entre otras cosas la libertad, y nos ayuda a comprender la forma en que el destino toma lugar en la vida del individuo. Respecto de esto, es importante señalar que desde la ciencia se ha intentado explicar la relación de los asuntos humanos con los procesos propios de la naturaleza, así como de aquellos eventos, como el azar, que escapan al orden conocido.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 13.

A propósito, y con el fin de ubicarlas en sus respectivos ámbitos, Marc Oraison, médico y teólogo francés del siglo XX, hace una diferenciación entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias humanas. En el caso de las ciencias experimentales, afirma que éstas se basan en la observación concreta, mientras que las ciencias humanas son de reciente aparición y en ellas interviene la subjetividad del individuo (que se estudia a sí mismo, desde su propia complejidad). “La interacción interhumana misma es la que constituye el objeto de estudio [...] Esto no puede cristalizar en *cifras* [...] Y sin embargo, se trata de una ciencia”.<sup>5</sup>

Es común que los individuos que componen un grupo de expertos en un área del conocimiento, no sólo defiendan “su verdad” acerca del mundo y del desempeño del hombre en éste, sino que no acepten como posibles verdades aquellas que son expuestas por otro grupo de especialistas.

La revelación del saber del otro, de que se carece, nos afecta a todos a nivel de la revelación tan inquietante del “no-saberlo-todo” [...] Cada uno intentará, pues explicárselo todo partiendo únicamente de su disciplina [...] Físicos, matemáticos, historiadores, todos tienden espontáneamente a pensar que su disciplina es absolutamente primordial y permite en cierto modo disponer en todo de la última palabra [...] Ninguna disciplina científica ni escuela filosófica alguna escapan por completo a esta *tentación*.<sup>6</sup>

Una vez señalada la relatividad de toda postura teórica sobre éste y cualquier asunto, desprendamos, pues, el siguiente cuestionamiento que atañe a varias disciplinas: ¿el hombre es absolutamente libre, o su existencia es producto de la predeterminación? Ésta es una de las materias centrales de la filosofía, la historia, la ciencia y la teología. Sin pretender resolver la cuestión, aquí intentaremos armar una respuesta tentativa y funcional para nuestros propósitos, a fin de poder aproximarnos más tarde, de manera un poco más estrecha, al concepto del azar.

---

<sup>5</sup> Marc Oraison, *El azar y la vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 38.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 38-40.

Explicar lo humano mediante una reducción analítica, como se hace en la ciencia, la lingüística o los problemas prácticos, no es viable, ya que el hombre mismo es problemático, por lo que afirma Falgueras: “Lo innegable [...] es la irreductible complejidad de lo humano”.<sup>7</sup>

En uno de los capítulos de su libro, este autor se refiere a lo que conforma al ser humano y al “llamado del destino” que, como veremos más adelante, da pie a la libertad.

El signo necesario y suficiente para reconocer a una persona es la existencia de un organismo humano [...] si existe un organismo humano, es que ha habido una llamada del destino. Pero esto no justifica que se reduzca el ser humano a la condición de mero organismo biológico, ni que se distinga entre persona y ser humano: que cuerpo y alma sean distintos *no impide* que sean unificados destinalmente como una persona o ser humano.<sup>8</sup>

Podemos sugerir que la ciencia no ha podido desentrañar por completo varios asuntos referentes a la existencia humana, ni tampoco algunos hechos que se suscitan de manera fortuita. Se conoce que las leyes físicas, o de la biología, pueden explicar en gran parte y con mucha precisión el funcionamiento del universo, del cuerpo humano y de los elementos de la naturaleza. Hasta cierto punto el hombre ha logrado realizar un trabajo productivo para mejorar sus condiciones de vida y convivencia a partir de este conocimiento.

Pero cuando entramos al terreno de los hechos inesperados de la naturaleza, o de los cambios repentinos en el orden de la misma, la ciencia no alcanza para definir los supuestos mecanismos que operan detrás de estos sucesos. Dice Falgueras: “A este genial descubrimiento aristotélico, que deja margen para la actuación de la libertad humana, se aproximan más cada día, aunque de forma aún balbuciente, las sugerencias e hipótesis de la ciencia actual”.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Falgueras, *op. cit.*, p. 74.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 101.

Ahora bien, ya que todo investigador es evidentemente un ser humano, parece obvio que el conocimiento objetivo no existe, pues está condicionado por la subjetividad del cognoscente. Según Oraison: “El conocimiento —para que sea verdaderamente objetivo— comporta exigencias [...] que dependen —podría afirmarse— de un conocimiento subjetivo”.<sup>10</sup>

Por tanto, afirmar que para algunos el azar es simplemente un artilugio de la ignorancia radical de las causas científicas, y designar con el término *ciencia* todo el sector del conocimiento humano que puede formularse (física, química, biología, etc.) sería ir en contra de la tendencia actual de la propia ciencia moderna. Como dice Oraison:

Esta costumbre me parece abusiva, pues deja entender que los otros sectores del conocimiento humano —y existe cierto número— no son “científicos”, es decir, dependen de la fantasía o de la novelística. Desde luego, esto no se dice, pero hay un continuo riesgo de sobrentenderlo. Ahora bien, las otras ciencias —*no exactas*— son también ciencia en el sentido más moderno de esta palabra.<sup>11</sup>

La investigación científica o del saber es un fenómeno de todos los tiempos, y la observación del mundo y sus diferentes procesos fue, por lo general, empírica. Esta actitud ha predominado hasta los tiempos modernos, basada en tradiciones ancestrales y cosmogonías, incluso en el mundo cristiano occidental que vivía en torno a la idea de la salvación.

Sin embargo, en los tiempos modernos se produce un cambio profundo de actitud que consistió en rechazar la tradición anterior: “Rompiendo su relación con el ‘mundo trascendente’, el hombre moderno decidió no sacar su saber sino de su propio poder de observación metódica y de razonamiento”.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Oraison, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 24.

Por su parte, las ciencias humanas han cobrado hoy la importancia de una fuente del saber cuyos postulados no podemos despreciar. Oraison concluye que la actitud científica, sus métodos y sus resultados serán diferentes, quizá más acertados, cuando se intente saber qué es lo que realmente ocurre en el universo y qué acontece en el hombre como habitante de éste.

A pesar de que se hayan generado diversos *quid pro quos* de la palabra 'ciencia', cuyo sentido es precisamente el de "saber algo", la ciencia no es el único medio para conocernos a nosotros mismos, al mundo que nos rodea y a los acontecimientos que provocan el cambio constante o radical en el orden del universo. El conocimiento no se produce sólo a través de la mente sino del espíritu, del cuerpo y de los sentidos humanos.

Marc Oraison nos habla de la cercanía entre los términos 'saber' y 'poder', por cuya estrecha relación suelen ser confundidos. Por ejemplo: *saber* cómo se pela una naranja no es lo mismo que *poder* hacerlo. En cambio, saber y ciencia, sí tienen un origen idéntico: el verbo latino *scire*, cuya significación esencial es "aprehender por el conocimiento y el espíritu".<sup>13</sup> Y nos ofrece el siguiente ejemplo: saber que alguien me ama es una experiencia del conocimiento, de aprehensión por el espíritu.

Desde la perspectiva de las ciencias de la naturaleza, el investigador está en relación directa con aquello que estudia, y puede, de algún modo, poseer el objeto de su conocimiento, pues está bajo la influencia directa de lo que no es él mismo. Pero en el momento en que intenta estudiar de manera científica lo que es humano, todo cambia en forma radical.

Por ejemplo, la medicina intenta saber, más allá de mitos y creencias, lo que ocurre en la enfermedad, su etiología, y para el médico moderno lo más importante es poder curar, por encima de saber. Tal es el caso de las enfermedades mentales, las cuales son tratadas con fármacos que no se sabe con

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 18.

precisión cómo funcionan en la estructura cerebral, pero se administran a los pacientes porque éstos presentan mejorías o curas incuestionables en el funcionamiento de los neurotransmisores que operan en su cerebro.

En ese sentido, la medicina no es simplemente una ciencia de la patología o la fisiología, sino una ciencia de la persona enferma. Hoy en día existe, por ejemplo, la medicina psicosomática, la cual intenta explicar las causas emocionales que provocan los síntomas de enfermedad en el cuerpo. El doctor tiene que conocer al enfermo, sus circunstancias, su historia personal y familiar, y su estado anímico.

Del mismo modo, en lo que respecta al tema del azar, la ciencia se esmeraría en descifrar la causalidad de éste a partir de la materia, en un esfuerzo por explicar metódicamente la cuestión, sin tomar en cuenta las causas míticas, religiosas o filosóficas. Sin embargo, asevera Orison: “El hombre, ser vivo, plantea una cuestión que va más allá de la biología”.<sup>14</sup> En ese sentido, la relación del hombre con el azar también va más allá de la ciencia.

El conocimiento del hecho humano específico fue esencialmente empírico y filosófico hasta finales del siglo XIX, cuando el progreso de la psiquiatría desembocó en Freud, a partir de quien apareció el método propiamente científico para abordar con mayor precisión el hecho humano.

Cuando hablamos del ‘hecho humano’ nos referimos al hombre y su experiencia consigo mismo, frente a los demás y en relación con el mundo que le rodea. En el intento por explicar el funcionamiento del mundo, sus orígenes y sus hechos incontrolables, los griegos (siglo V a.C.), por ejemplo, creían que el universo era “intangible”, inescrutable. Para ellos era impensable la actitud científica moderna que se esmera por explorar este último sin escrúpulos.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 8.

Autores como Leibniz (el matemático y filósofo alemán conocido como “el último genio universal” de los siglos XVII y XVIII) escribieron tratados acerca del control que ellos suponían que era ejercido por un Dios, a partir del cual funcionaba el universo y de cuya voluntad se desprendían todos los hechos humanos, así como de la naturaleza, incluyendo aquellos que parecían ser producto del azar, lo cual constituía una postura esencialmente determinista.

Esto lo podemos ver reflejado en su *Principio de razón suficiente*: “Debe existir una razón suficiente (a menudo sólo por Dios conocida) para que cualquier cosa exista, para que cualquier evento se produzca, para que cualquier verdad pueda obtenerse”. Lo cual quiere decir que todo lo azaroso o contingente nos parece así porque no hemos alcanzado el conocimiento de las verdaderas causas que lo originaron.

Que todo es producido por un destino fijo es tan cierto como que tres por tres son nueve. Pues el destino consiste en que todo está mutuamente entrelazado como en una cadena, y es tan infalible lo que ocurrirá, antes de que ocurra, como es infalible lo que ha ocurrido, una vez que ha ocurrido.<sup>15</sup>

Sin embargo, en el siglo XIX, de manera gradual, se pudo constatar que aunque el mundo era estable, no estaba plenamente sujeto a las leyes universales de la naturaleza (o de Dios), y se empezó a dar cabida al concepto del azar, mismo que durante toda la era de la razón se había considerado esencialmente como producto de la superstición del vulgo.

Según Ian Hacking,<sup>16</sup> filósofo estadounidense especialista en filosofía de la ciencia, ya para entonces muchas personas mostraban su insatisfacción hacia la postura determinista y buscaban espacio para las aportaciones de la voluntad humana y del libre albedrío. Pero aún nadie podía imaginar que existieran leyes del azar, y que éstas fueran alternativas a las leyes estrictamente causales o de la

---

<sup>15</sup> Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Escritos en torno a la libertad, el azar y el destino*, Madrid, Editorial Tecnos, 1990.

<sup>16</sup> Ian Hacking, *La domesticación del azar*, Barcelona, Gedisa, 1995.

necesidad. Poco a poco, el camino se iba preparando para el surgimiento último del indeterminismo. Hacia el final de aquella centuria, el azar había alcanzado una respetabilidad y un mérito que más tarde serviría a las ciencias naturales, biológicas y sociales.

Más tarde, ya en el siglo XX, el mayor acontecimiento de la física fue descubrir que el mundo no está sujeto al determinismo, y que el pasado no determina exactamente lo que ocurrirá después:

Algo diferente estaba invadiendo la esfera del saber y todos se dieron cuenta del fenómeno: el recuento e inventario de los seres humanos y de sus hábitos. La sociedad llegó a ser objeto de las estadísticas. Así nació un nuevo tipo de ley, análoga a las leyes de la naturaleza, pero que incumbía en las personas. Estas nuevas leyes se expresaban atendiendo a las probabilidades.<sup>17</sup>

Mediante esta nueva concepción, la causalidad empieza a quedar derribada como única verdad, y se inicia lo que Hacking llama en su libro: “la erosión del determinismo”.

A partir de estos planteamientos podemos hablar del azar desde un punto de vista probabilístico, es decir, de aquellos eventos fortuitos que se producen a partir de las probabilidades:

Este imperialismo de las probabilidades sólo podía darse cuando el mundo mismo se hizo numérico. Hemos cobrado un sentimiento fundamentalmente cuantitativo de la naturaleza, de cómo ella es y de cómo debería ser [...] Hoy consideramos el arte de los números por lo menos tan importante como el alfabetismo.<sup>18</sup>

Por ejemplo, según la ciencia, la aparición de la vida era una posibilidad nula. Y sin embargo, se produjo. Es ahí, frente a ese hecho, que la ciencia llega a su límite, a una frontera que no puede cruzar pues ya no encuentra respuesta. “Ya es

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 22.

del dominio del conocimiento que la aparición de la vida no está inscrita como necesaria en las estructuras químicas, aunque incluyan su posibilidad. Es por azar y espontáneamente como se estructuran las partículas complejas. La vida apareció por casualidad”.<sup>19</sup>

Aun cuando lo que sigue es una estructura compleja y organizada que se vuelve necesaria, el principio se dio por azar, es decir que, incluso la cadena de la evolución tiene por raíz el azar: “Una vez producido el accidente merced a la imperfección de las estructuras adquiridas, la nueva organización se mantendrá como tal, cual especie de necesidad interna: azar y necesidad”, dice Oraison.

Podemos también decir que el inicio de la vida humana, aunque es producto de la unión de un óvulo con un espermatozoide, surge por un encuentro azaroso (selectivo) de ambos, en un tiempo y espacio determinados, en la microbiología. Lo mismo ocurre cuando se suscita un accidente genético, como en el caso del Síndrome de Down u otros síndromes, como el de Rett, el de Williams, etcétera, en los que no se sabe por qué uno de los genes porta un defecto y provoca una disfunción generalizada en el organismo de una persona.

Asimismo, pasando a otro ámbito, el azar se constata en los sueños, en la selección de imágenes de nuestra mente, donde los pensamientos se interceptan unos a otros por pura casualidad, sin que nuestra voluntad intervenga, es decir que opera en nuestra mente una especie de azar onírico. Esto lo menciona Oraison con mayor claridad:

Hasta Freud, por ejemplo, se atribuía al azar [...] las incoherencias de las imágenes oníricas, a fantochada de ciertas asociaciones de ideas, la aparición por casualidad de un pensamiento en medio de un contexto con el que no tiene relación alguna.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Oraison, *op. cit.*, p. 112.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 113.

Si la ciencia no acepta la posibilidad del azar y se cierra en sí misma, sin dejar espacio para otras propuestas o alternativas que vayan más allá de sus propios límites, ¿no se convierte en una especie de religión? Y sus planteamientos, entonces, ¿no son una suerte de dogmas?

Pues, como afirma Oraison, nada sabemos de cómo ocurrió el inicio de la vida hace cientos de miles de millones de años: “Ni la disciplina fisicoquímica ni siquiera la disciplina científica de la historia, nada pueden decirnos [*sic*]. La idea que podemos forjarnos sólo puede ser hipotética y conjetural, incluso hasta simplemente mítica como la de nuestros antepasados”.<sup>21</sup>

Por ello, en el mundo actual, el azar como producto de la probabilidad es un concepto que ya no se considera absurdo sino el responsable de diversos acontecimientos climáticos, biológicos, genéticos, accidentales, e inclusive como el origen más certero del mundo viviente y de la raza humana.

Otra forma como se explica el azar es a partir de dos líneas o cadenas causales que, siendo independientes la una de la otra, se cruzan y producen un hecho azaroso, indeterminado. Lo que Jacques Monod, en su libro *El azar y la necesidad* —un ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna—, llama “coincidencias absolutas”:

En otras situaciones, la noción de azar toma un significado esencial y no simplemente operante. Éste es el caso, por ejemplo, de lo que podemos llamar las ‘coincidencias absolutas’, es decir, las que resultan de la intersección de dos cadenas causales totalmente independientes la una de la otra.<sup>22</sup>

Por ejemplo: un hombre y sus dos hijas pequeñas terminan de comer en una fuente de sodas y se disponen a salir del lugar para ir a casa, mientras que en otro sitio, a unas cuadras de ahí, otro hombre sale de un centro religioso y se sube a

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 114. Oraison cita a Monod en su libro *El azar y la vida*.

su camioneta, también con el propósito de ir a casa. El primer hombre sale con sus hijas del restaurante y camina por la acera; el hombre de la camioneta maneja un poco rápido y da la vuelta en una esquina, justo en donde las niñas y su padre cruzan la calle. El hombre de la camioneta no alcanza a frenar a tiempo y ocurre la tragedia: la familia es embestida con fuerza y tanto el padre como las dos niñas mueren en el lugar.

Ésa es la escena que se representa, sin hacer alarde de violencia, sino mediante una elipsis visual (es decir, fuera de campo), en el filme *21 gramos*. La velocidad de la camioneta y su trayectoria (determinista) intercepta por casualidad al hombre y sus hijas, y los mata. En ninguna de las dos partes involucradas existía la intención de que esto ocurriera, sin embargo, sus decisiones aisladas, y la trayectoria de ambas, independiente la una de la otra, se cruzaron por casualidad y se produjo el accidente.

Esta propuesta del azar ha sido cuestionada bajo el argumento de que esas dos líneas causales constituyen precisamente las *causas* del encuentro o entrecruzamiento. Sin embargo, para nuestro análisis, dado que nos interesa el estudio del destino humano, nos ha parecido pertinente mencionar esta perspectiva del azar, pues en el filme que nos ocupa no se representa un asesinato premeditado.

Como dijimos en el párrafo anterior, en los personajes del filme no existía intencionalidad alguna de provocarlo pero, de cualquier manera, el accidente se produjo, por lo que podemos afirmar que el hecho ocurrió fuera de su control, resultado de algunas causas físicas, ligadas a dos decisiones humanas independientes entre sí, e independientes del encuentro azaroso posterior, pero también del curso espacio-temporal de ese desafortunado momento, lo cual estuvo fuera del control de los individuos y de sus respectivas acciones.

El filósofo de origen catalán, Eduardo Nicol,<sup>23</sup> en su apología de la ciencia y sus reflexiones sobre la causalidad, el azar, el destino y la libertad, expresa: “El hecho de que haya unas predeterminaciones no significa que la existencia humana sea completamente determinada [...] Cada acto aislado podrá decirse que tiene su causa, pero la causa no será necesaria y predeterminada: *la libertad es un factor de la causalidad.*”<sup>24</sup>

Y refiriéndose específicamente al tema del azar y su relación con la causalidad (cuestión que apuntalamos en los párrafos anteriores), dice el filósofo:

Tampoco el azar es incompatible con la causalidad. El acontecimiento azaroso es imprevisible o indeterminable, pero esto no significa que su producción suspenda el régimen causal. Lo azaroso puede y debe ser referido siempre a un agente productor: no ocurre porque sí (*μάτην*) [es decir, “vano”], sino por alguna razón.<sup>25</sup>

Otro enfoque del azar es el que se refiere y, a veces, se confunde con el concepto de ‘suerte’. Éste lo podemos entender como un azar lúdico, pues se relaciona directamente con los llamados “juegos de azar”. En su libro *Los caminos del azar*, José Narciso Iturriaga de la Fuente nos introduce en la lectura refiriéndose al juego como una característica inherente al ser humano. Se trata de una tendencia normal a la fantasía, la cual anida en aquél desde su primera infancia. “Dentro del marco general del juego [...] se encuentran los juegos de azar, y no es casualidad que se llamen precisamente así: *juegos*, pues se trata también de una fantasía. La fantasía de ser un escogido de la suerte.”<sup>26</sup>

Mientras que existe una cierta fascinación por creer que un golpe de azar (suerte) puede transformar nuestra vida y nuestro destino sin mayor esfuerzo que el de participar en algún tipo de juego o apuesta, también se manifiesta en nuestro

---

<sup>23</sup> Llegó a México en 1938, tras el desenlace de la guerra civil española; obtuvo la nacionalidad mexicana en 1940 y el doctorado en filosofía por la UNAM.

<sup>24</sup> Eduardo Nicol, *Los principios de la ciencia*, México, FCE, 1965, p. 102.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 102 y 103. (Lo anotado entre corchetes es mío.)

<sup>26</sup> José Narciso Iturriaga de la Fuente, *Los caminos del azar*, México, Lotería Nacional, 2010.

ser un rechazo concluyente hacia cualquier forma de fatalidad. Por ello, aunque el deseo y la fuerte tendencia hacia la fantasía sean generalizados, es sólo una minoría de individuos la que intenta concretarla, de manera asidua.

Hay varios tipos de jugadores, entre ellos el jugador social, que juega por entretenerse pero no por apostar ni por una necesidad psicológica, y si apuesta, lo hace con cantidades moderadas, de acuerdo a sus posibilidades. Pero también existen los jugadores fuertes, quienes apuestan cantidades considerables, aunque tampoco padecen adicción al juego.

Asimismo, hay jugadores excesivos para quienes el juego constituye una parte fundamental en su vida y se dejan llevar por impulsos, lo cual les provoca ansiedad, y viceversa. Por último, están los jugadores compulsivos o patológicos, quienes ya han perdido el control y viven obsesionados con la idea de ganar. El juego les produce ansiedad, y por esta ansiedad buscan el juego, en un círculo vicioso difícil de romper. Su placer al apostar es masoquista, pues les produce sufrimiento. No se dan cuenta de que es un espejismo el que persiguen, sus pérdidas son incuantificables y no son incapaces de ponerles un límite.

Esta adicción (ludopatía) es similar a la que se desarrolla con cualquier tipo de droga: alcohol, cigarro, heroína, cocaína, etcétera, e incluso con los juegos de video, lo cual también incide, finalmente, en el destino de las personas, como veremos en el tercer capítulo de esta investigación. Se convierten en víctimas de su adicción, que es progresiva y, normalmente pierden conciencia de la realidad, cometen acciones que van en contra de su razón y su sentido común, dice Iturriaga.

Los juegos de azar son diversos, y para algunos de ellos se requiere de alguna destreza mental. Algunas personas usan técnicas o sistemas para ganar, basados en estadísticas de juegos anteriores. Pero “[...] más allá de cualquier

habilidad o conocimiento, es el azar el que de pronto hace ganar al ignorante, al inhábil o al primerizo y lleva a perder a quien pretendía ser experto”.<sup>27</sup>

Dentro de todo el ilusionismo de los juegos de azar, podemos decir que los presentimientos no ayudan a ganar a nadie, y que las rachas de buena o mala suerte no existen, pues eso sería como creer que una pata de conejo o tocar madera nos pudiera traer la fortuna, o que pasar por debajo de una escalera pudiera atraer la mala suerte, es decir, se trata de un pensamiento mágico que no tiene concordancia con la realidad. Sin embargo, es por azar que, en ocasiones, de manera estadística, algunas personas pueden ganar algún premio, ya sea pequeño o grande.

Lo mismo ocurre, por ejemplo, en la bolsa de valores, donde incluso los más conocedores y expertos no siempre ganan, pues dependen de un factor de azar que les resta certidumbre. “A pesar de la insistencia de la publicidad, la ilusión de ganar es sólo eso: un espejismo de profundas raíces atávicas que quienes promueven el juego explotan a conciencia”.<sup>28</sup>

Fue apenas en el siglo XX que la ludopatía se estudió como trastorno mental, ya que se le considera como una conducta desmedida en relación con los juegos de azar y las apuestas. Se puede decir que la fascinación del hombre por el azar y su parte blanca, es decir, su fortuna, lo lleva en ocasiones a convertirse en ludópata, por lo que invierte cada vez más tiempo, dinero y energía en el juego; esto afecta su vida personal, familiar, sus finanzas y, en ocasiones, destruye su salud o, en casos extremos, acaba con su vida.

Es importante mencionar que los jugadores compulsivos, y los no compulsivos, por un momento experimentan el placer de desafiar al destino, de

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>28</sup> Esto lo señala el Centro de Investigación y Tratamiento de la Adicción al Juego, de Argentina, con base en el libro de Jesús Ramos Brievea, *Superar la ludopatía*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

provocarlo, y ésta es una de las principales razones por las que juegan, ya sea ocasionalmente o de manera constante, casi cotidiana.

Veamos, por ejemplo, el caso del joven ruso, protagonista de la novela de Fiódor Dostoyevski, *El jugador*, quien vive obsesionado con el juego y las apuestas, en representación de lo que el propio autor vivió hasta quedar en la ruina económica:

Era el momento de irme, pero una extraña sensación se apoderó de mí, algo así como un desafío al destino, un deseo de burlarme de él, de sacarle la lengua. Hice la máxima apuesta permitida, cuatro mil florines, y los perdí. En un arrebato saqué el resto, repetí la jugada y de nuevo perdí.<sup>29</sup>

A pesar de comprobar que en una apuesta, o en varias, se puede perder todo, la ensoñación de ser capaces de cambiar las circunstancias de su vida con un acto de la propia voluntad es un impulso que lleva a muchos a empeñarse en conseguirlo. Así lo expresa Jean Duvignaud en su libro *El juego del juego* (1980): “Lo imprevisible atrae y trastorna a quien le pide recordarle que todo puede cambiar en cualquier instante y que la configuración del mundo estable en que vive puede ser sacudida e incluso rota por el azar del que la ruleta no es sino un pretexto”.<sup>30</sup>

¿Y qué decir de la muerte, que a veces parece ser azarosa? Especialmente cuando es producto de un accidente —como en el caso del filme que analizaremos—, los médicos dirán que la causa de la muerte fue una falla a nivel orgánico. Los religiosos aseverarán que fue por voluntad de Dios que la persona dejó de existir. Los más escépticos quizá no tengan una respuesta específica.

Pero muchas personas pensarán que fue cuestión de “mala suerte” o, como se dice a menudo: “de estar en el sitio equivocado en el momento equivocado”. Con lo cual se intenta concluir que la muerte, en ocasiones, es producto del azar,

---

<sup>29</sup> Dostoyevski, Fiódor, *El jugador*, Madrid, Salvat, 1969.

<sup>30</sup> Iturriaga, *op. cit.*, p. 117.

y no hay manera de escapar a dicho infortunio. Esto constituye una postura similar a la que tenían los griegos, quienes pensaban que el destino era algo de lo que no se podía huir, porque era designio de los dioses.

Si nos detenemos un poco más en otro ejemplo literario referente a esto, podemos mencionar la tragedia griega de Sófocles, *Edipo rey*, en la que el rey de Tebas quiere deshacerse de la predicción del oráculo, el cual le revela que en el futuro su hijo Edipo lo matará y se casará con su esposa, la reina Yocasta. Entonces el rey manda matar al niño pero un pastor le salva la vida al infante y lo lleva a Corinto, de donde Edipo, ya mayor, huye al enterarse del presagio del oráculo. Tiene padres adoptivos, y piensa que se refiere a éstos, así que huye a Tebas, donde, por diferentes circunstancias, la fatalidad se cumple cuando el destino de Edipo y de Yocasta se cruzan. Los personajes de esta tragedia intentan huir del hado, pero lo único que consiguen es colaborar a su cumplimiento, de manera inevitable.

Otro relato milenario, con la misma idea, reescrito por Jean Cocteau (1889-1963), es *El gesto de la muerte*, el cual postula que no se puede huir de la muerte; cuenta la historia de un jardinero persa, quien pide a su príncipe que le preste sus caballos para huir, pues por la mañana encontró a la Muerte y ésta le hizo un gesto de amenaza. Quiere llegar muy lejos esa misma noche, a una ciudad llamada Ispahan, para que la Muerte no lo encuentre. El príncipe le presta sus caballos y, más tarde, al encontrarse con la Muerte, el príncipe le pregunta por qué hizo un gesto de amenaza al jardinero esa mañana. A lo cual la Muerte le responde que no fue un gesto de amenaza sino de sorpresa, pues le pareció extraño verlo tan lejos de Ispahan, cuando ella debía tomarlo por la noche en Ispahan.

La contundencia de la muerte, incluso en el caso de que sea el resultado de alguna falla fisiológica en el ser humano, nos resulta algo no sólo indeseable, sino inesperado, pues nunca estamos preparados para recibirla ni podemos predecir el

exacto momento en que acaecerá. Ese momento en el que una persona abandona la vida y deja de existir es único, irrepetible e inexorable. Al parecer, no tenemos poder para decidir ese momento, no podemos elegirlo, a menos que cometamos suicidio, y aún en ese caso, podríamos fallar, como les ha ocurrido a muchos.

Al respecto, podemos hablar de un azar biológico (similar al caso de la combinación de elementos para la gestación), en el que la combinación de diversos factores o disfunciones orgánicas en el cuerpo de una persona, ya sea por enfermedad o por haber sufrido algún accidente, da por resultado la muerte en un tiempo y un espacio insustituibles. Es decir, que la fisiología, el funcionamiento de los organismos vivos no es del todo predecible ni calculable.

Hacking cita a Xavier Bichat, el biólogo y fisiólogo francés del siglo XVIII quien defendió el vitalismo, una corriente filosófica que desafiaba al materialismo mecanicista, la cual sostiene que los organismos vivos, y no la materia simple, se diferencian de las entidades inertes porque poseen fuerza vital o *élan vital*, que no es ni física, ni química. A menudo, esta fuerza es identificada con lo que muchas religiones promulgan como alma o espíritu. Los vitalistas establecen una frontera clara e infranqueable entre el mundo vivo y el mundo inerte. Contrario a la interpretación mecanicista característica de la ciencia moderna, la muerte no se considera un efecto del deterioro de la organización del sistema, sino el resultado de la pérdida del impulso vital o de su separación del cuerpo material.

Por cierto, Bichat murió días después de caer por las escaleras, es decir, a causa de un accidente. Hacking, en el libro referido anteriormente, cita las siguientes palabras del biólogo francés: “Las leyes físicas son constantes, invariables, pero las leyes fisiológicas no lo son. Los fenómenos físicos pueden en consecuencia preverse, pronosticarse y calcularse. Por ejemplo, calculamos la caída de un cuerpo pesado, el movimiento de los planetas [...]” Pero la vida orgánica, dice Hacking, es muy diferente:

Y todas las funciones vitales son susceptibles de numerosas variaciones. Frecuentemente se salen de su estado natural; desafían todo tipo de cálculos pues sería necesario disponer de tantas reglas diferentes como casos diferentes hay. Es imposible prever, predecir o calcular nada relativo a sus fenómenos; sólo tenemos aproximaciones y aun éstas son muy inciertas.<sup>31</sup>

Por otra parte, podemos hacer mención de las leyes estadísticas que se suscitaron a partir del libro del sociólogo francés Émile Durkheim, *El suicidio* (1897), en el que analiza la tasa anual de suicidios en varios países de Europa, a partir de la década de los sesenta del siglo XIX. El autor de esta obra llega a la conclusión de que las causas del suicidio son en definitiva mayormente sociales, que psicológicas o individuales.

En el siglo XIX se piensa que el suicidio es producto de enfermedad mental, se demuestra la regularidad en los números de suicidios, se llega a creer que los ingleses son más propensos al suicidio y que el clima puede ser una causa del mismo. Incluso se lanza una lista de causas, entre las que se encuentran: herencia, temperamento, edad, sexo, educación, lectura de novelas, música, representaciones teatrales, clima, estaciones, masturbación, ociosidad. Es la lista de Jean-Pierre Falret,<sup>32</sup> quien pensaba que el suicidio era una especie de locura.

Pero muchos estaban en contra de esta postura radical. En el siglo XIX, Charles Sanders Peirce, filósofo y científico estadounidense, negaba ya el determinismo, a pesar de su apego a buscar la verdad a través de la ciencia. Hizo argumentaciones en contra de la doctrina de la necesidad y fue quien dio el primer paso definitivo hacia el indeterminismo, pues creía en la existencia del azar absoluto. Él veía al mundo y todos sus detalles de una manera probabilística; afirmaba que en el mundo hay espontaneidad y que nuestra libre elección es un elemento mínimo de ésta.

---

<sup>31</sup> Hacking, *op. cit.*, p. 36.

<sup>32</sup> Psicólogo francés que vivió a finales del siglo XVIII y casi todo el siglo XIX, quien creía en la naturaleza dual del individuo, en la separación del cuerpo y el alma.

Hacking compara el pensamiento general de 1830 y el de 1930, respecto del determinismo y el azar: por una parte, en 1830 se pensaba que si existían leyes estadísticas del crimen y del suicidio, entonces los criminales y suicidas no podían evitar serlo, por lo que se excluía la libre voluntad y se empujaba a las leyes de la sociedad hacia la física, hacia el determinismo. Se habla entonces de fatalismo estadístico.

Ya para 1930, el convencimiento de que las leyes de la naturaleza son probabilísticas, dio cabida a creer en la libertad del mundo. Se pensó entonces que, si una ley estadística se aplica a toda una población, de cualquier modo esto no exime a sus miembros de hacer lo que ellos mismos decidan. Ya las leyes de la física no se consideraban absolutamente poderosas, sino que describían tan sólo posibilidades del curso futuro de toda partícula individual.

El libre albedrío y el determinismo estuvieron bajo discusión muchos siglos atrás, pero no fue así con el fatalismo estadístico, pues éste era nuevo en el siglo XIX y antes no existían leyes estadísticas. En el libro de Durkheim se invocan “las fuerzas cósmicas” que obran sobre una población, es decir, se las compara con las fuerzas sociales que operan sobre los individuos para que actúen de cierta manera, por ejemplo, suicidándose.

Ya en el siglo XX, la Teoría del Caos estudia la naturaleza aleatoria que aparece en los sistemas caóticos, que son inestables, y cuyas pequeñas variaciones provocan rápidamente grandes desviaciones. Un ejemplo de ello, es el dado. Dice Iturriaga:

[...] su trayectoria está completamente determinada por las leyes de la mecánica. Pero se trata de un sistema caótico: una diferencia mínima en la manera de lanzado se amplificará a lo largo de sus rebotes, tanto que el resultado final es imprevisible.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Iturriaga, *op. cit.*, p. 123.

La Teoría del Caos analiza los sistemas caóticos como los juegos de azar, o algunos fenómenos biológicos, físicos, sociales o económicos, e incluso otros sistemas que se han estudiado a lo largo de los siglos, como el mismo sistema solar, para intentar saber si en éstos existe algún componente caótico. Y al hacerlo, deja un lugar al azar, un espacio a lo imprevisible.

Einstein afirmaba “Dios no juega los dados”, con lo cual quería decir que no existe el azar. Sin embargo, muchos siglos atrás, Aristóteles sostenía que entre las causas de cualquier fenómeno se podían hallar las accidentales: unas se deben al azar (naturaleza) y otras a la suerte (factor humano).

[...] el azar y la fortuna no escapan a la racionalidad, a pesar de ser lo irregular y lo indeterminable. El propio Aristóteles hace teoría de ellos, y los clasifica como “causas accidentales”. Son racionales porque son causas. El hecho de que el acontecimiento azaroso sea imprevisible no significa que se produzca sin causa. Lo cual confirma que, ya desde antiguo, hay racionalidad incluso donde no hay necesidad ni predeterminación.<sup>34</sup>

En 2001, el matemático francés Ivar Ekeland dio a conocer su libro *El caos: la mecánica del azar*, y tras estudiar un juguete con movimientos aleatorios aseguró: “[...] el azar es justamente esto, la incertidumbre del futuro, la imposibilidad de predecir de manera segura. Un evento depende del azar cuando concurren muchos factores para determinarlo, y no depende del azar si existen solamente uno o unos cuantos”.<sup>35</sup>

A partir de sistemas estables se puede predecir, por ejemplo, un eclipse, con mucha precisión. Pero las condiciones climatológicas, que dependen de diversos factores como humedad, velocidad del viento, temperatura, presión atmosférica, etcétera, no se pueden predecir con exactitud ni antelación.

---

<sup>34</sup> Eduardo Nicol, *Los principios...*, p. 112.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 122.

Es importante resaltar que la Teoría del Caos no se refiere a una teorización sobre el caos en sí mismo, ni al caos como ausencia de orden. En esta teoría existen dos tendencias: la que corresponde a la acepción primigenia del caos como receptáculo de creación y surgimiento del orden; y la del orden que subyace dentro del caos, en la cual éste pierde su característica de aleatoriedad pura y se comporta dentro de patrones ordenados.

Lo que la Teoría del Caos intenta hacer es liberar a la razón de las limitaciones que el positivismo moderno le ha impuesto, pero no es antirracionalista. Se puede definir como el estudio cualitativo de conducta aperiódica e inestable en sistemas dinámicos deterministas y no-lineales, es decir, aquellos en los que no existe una relación sencilla entre causa y efecto.

Los teóricos del caos están interesados en comprender la dinámica de un sistema que puede modificarse si alguna de sus variables cambia, así como del orden de la linealidad a la turbulencia y el caos, por ejemplo, el curso de un río es estable, medible y cuantificable, pero si se lanza una piedra sobre él o si cae un aguacero, lo que era predecible se convierte en caótico e impredecible. Dicho de otro modo, surge una conducta compleja en un sistema ordenado y simple.

Edward Lorenz, considerado como el padre de la Teoría del Caos, en 1960 hizo un descubrimiento mientras intentaba solucionar ecuaciones matemáticas con una computadora. Al hacer un pronóstico meteorológico, introdujo datos para algunas variables. La primera vez metió los números hasta el sexto decimal, pero la segunda vez los redondeó a sólo tres decimales. Al final encontró una predicción completamente distinta entre una y otra.

De ese modo comprobó que sistemas dinámicos no-lineales muestran una dependencia sensible sobre condiciones iniciales; las irregularidades o cambios (perturbaciones inesperadas) impiden estimar su evolución o su resolución final. De ahí se desprende la noción del fenómeno conocido como “efecto mariposa”,

cuyo postulado es que algo tan sutil como el aleteo de una mariposa en Hawaii podría provocar un tornado en Kansas, dependiendo de diversas posibilidades de aparición de fuerzas que perturben dicho aleteo.

Con ello, podemos afirmar que el reduccionismo determinista se ve reemplazado por una visión holística y dinámica. Desde Newton tenemos a la mano una teoría matemática que predice el comportamiento de los sistemas físicos. Sin embargo, todo el tiempo la naturaleza nos demuestra que es intrínsecamente no lineal o, dicho de otro modo, que es caótica, por lo que la evolución del universo y de la vida sobre la tierra no es predecible ni determinista.

A principios del siglo XX, apareció la mecánica cuántica, lo cual rompió el paradigma de las leyes de Newton, absolutamente deterministas. La mecánica cuántica es una rama de la física que estudia los fenómenos físicos a escalas microscópicas —una forma distinta de entender el mundo—, la cual da una interpretación probabilística del mundo.

Las ciencias ya no pueden pretender dar sólo certidumbres, sino probabilidades. Por tanto, como vimos antes, el azar es parte del mundo, de algunos procesos inexplicables para la ciencia clásica, y de la creación de la vida. El Premio Nobel de Química 1977, el ruso Ilya Prigogine, escribe: “La imaginación de los posibles, la especulación sobre lo que podría haber sido, es uno de los rasgos fundamentales de la inteligencia humana”.<sup>36</sup>

Actualmente se piensa que el universo va en aumento de su complejidad, y no en camino a la degradación, dadas las nuevas estructuras que aparecen en todos los niveles que hay, ya sean del orden vivo, como los sistemas biológicos, o del no viviente, como las galaxias, es decir, tanto en el orden microscópico como en el macroscópico.

---

<sup>36</sup> Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres*, Madrid, Taurus, 1977, p. 206.

Una vez hecha esta panorámica de las diferentes aproximaciones que existen del azar, podemos intentar construir una conceptualización del mismo, útil para los fines de esta investigación. Sin embargo, dado que, el azar colinda con diferentes cuestiones, andaremos otro tramo para dilucidar la manera en que éstas se relacionan con aquel, para ser capaces, al final de este capítulo, de ofrecer un concepto más integral del azar.

## **1.2 Incidencia del azar en el destino humano**

Como vimos anteriormente, Peirce creía en la libertad del hombre, en su capacidad de elección. Existe una relación entre las investigaciones de Peirce y la Teoría del Caos, pues ambos consideran los principios deterministas eficaces en un número limitado de fenómenos pero no para los sistemas caóticos. La naturaleza es caótica, y el curso del universo no será determinista sino que cada acción que realicemos impactará nuestra propia vida, la de los demás y la del mundo que habitamos. Se puede decir que el caos nos ofrece libertad. Y nuestra decisión configura destino.

El caos tiene implicaciones en la libertad de albedrío de las personas, un tema alejado de los cálculos matemáticos y las ciencias exactas. Los seres humanos dependemos no sólo del orden sino también de las situaciones caóticas, y nos vemos obligados a sortear estas últimas cuando se convierten en condiciones adversas a nuestro existir.

Un hecho de azar, ya sea venturoso o desafortunado, provoca un cambio, una alteración en el curso normal y ordenado de los acontecimientos. En la vida de las personas, puede provocar el encuentro del amor, una discapacidad física, volverse millonario, un accidente de auto, la muerte, en fin, una serie de situaciones felices o desgraciadas.

Primeramente, acontece una perturbación en la vida del individuo, en sus circunstancias, y quizás en algún punto, dicho caos pueda empezar a influir en su destino. Pero, entonces ¿qué es el azar?

Como pudimos ver antes, el azar es un concepto de orillas resbaladizas, el cual no puede definirse fácilmente. Si hacemos un ejercicio sencillo, para iniciar este subcapítulo, el *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española, ofrece las siguientes acepciones de azar: 1. *Casualidad, caso fortuito*. 2. *Desgracia imprevista*.<sup>37</sup>

Pero si ahondamos un poco más y avanzamos algunas páginas en este diccionario para leer la definición de *casualidad*, encontramos: “combinación de circunstancias que no se pueden prever ni evitar”, que es justamente lo que ocurre en la escena del accidente (hecho azaroso) en *21 gramos*.

Sin embargo, la segunda acepción de azar en este afamado diccionario posee una carga semántica negativa o de infortunio, sugiriendo que el azar trae consigo eventos desfavorables o trágicos, lo cual, como ya vimos antes, no es siempre así. El azar puede producir también la fortuna, o desencadenar acontecimientos positivos, ya sea en los hechos de la naturaleza, en el curso de la historia o en la vida de un individuo.

Y es precisamente en este punto donde el azar incide en el destino humano. Palabras como libertad, muerte, alma, están íntimamente ligadas al concepto del azar, pues éste, comúnmente, provoca algún tipo de caos, irrumpe en el orden habitual de los hechos y perturba su curso. De tal manera que quien vive un hecho azaroso, un accidente o un “golpe de suerte”, ve afectado su actuar y sus circunstancias, ya sea de manera positiva o negativa.

La libertad humana es una cuestión que se ha discutido a través de los siglos, en especial cuando se analiza si el ser humano está predestinado, o si su voluntad puede cambiar el curso de los hechos, o si es absolutamente libre en un

---

<sup>37</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 1992.

mundo conformado por circunstancias y factores externos. En la Biblia, el hombre es considerado como el que debe “cultivar el Edén”, es decir, producir para orientar su hábitat de manera intencional hacia un sistema que le sirva y que satisfaga sus necesidades. Esta cosmogonía prevaleció hasta el siglo XVII sin ser cuestionada, pues se le consideraba como una verdad absoluta.

Al final de la Edad Media, Dios era considerado como la única causa de todo, y los individuos como medios del poder de Dios. Con el tiempo esta idea evolucionó hasta proponerse que las criaturas son seres autónomos, creados con ese atributo: la capacidad de ser fecundos y de perfeccionarse a sí mismos, de manera independiente de su Creador.

Para el siglo XVIII, Voltaire pensaba que el universo debía tener un relojero, pues la exactitud de su funcionamiento no podía ser gratuita. Hoy en día, las logias masónicas conciben a un Gran Arquitecto que echó a andar el andamiaje del mundo. Sin embargo, no se duda ya de que el ser humano posee un raciocinio, una voluntad, y la capacidad de ser consciente de su propio ser, así como de transformarse a sí mismo, cuando menos en alguna medida.

Surge entonces la interrogante acerca de la vinculación entre el azar y las acciones humanas, es decir, la relación entre caos y destino, o de la fatalidad con el libre albedrío pues, si bien todos estos elementos parecen contraponerse unos a otros, en el fondo están íntimamente relacionados, tanto que difícilmente podría pensarse en alguno de ellos sin tomar en cuenta su naturaleza colindante con los demás.

El ser humano reconoce sus propios límites en una reflexión sobre sí mismo, y al hacerlo adquiere la habilidad de poder trascenderlos y abrirse a lo infinito en un activo autotrascenderse, dice Falgueras, lo cual implica la libertad. Dicha libertad no es un atributo de la persona sino una condición de ser. La posibilidad de crecimiento y desarrollo irrestrictos supone el no estar

predeterminado sino estar abierto al “llamado del destino” para convertirse en un ser futuro.<sup>38</sup>

Según Falgueras, la persona es, pues, *libertad destinal y destinación libre*, con lo cual quiere decir que somos libres de nosotros mismos y del destino, al mismo tiempo que somos responsables de la congruencia o incongruencia de nuestra destinación y del futuro que recibiremos, según superemos o nos aferremos y nos dejemos arrastrar por nuestras propias limitaciones.

¿Y qué podemos decir de las limitaciones que nos imponen los sucesos cotidianos, las acciones de los otros y los hechos inesperados, fortuitos, fuera de nuestro control? La persona humana goza de alteridad, es decir, de la capacidad de ser otra que su destino. Cada persona es distinta de las demás, es única e irreductible. La irrepitibilidad de su destino da cuenta de que es llamada por lo infinito y lo infinito no puede repetirse.<sup>39</sup>

En un capítulo sobre el libre albedrío, Leibniz deja entrever que hay situaciones por las que la libertad del hombre puede verse mermada. Afirma que el libre albedrío es lo opuesto a la coacción, y contrario a la ignorancia y al error. Y da algunas conclusiones:

1. Cuanto más capaz es un hombre de no verse frenado fácilmente por alguna fuerza externa tanto más libre será.
2. Cuanto más conocimiento tiene un hombre tanto más libre es.
3. La voluntad es un esfuerzo que se acomete para actuar, porque se ha encontrado algo bueno en ese actuar. De donde se sigue que nunca se deja de actuar, cuando el poder se da al mismo tiempo que el querer.<sup>40</sup>

Estos tres planteamientos parecen englobar casi todas las posibilidades de ser libre. Con respecto al tema que nos ocupa (el del azar) podemos decir que, siendo éste de naturaleza externa al individuo, es decir, un acontecimiento fuera de su control, el hombre se encuentra despojado de toda posibilidad de libertad o de

---

<sup>38</sup> Falgueras, p. 57.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>40</sup> Leibniz, *Escritos...*, pp. 110-111.

ejercer su voluntad respecto de un hecho azaroso, como puede ser un accidente de auto.

Puede ser que el hombre sea libre antes del accidente, y que apretar el acelerador o soltar el volante un instante sean producto de un acto consciente y deliberado, es decir, producto de la voluntad (el poder y el querer). Sin embargo, no es producto de su voluntad el accionar de otra persona que maneja distraída y choca su auto contra el suyo.

Una vez producido el accidente, el individuo ha sufrido un cambio, se encuentra despojado de la posibilidad de continuar su camino, o de regresar el tiempo y no actuar de la misma manera, o incluso, en algunos eventos trágicos, no tiene la posibilidad de seguir vivo, no hay elección posible, y muere. Si sobrevive, el caos desatado en su vida, a partir del azar, perturbará su existencia por algún tiempo, ya sea corto o largo, dependiendo de la gravedad del evento.

Tal es la situación de los tres personajes protagónicos de *21 gramos*. El azar perturba o afecta su destino, como veremos en el tercer capítulo de esta investigación, y los confronta con el dolor, la pérdida, la enfermedad, la culpa, el vicio, la desolación y la muerte. Pero al mismo tiempo les ofrece la posibilidad de conocer la fuerza interior, el valor de su familia, la fragilidad de la vida, el amor, la aceptación, el perdón, la redención y la inminencia de un futuro en el que aún es posible construir.

En el capítulo 3 de esta investigación hablaremos de todos estos asuntos, y de cómo el azar perturba, modifica o salva la vida de los personajes, mediante la irrupción repentina del caos que se produce a partir de un accidente trágico. A causa del mismo, tres personas mueren, otra se salva de una enfermedad terminal, y dos más se ven profundamente devastadas y puestas a prueba en su fragilidad humana.

Es importante apuntalar que el azar no reside en el accidente en sí mismo, sino en el hecho de que dos trayectorias (la de Michael con sus hijas y la de Jack

Jordan) hayan coincidido en el mismo tiempo y espacio, en medio de diversas circunstancias y a partir de dos decisiones independientes la una de la otra —y aunque Jack haya cometido la imprudencia de acelerar demasiado y no tener precaución al dar la vuelta en la esquina.

Lo que queremos señalar es que aparentemente esta última sería la causa del accidente, sin embargo el azar se manifiesta en el momento que los dos destinos se cruzan y se produce la tragedia, misma que no hubiera ocurrido si la casualidad de este encuentro fortuito no se hubiera dado en ese preciso instante, en ese exacto lugar. La combinación de todos estos elementos, dio por resultado el desafortunado accidente.

Baste por ahora decir que el azar puede ser considerado como un hecho fortuito, es decir, inesperado e impredecible, que ocurre en un lugar y un tiempo determinados e irrepetibles, sin causa aparente, ya sea por el cruce casual de dos acciones humanas, o de dos o más elementos de la química, la física o la biología, lo cual produce el caos en el curso natural de los acontecimientos cotidianos, de la historia o del universo.

*La ciencia no me interesa.  
Ignora el sueño, el azar, la risa,  
el sentimiento y la contradicción,  
cosas que me son preciosas.*

Luis Buñuel

## 2. LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE 21 GRAMOS

### 2.1 LA HISTORIA. Nudos y catálisis

El presente capítulo está destinado al análisis de la estructura narrativa de *21 gramos* —contrastando los niveles de la historia y del discurso— como eje central de nuestra investigación.

Roland Barthes menciona que fue Tzvetan Todorov quien retomó la distinción que hicieran los formalistas rusos, y además propuso trabajar sobre estos dos niveles: la *historia* (o argumento), que abarca una lógica de las acciones una “sintaxis” de los personajes; y el *discurso*.<sup>41</sup>

Si bien, los elementos constitutivos de una obra literaria y los de una obra fílmica no son exactamente iguales, sí podemos afirmar que en ambas se cuenta una historia, y en ambas se utiliza un discurso para narrarla. La elaboración de la historia, en literatura, se lleva a cabo a través de la lengua, es decir, de una construcción lingüística, mientras que en el filme se emplean imágenes y sonidos, pero también el lenguaje articulado.

A partir de sus propios recursos, en ambas se constituyen y organizan diversos componentes, como los personajes, los diálogos, la temporalidad y la espacialidad. En nuestro trabajo, nos aproximaremos a los personajes y la temporalidad básicamente, y a su relación con el azar.

Sin embargo, es importante aclarar que el centro de nuestro análisis será establecer los nudos y catálisis en la historia, así como la manera en que se representa el azar en su conformación como discurso —mediante alteraciones

---

<sup>41</sup> Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 11.

temporales y fragmentación de escenas y secuencias—. Además, mencionaremos cómo el azar irrumpe en la vida de los personajes y los trastorna.

Entendida la historia como diégesis, según Helena Beristáin, hablamos de la sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración,<sup>42</sup> a lo cual Todorov llama precisamente *historia*, y Barthes, *relato*.

En este nivel de la historia, con base en la conceptualización de azar que ofrecimos en el capítulo anterior, señalaremos los momentos en que dos (o más) cadenas causales se cruzan para dar lugar al momento del fatídico accidente, el cual consideramos como un hecho fortuito, es decir, un evento azaroso.

Asimismo, contrastamos el esquema de nudos y catálisis en la historia con la secuencia temporal del discurso; el fin es encontrar alguna correspondencia entre ambos o descubrir si la construcción del discurso representa de algún modo —o enfatiza— la representación del caos que se desata a partir del azar, o viceversa.

Al igual que para todo análisis, requerimos de una teoría de base, sobre la cual cimentar nuestros planteamientos. En este caso se recurre a Helena Beristáin, quien a su vez retoma a Roland Barthes, en lo referente a los nudos y catálisis, pues necesitamos conocer la historia lineal que puede establecerse a partir de éstos.

Antes de iniciar nuestra descripción, empezaremos por explicar qué son los nudos y las catálisis: los nudos, pues, son aquellos momentos en los que se realizan acciones determinantes para el curso de los acontecimientos, acciones que a su vez hacen progresar la historia; en tanto, las catálisis llenan los espacios entre nudo y nudo. De hecho, podemos relatar la historia de *21 gramos* a partir del esqueleto que se forma con los nudos, como estructura fundamental de la historia narrada.

---

<sup>42</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1988, pág. 148.

Si bien, los nudos nos revelarán aquellas acciones, sucesos y momentos en los que el azar se representa en el filme, las catálisis podrían ser de vital importancia en este mismo sentido. Pero veamos con mayor detalle qué son los nudos, según los autores antes mencionados.

La corriente lingüística sobre la cual se basa la teoría de Helena Beristáin es el estructuralismo. Se considera fundador de éste a Ferdinand de Saussure, a principios del siglo XX, con su *Curso de lingüística general* (1916), pues define al lenguaje como un sistema en el cual los diversos elementos que lo conforman, es decir, los signos lingüísticos guardan relación entre sí unos con otros y constituyen una estructura.

El signo lingüístico fue descrito por Saussure como una entidad de dos caras: concepto (significado) e imagen acústica (significante), cuya relación es absolutamente arbitraria, construida de manera convencional, es decir, por acuerdo social. La lengua en sí es un producto social, independiente del individuo, de origen psíquico, es decir, que se encuentra en la mente del mismo. La lengua es sólo una parte determinada del lenguaje.<sup>43</sup>

Los formalistas rusos (1915-1930) asentaron “la doctrina que se encuentra en el origen de la lingüística estructural [...] Actualmente, numerosos dominios están afectados por las consecuencias metodológicas del estructuralismo. De esta manera, las ideas de los formalistas se encuentran representadas en el pensamiento científico actual”.<sup>44</sup>

Helena Beristáin (siguiendo a Barthes) sostiene que hay 3 niveles de descripción en el relato:

En el plano de la **historia** se encuentran:

- El 1er. nivel: de las funciones (las más pequeñas unidades del relato)
- El 2do. nivel: de las acciones (que corresponde a los actantes)

---

<sup>43</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, 1988, pp. 35-42.

<sup>44</sup> Tzvetan Todorov, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, p. 11.

Y en el plano del **discurso** (que se opone al nivel de la historia):

- El 3er. nivel: de la narración (que se relaciona con el nivel de las funciones y al nivel de las acciones).

Estos 3 niveles están ligados entre sí según una integración progresiva.<sup>45</sup>

A partir de lo anterior, Barthes emplea la teoría de los niveles de Émile Benveniste, la cual distingue dos tipos de relaciones en el relato: *distribucionales* (si las relaciones se sitúan en el mismo nivel); e *integrativas* (si se captan de un nivel a otro).

Dentro de las primeras encontramos los nudos y catálisis, mientras que dentro de las segundas hallamos los índices e informantes. Para nuestra investigación haremos uso, como ya dijimos anteriormente, de las primeras: las funciones distribucionales, es decir, nudos y catálisis.

Helena Beristáin retoma a Barthes y plantea que, dentro de la narración, las *unidades distribucionales* constituyen el “hilo narrativo” de la historia que se cuenta. Son aquellas unidades que se relacionan con elementos del mismo nivel.<sup>46</sup> La secuencia que constituyen al relacionarse es el eje sintagmático del relato, es decir, su “esqueleto”.

Los nudos, por su parte, están constituidos esencialmente por verbos de acción, mientras que las catálisis ocupan el espacio narrativo entre los nudos, son acciones menudas que detallan otras acciones, verbos que significan cualidad o estado. Según Barthes, los nudos impulsan la narración, provocan su avance, rompen la monotonía y la estática porque promueven el desarrollo de la historia, constituyen en su secuencia el sentido de ésta y no puede faltar ninguno de ellos pues, si faltara, ya no sería exactamente la misma.

---

<sup>45</sup> Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 12.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 30.

Los nudos representan momentos de tensión, decisivos, catalizadores del progreso de la historia o, dicho de otro modo, la sucesión de nudos produce el desarrollo del relato. De modo que son indispensables e insustituibles. Su presencia establece la articulación de la historia. No pueden eludirse porque se provocaría una carencia evidente en los elementos constitutivos esenciales de ésta. Habría una privación de sentido, una mutilación de sus miembros.

Roland Barthes define así los nudos:

Constituyen el resorte de la actividad narrativa, son del orden de la acción, del hacer, cada uno es un detonador del desarrollo de la acción [...] Unidades esenciales, necesarias y suficientes para la identidad de la historia, por lo que, si se suprimen, ésta se altera [...] Representan un momento de riesgo porque se presenta en él una alternativa [...] <sup>47</sup>

Dice Beristáin que existe una relación de implicación simple, aunque no recíproca, entre las catálisis descriptivas y los nudos narrativos, a pesar de que hay una cierta oposición entre la narración de las acciones y la descripción (representación de objetos y seres): la catálisis implica necesariamente la existencia del nudo, pero no viceversa.

Citando a Barthes, Helena Beristáin sostiene que las catálisis “aparecen como extensiones descriptivas” que se efectúan en el desarrollo de los nudos, “de los cuales no pueden independizarse”.<sup>48</sup> Las catálisis aceleran, retardan, reimpulsan, resumen o anticipan el discurso. Si se las suprimiera, se alteraría el discurso, pero no la historia. A diferencia de los nudos, cuya supresión implicaría necesariamente un cambio sustancial en aquélla.

Empezaremos, pues, enunciando los hechos de manera cronológica, es decir, en su orden como historia,<sup>49</sup> a fin de conocerlos en el orden *natural*. Dice Helena Beristáin que: “En el relato [...] suele tener preeminencia la acción de los

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>49</sup> Dice Helena Beristáin que el relato “consiste en que da cuenta de una historia; narra o representa una historia; comunica sucesos [...]”. *Diccionario de retórica y poética*, 2ª edición, México, Editorial Porrúa, 1988, pág. 418.

personajes [...] Estructuralmente considerada, la *acción* se identifica con la oración y cumple en el relato un papel que nos permite definirla como una de las *funciones o unidades de sentido*".<sup>50</sup>

Para iniciar nuestro análisis, requerimos dividir primero el relato en unidades menores, en este caso nudos y catálisis, los cuales son pequeños segmentos de la historia que se correlacionan en el sistema narrativo del filme.

En la búsqueda del equilibrio en esta sección, y dado que los protagonistas de la historia son tres, haremos bloques de tres puntos, uno para cada personaje, ya que son ellos los receptores de las consecuencias de la tragedia y quienes promueven el desarrollo de la acción.

Antes de ello, a manera de semblanza, ofrecemos la siguiente descripción general de cada uno de los personajes protagónicos, como un antecedente de la historia que narraremos después:

1. Cristina es una mujer rehabilitada del alcohol y las drogas, que ha formado una familia y tiene una vida satisfactoria y equilibrada. (+)
2. Jack es un ex convicto convertido al cristianismo, con una familia disfuncional a causa de su fanatismo. (+/-)
3. Paul es un profesor desahuciado, que espera por un trasplante de corazón, con un matrimonio infeliz y sin hijos, y una esposa obsesionada con la idea de embarazarse. (-)

Señalo con un signo de (+) cuando se trata de un estado positivo, aquel en el que se encuentra el personaje según el enunciado; con (+/-) cuando el personaje se encuentra en una situación positiva y negativa al mismo tiempo; y adjunto un signo de (-) cuando la situación del personaje aludido sea completamente negativa. Esta distinción nos servirá para un posterior análisis de varios aspectos en la vida de los personajes protagónicos.

---

<sup>50</sup> Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 34.

Asimismo, es importante subrayar que presento aquí el relato mediante enunciados que se acotan cronológicamente, cuyo ordenamiento no corresponde al orden del discurso que el filme plantea (ya que en éste se realiza una alteración extrema de la temporalidad mediante la fragmentación de escenas).

Dividiremos la historia en tres momentos, basándonos en la estructura clásica propuesta por Aristóteles en su *Poética*, la cual incluye: Planteamiento, Nudo y Desenlace.

A continuación, la historia lineal de *21 gramos*, un relato ordenado y lógico de los hechos. Usamos **CC** para *cadena causal*, y **AZAR** para un hecho azaroso concreto.

#### PLANTEAMIENTO

1. El esposo de Cristina, Michael, y sus hijas, Katie y Laura, van a comer a una cafetería mientras Cristina va a nadar con su hermana. [**CC**] (+)
  2. Jack predica a los jóvenes del barrio que conviven cerca del centro religioso al que asiste. (+/-)
  3. Paul vive en discusión constante con su esposa Mary por el tema de la inseminación que ella desea, y sufre su condición terminal de insuficiencia respiratoria por el fallo cardíaco. (-)
- 
1. Michael deja recado en el celular a Cristina mientras camina por la calle hacia su casa. (+)
  2. Jack se despide de X y sube a su camioneta para ir a casa, en donde se celebra una fiesta de cumpleaños [**CC**] (+)
  3. Paul y Mary discuten porque él fuma en su estado crítico y porque despidió a la muchacha que lo atiende, sin embargo, él dona el esperma. (-)

## NUDO

[SE PRESENTA EL **NÚCLEO** CENTRAL DE LA HISTORIA –**EL HECHO DE AZAR**–]:

Surge el accidente en el que son atropellados Michael y sus dos hijas pequeñas.

1. Cristina vuelve a casa y escucha el mensaje de Michael mientras escombra y prepara todo para la cena. Recibe una llamada que le anuncia el ingreso de su familia al hospital. Va hacia allá y llegan su padre y su hermana a acompañarla. Le dan la noticia de la muerte de sus hijas y le piden el corazón de Michael. (-)
2. Jack llega a su casa, consternado por el accidente, y le cuenta todo a Marianne, su esposa. Ella entra en pánico, despide a todos y lava la camioneta para ocultar la sangre. Va con el Reverendo al lugar del accidente y se cerciora de la muerte de las niñas y su padre. (-)
3. Paul y Mary reciben una llamada del hospital para avisarles que hay un corazón para él y solicitarles que se dirijan hacia el nosocomio. Salen de casa y llegan al hospital, preparan a Paul y lo meten a quirófano para realizar el trasplante. Mary le desea suerte y se sienta en la sala de espera. (+)

[SE DA OTRO HECHO DE **AZAR**: EL CRUCE DE **CRISTINA Y MARY EN EL MISMO TIEMPO Y ESPACIO**; **CRUCE DEL DESTINO DE MICHAEL Y DE PAUL A TRAVÉS DEL TRASPLANTE DE CORAZÓN**]

1. Cristina vive un duelo profundo en el funeral, y en los días subsecuentes a la tragedia. Vuelve a las drogas y el alcohol. (-)
2. Jack vive el infierno de la culpa y decide entregarse mientras su esposa trata de disuadirlo. Inicia su delirio y su contradicción religiosa. Una lucha interna muy dolorosa. (-)
3. Paul recibe el corazón y se recupera favorablemente. Se pregunta de quién era el corazón, y esto lo obsesiona. (+)

1. Cristina intenta seguir con su vida pero no puede enfrentar su pérdida y se hunde más en la soledad y el vicio, día tras día. (-)
2. Jack se entrega a la policía. En prisión, su rabia y confusión alcanzan el punto máximo, hasta llevarlo a la blasfemia y a la negación de su existencia. (-)
3. Paul busca al donador mientras su relación con su esposa se deteriora, y da con Cristina. El hecho del trasplante lo conecta con ella y con su dolor. [**AZAR**] (+/-)

1. Cristina conoce a Paul y se incomoda ante la presencia de él en muchos sitios, mientras lidia con su dolor en casa, y en todas partes, sola. (-)
2. Jack, en su celda, intenta suicidarse para huir del infierno interior, pero falla. Continúa su martirio. [**AZAR**] (-)
3. Paul se entera del aborto de Mary (en el pasado) y esto profundiza la ruptura entre ellos. Él se aleja de ella y se acerca cada vez más a Cristina. (+/-)

1. Cristina se siente atraída hacia Paul y esto le da un poco de aliento en medio del duelo más profundo. [**AZAR AMOROSO**] (+/-)
2. Jack es liberado por falta de pruebas y vuelve a casa, pero hay una ruptura con su familia a causa de la culpa que siente. (+/-)
3. Paul es abandonado por Mary, su esposa, y persigue a Cristina en todas partes, hasta que consigue una cita con ella. Se va enamorando. (-/+)

[VIDAS DESTRUIDAS – **NUDO ARGUMENTAL** – EL DESTINO GANA]:

1. Cristina sigue en duelo profundo y va al lugar del accidente para enfrentar la realidad. Lloro todo el tiempo. (-)
2. Jack vuelve a abandonar el hogar, busca trabajo muy lejos y vive en un hotel de paso, con su amargura y su autoflagelo. (-)
3. Paul empieza a sentirse muy enfermo nuevamente. [**AZAR, RECHAZO DEL CORAZÓN**] (-)

1. Cristina se entera de que Paul tiene el corazón de su esposo Michael y se enfurece. (-)
2. Jack habla por teléfono con su esposa y delira echándole la culpa a Dios. (-)
3. Paul logra enamorar a Cristina y tienen relaciones sexuales. [**AZAR BIOLÓGICO**] (+)

1. Cristina quiere matar a Jack y le pide a Paul que lo asesinen. (Escena en la cocina, de duelo profundo). (-)
2. Jack sigue solo, lejos de su familia, arrastrado por la culpa y la rabia. (-)
3. Paul consigue el arma para matar a Jack, y empeora su salud rápidamente. El doctor lo desahucia. (-)

#### **DESENLACE**

1. Cristina y Paul se hospedan en el motel donde vive Jack. ((+/-))
2. Jack es asaltado por Paul, quien le reclama, y le dispara pero no lo mata, lo deja libre. (-)
3. Cristina cree que ya lo mató. (-)
4. Paul se pone gravemente enfermo en el hotel esa noche, ella ignora su gravedad y que está desahuciado. (-)
5. Jack irrumpe en el cuarto de ellos y le pide a Paul que lo mate. Se arma una riña en la que Paul cae al piso. (-)
6. Cristina ataca a Jack y desata toda su furia, con un palo lo está acribillando. (-)
7. Paul se empieza a asfixiar porque su corazón se altera, y entonces se pega un tiro en el pecho. Empieza a desangrarse. (-)
8. Jack y Cristina reaccionan y lo cargan para llevarlo al hospital. (-)
9. Jack maneja a toda velocidad y Paul va atrás en el regazo de Cristina, que grita desesperada. (-)
10. Jack entrega a Paul a los doctores y se echa la culpa, dice que él le disparó. (-)
11. Cristina es compatible con Paul y le dona su sangre. [**AZAR**] (+)
12. Cristina recibe la noticia de su embarazo. Se siente muy perturbada. [**AZAR**] (+/-)

#### **SECUENCIA FINAL (MOMENTOS DE AZAR)**

1. Se entiende que Cristina perdona a Jack, en un cruce de miradas entre ellos mientras esperan en el hospital, a que Paul se salve. (+)
2. Jack, liberado, vuelve a casa con su esposa e hijos. (+)
3. Paul muere en terapia intensiva. (-)
4. Cristina vuelve a su casa, empieza a sanar y continúa su vida con un nuevo hijo en el vientre. (+)

## ESCENA FINAL DE LA ALBERCA ABANDONADA

*Fade out*

Una vez hecho el anterior relato cronológico de *21 gramos*, procederemos a señalar aquellas escenas (hechos narrativos) en las que el azar está presente, o bien, que constituyen cadenas causales del hecho de azar que se suscitará más tarde.

Dado que mencionar cada una de las escenas de *21 gramos* ocuparía demasiadas páginas, nos limitaremos a ofrecer aquellas escenas en las que encontramos los *nudos* (y dentro de éstos, señalaremos aquellos en los que el azar se manifieste), con los cuales se conforma el esqueleto de la historia. En el caso de las *catálisis*, mencionaremos sólo aquellas que nos parezcan verdaderas articulaciones de los nudos, ya que esto aportará una mejor comprensión para la explicación del azar en la estructura narrativa del filme.

Emplearemos junto a cada punto enunciado como nudo, la palabra **AZAR**, cuando se trate de un hecho meramente azaroso; y las siglas **CC**, cuando se trate de Cadena Causal, y no anotaremos nada cuando se trate simplemente de un nudo, o bien, de una catálisis de la historia.

Como lo propone Beristáin, los nudos conforman en cadena un proceso que consta de 3 momentos: Apertura, Realización y Clausura. En dicha secuencia, los nudos se vinculan entre sí, de manera solidaria, en una sucesión lógico-temporal. Esta concatenación de nudos es lo que constituye la trama, al ordenarlos

cronológicamente. Cada nudo inaugura, mantiene o cierra una posibilidad de continuación de la historia.<sup>51</sup>

Helena Beristáin habla de las funciones de la siguiente manera:

[...] corresponden a las unidades sintácticas más pequeñas del relato, mismas que se identifican con las preposiciones u oraciones simples [...] Desde el punto de vista de las relaciones que establecen entre sí, se clasifican como *motivos asociados*, a los que Barthes llamará *unidades distribucionales*.<sup>52</sup>

Empecemos, pues, con la enunciación de nudos (funciones) también en orden cronológico, aunque dicho orden no corresponda al que presenta la estructura del filme:

1. Cristina participa en una terapia de grupo, donde habla de su rehabilitación de las drogas y el alcoholismo, gracias a su esposo e hijas.
2. Michael y sus hijas, Laura y Katie, charlan en un restaurante y se disponen a salir para ir a casa. Discuten entre irse o quedarse, pero al final salen del lugar. **(CC)**
3. Paul y Mary discuten en su habitación y él se ve gravemente enfermo.
4. Paul va con el ginecólogo a un cuarto aparte, para donar su semen en un frasco; es un enfermo terminal.
5. Jack se despide de alguien de la iglesia y sube a su camioneta para ir a casa. **(CC)**
6. Michael y sus hijas caminan por la acera mientras él llama a Cristina y le deja un mensaje en el celular. Las niñas persiguen una paloma. Se encuentran al jardinero y cruzan algunas palabras. Luego pasa la camioneta de Jack un poco rápido y se produce el accidente (*fuera de campo*). **(AZAR) NUDO PRINCIPAL**
7. Cristina entra a la cocina y, mientras pone la mesa, recibe una llamada en la que le dicen que su familia sufrió un accidente y está en el hospital (*fuera de campo*).
8. Jack llega a su casa (donde hay una fiesta) y le dice a su esposa Marianne que acaba de atropellar a un hombre y dos niñas. Ella reacciona con pánico. **(AZAR)**
9. Marianne, la esposa de Jack, y el reverendo de su congregación, van al lugar del accidente y ven los cuerpos tirados, ya cubiertos con una sábana blanca.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 29.

10. En el hospital, Cristina recibe la noticia de que sus dos hijas están muertas, y ella se derrumba mientras los doctores regresan al quirófano para intentar salvar la vida de Michael.
11. En el hospital, piden a Cristina el corazón de Michael para trasplante. **(CC)**
12. Jack y Marianne hablan de la tragedia. Discuten porque él quiere entregarse a la policía y ella intenta disuadirlo. Él sale para entregarse.
13. En su recámara, Paul y Mary reciben la noticia de que hay un corazón disponible y se alistan para ir al hospital. **(CC)**
14. En el hospital, Paul entra a quirófano en una camilla, mientras su esposa le desea buena suerte y camina para sentarse en la sala de espera. Cristina sale con su padre y su hermana por el otro pasillo y se cruzan con Mary, sin darse cuenta. Mary los mira salir. **(AZAR)**
15. Jack ingresa, por un pasillo, a prisión. Los internos lo agreden verbalmente.
16. Cristina, en el cuarto de lavado de su casa, con un cigarro en la mano, y un vaso de alcohol, lava las prendas de sus hijas y su marido (mismas que llevaban puestas el día del accidente), y mira las agujetas rojas de los tenis de Katie.
17. Paul, en una cama de hospital, se recupera de un trasplante de corazón, mientras le muestran su propio corazón enfermo en un frasco. **(AZAR)**
18. Mary y Paul cenan con amigos luego de que él se recupera de la cirugía, y Mary les dice a sus amigos que serán padres por inseminación. Paul se molesta.
19. John, el reverendo, visita a Jack en la cárcel, su charla se torna en pleito verbal. Jack blasfema contra Dios.
20. Paul, ya recuperado del trasplante, dialoga con su pareja en el consultorio del ginecólogo; se entera del aborto que tuvo Mary y que él ignoraba. Salen y discuten, él le reclama y su relación se quebranta aún más.
21. Jack intenta suicidarse en su celda, pero la regadera de la que se cuelga se rompe, y se salva de la muerte. **(AZAR)**
22. Anuncian su liberación a Jack, por falta de evidencias, aun cuando él es confeso.
23. El investigador privado y Paul se reúnen y aquél le dice los datos de Michael y Cristina. También le cuenta que Jack Jordan es un ex convicto y es el responsable de la muerte, le muestra el periódico donde salió la noticia. Paul se siente muy enfermo (su nuevo corazón empieza a fallar). **(CC)**
24. Cristina bebe una soda en una cafetería, Paul la mira y se acerca a ella para hacer plática, ella se muestra reticente. Él se va.

25. Cristina sale del bar con un vaso en la mano, ebria. Tiene problemas con el *valet parking* y Paul la rescata y la lleva a su casa.
26. Cristina espera por su taxi, afuera del centro acuático donde nada. Lluve a cántaros y Paul aparece para ofrecerle llevarla a casa. Ella no acepta, pero él la convence y se van juntos.
27. Marianne y John van a recoger a Jack a la cárcel, cuando sale.
28. En un restaurante, Paul y Cristina platican animados. Paul habla de las matemáticas y la probabilidad, del azar, y recita un poema. **(AZAR)**
29. Jack y Marianne en casa, van a hacer el amor, pero él se detiene y le dice que la niña lo miraba y él la dejó ahí tirada. Los dos lloran devastados.
30. Jack y su familia están en la sala cuando sus hijos le preguntan si atropelló a dos niñas. Él dice que sí y Marianne que no. Hay un silencio revelador en el que se dan cuenta que su familia está resquebrajada.
31. Jack se va de su casa otra vez, debido a la culpa, luego de besar a su mujer e hijos mientras éstos duermen.
32. Mary abandona a Paul, se regresa a Londres.
33. Paul entra a la casa de Cristina. Ella lo besa pero él le confiesa lo del corazón, ella enfurece y lo echa.
34. Paul y Cristina se reconcilian, él le explica todo y ella llora en su regazo.
35. Paul y Cristina hacen el amor (regreso al inicio). **(CC)**
36. Cristina recorre el camino que siguieron sus hijas y Michael hasta el lugar del accidente.
37. Entra Paul y ella estalla, le dice que Katie murió con agujetas rojas y las odiaba. Está en crisis. Odia a Jack Jordan porque los dejó ahí tirados; le pide que lo maten.
38. Paul muestra a Cristina quién es Jack, mientras éste trabaja en una procesadora en el campo. Cristina le pide a Paul que lo maten. Paul trata de calmarla.
39. Paul se reúne con un investigador privado en el auto, él le da una pistola y Paul le paga.
40. Jack llama desde el hotel a su esposa, le dice incoherencias pues está borracho.
41. Paul, de regreso en el auto, luego de ver al investigador, se siente muy mal, tiene náuseas, vomita. **(CC)**
42. Cristina inhala cocaína en el baño del hotel de paso.

43. En el consultorio, el médico le dice a Paul que no le queda mucho tiempo de vida. Paul, lleno de miedo, enfurece y sale. (**AZAR**)
44. Paul asalta a Jack afuera de un hotel de paso, en una parte desértica; le reclama por atropellar a la familia de Cristina, luego le dispara (no se ve si lo mata o no; como espectadores creemos que sí, pero Jack está fuera de campo).
45. Paul dispara a un lado de Jack, no lo mata, lo deja libre. Luego de disparar, se siente muy mal, vomita, su corazón está en las últimas.
46. Paul y Cristina duermen, Jack irrumpe en la habitación y se arma una riña pues pide a Paul que lo mate, Cristina lo golpea hasta casi matarlo, y Paul se pega un tiro para detenerla, mientras se asfixia porque su corazón falla.
47. Paul, herido, yace en un rincón en la habitación de un hotel, mientras Cristina histérica trata de reanimarlo, Jack los mira estupefacto. Lo cargan para subirlo al auto y llevarlo al hospital.
48. Cristina, Paul y Jack van en el auto a toda velocidad, por la carretera, para intentar llegar al hospital y salvar la vida de Paul, que se desangra.
49. En el hospital, una enfermera le dice a Cristina que está embarazada. (**AZAR**)
50. Paul yace entubado en terapia intensiva, reflexiona sobre la muerte mientras agoniza. Muere luego de reflexionar en los 21 gramos, el peso del alma.
51. Cristina, con su embarazo, entra al cuarto de sus hijas, ya sola en su casa, luego que Paul ha muerto. Se ve en paz.

Una vez establecidos los nudos de la historia, señalaremos de igual manera las catálisis que consideramos pertinentes en el análisis de la presencia del azar —en el nivel de la historia—, ya que éstas aportan una cualidad descriptiva a la narración, en los espacios que se producen entre una acción y otra, es decir, entre nudos.

1. Cristina nada con su hermana en una alberca y sale para ir a casa.
2. Paul, con su tanque de oxígeno, muy enfermo, va al baño y fuma. Su esposa lo sorprende y lo reprende.
3. Jack sermonea a un jovencito, sobre la fe en Jesús: “Ni un solo cabello se mueve en tu cabeza si Dios no lo permite”. [**NEGACIÓN DEL AZAR**]
4. Mary, la esposa de Paul, asiste al ginecólogo y le dice que quiere concebir un hijo, pero el doctor le confirma que tiene problemas para embarazarse.
5. El jefe de Jack lo despide de su empleo en un club de golf.

6. Marianne, la esposa de Jack, tiene fiesta en casa y espera a su marido.
7. Cristina llega al hospital y espera el parte médico, le dicen que debe aguardar más tiempo.
8. Marianne lava frenética la camioneta para ocultar la sangre.
9. En el funeral, Cristina charla con su padre acerca de la muerte, y de que la vida sigue. Ella rechaza el consuelo con un “*No, life does not just go on*”.
10. Cristina bebe en su habitación, por el duelo que sufre, y llama a una amiga, pero ella está divirtiéndose en un bar.
11. Tras la cirugía, Paul pregunta de quién es el corazón que recibió y no le dicen.
12. Cristina, tirada en su cama, llora amargamente oyendo el mensaje en el celular.
13. Marianne visita a Jack en la cárcel y él se muestra reticente a contratar un abogado, discute y ella le dice “*Life just go on, Jack, with or without God*”.
14. Mary y Paul pelean en la cocina porque ella dijo a sus amigos que iban a tener un hijo.
15. Jack y su familia asisten a la iglesia pero él ya no tiene la euforia de antes.
16. Paul sigue a Cristina hasta la tienda de conveniencia cuando consigue su dirección, luego de la cirugía.
17. Jack bebe en un hotel de paso y se corta el antebrazo, donde tiene el tatuaje de una cruz.
18. Paul y Cristina se hospedan en el hotel donde Jack vive, con el fin de matarlo.
19. Paul carga una pistola en la mano, en un lugar desértico. Se siente mal, respira con dificultad.
20. Cristina dona sangre para Paul, que está grave.

Si bien, las catálisis que enunciamos no representan el azar, sí son elementos cuya función es enlazar aquellas acciones (los nudos) que tienen que ver con el mismo. Por otro lado, proporcionan una posibilidad de relajación, reflexión y entendimiento, dada la congruencia que agregan a los momentos de tensión en los que no es posible prever o comprender el resultado de lo que ocurrirá, o de lo que ya ha sucedido.

Las catálisis preparan al espectador para recibir el impacto de los acontecimientos nodales de la trama. En el caso de *21 gramos*, también poseen un grado de intensidad importante, por ejemplo, en la número 2, vemos a un

hombre que lucha por respirar, y con una enfermedad terminal, quien pese a todo decide fumar un cigarro, lo cual denota su grado de adicción y su desolación.

En la catálisis número 3, Jack predica a un jovencito con hábitos delictivos, y le dice que “Dios sabe cuando se mueve uno solo de sus cabellos”. Esto nos revela el grado de religiosidad de Jack, o por lo menos nos lo hace creer. Más tarde descubriremos que su fe en realidad era frágil, pues estaba basada en el fanatismo y no en la convicción ni en la experiencia espiritual genuina. Además, esto habla de la postura determinista de Jack, es decir, de una negación del azar.

Mary, la esposa de Paul, en la catálisis 4 recibe la noticia de su imposibilidad para embarazarse, lo cual no es una situación sencilla sino por demás compleja, especialmente para quien desea ser madre por sobre todas las cosas. Esto nos la revela como una mujer obsesionada por dicha razón pero, al mismo tiempo, casi condenada a no realizar su deseo, dada la mala condición de sus órganos reproductivos.

En la catálisis 8, Marianne lava desesperada la camioneta con la que se perpetró el accidente, lo hace con una especie de rabia y sufrimiento mezclados pues ve ante sus ojos la amenaza de su vida familiar destruida. La simple posibilidad de que esto ocurra le produce horror e indefensión. La consecuencia fatal de lo acaecido llega de manera inesperada a su vida.

Otra consecuencia directa y aterradora, es la que le ocurre a Cristina. En la catálisis 9 podemos ver a una mujer cuya vida se ha deshecho, para ella el tiempo se ha detenido, no hay manera de seguir adelante con la pérdida de sus tres seres más queridos. Por eso, dice: “No, la vida no sólo continúa”. Es el luto lo que la ciega, aunque la vida sí siga su curso, sin piedad.

En la catálisis 12, con el teléfono celular en mano, vemos a una Cristina devastada, hundida en el dolor; y en otros momentos también la veremos beber alcohol y drogarse —tras haber vuelto a los viejos vicios—, para tratar de ahogar su pena, lo cual la hunde más en la autodestrucción y en el odio contra Jack Jordan, el culpable de su desgracia (según ella).

Todos éstos son ejemplos de cómo las catálisis describen lo que acontece antes o después del hecho azaroso, y reflejan el impacto de éste en la vida de los personajes, además de que narran también situaciones aleatorias o secundarias a los acontecimientos más decisivos del relato. Por todo ello ha sido importante destacarlas.

## **2.2 EL DISCURSO. La fragmentación temporal (analepsis y prolepsis)**

La segunda parte de este capítulo se refiere al ordenamiento de escenas y secuencias de *21 gramos*, es decir, a la manera en que se articuló el discurso en el montaje final del filme. La estructura, en este caso, presenta una alteración temporal en la narración: las escenas van del presente al pasado, y viceversa, a lo largo de toda la obra.

Puede decirse que la temporalidad no es sino un recurso estructural del relato, o sea, del discurso.<sup>53</sup> En *21 gramos*, la alteración de la temporalidad es extrema, y aquí se sustenta que, a través de este zigzagueo entre el tiempo presente y el pasado, se representa con mayor énfasis el caos desatado a partir de lo que consideramos como un hecho azaroso: el trágico accidente (concebido así por las razones que se explicaron en el capítulo previo).

Dice Roland Barthes que todo, en diverso grado, significa algo en el discurso, no por cuestión de arte sino de estructura.<sup>54</sup> En el orden del discurso, todo lo que está anotado es trascendente y aporta un sentido adicional por la manera en que está dicho —a diferencia de la historia, en cuya conformación, las funciones, que son unidades de contenido, aportan todo aquello que quiere decirse.

En ese sentido, cuando nos referimos a un texto fílmico, la historia viene a ser el significado, y el discurso el significante. El discurso es la forma, y la historia es el fondo, aunque curiosamente, a diferencia de lo que sucede en la lengua, es

---

<sup>53</sup> Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural...*, p. 25.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 14.

un fondo generalmente ficticio, inexistente, que sólo existe a través del discurso. Genette propuso llamar historia al significado o contenido narrativo, y discurso al significante, enunciado o texto narrativo, es decir que la historia es el *qué* de una narración que se relata, mientras que el discurso es el *cómo*.<sup>55</sup>

Asimismo, entendemos por discurso lo que refiere Helena Beristáin:

En el análisis narrativo, discurso es el proceso de la enunciación [...] que vincula la intriga de la historia (es decir, los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes).<sup>56</sup>

Mientras que la lingüística se enfoca en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso. Dice Barthes que “el discurso sería una gran ‘frase’ [...] así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño ‘discurso’”.<sup>57</sup>

Entendiendo esto, podemos decir que las imágenes en un filme cumplen la función de un enunciado en una obra literaria. Son invenciones de un autor (en este caso, un cineasta) y proporcionan información al receptor. Sólo toman sentido por oposición paradigmática con otras imágenes en la sucesión del relato.

El discurso, superpuesto al relato, trabaja sobre la connotación e impregna al film de direcciones de sentido que son desveladas a través de su lectura, durante el proceso interpretativo del espectador ante la pantalla.<sup>58</sup>

En el proceso de comunicación, el emisor construye su discurso mediante significantes, mientras que el receptor, al interpretar el texto lo rehace en el momento de contemplar o adentrarse en éste.

Sin embargo, el texto cinematográfico esconde una complejidad en su despliegue de imágenes y sonidos: “Toda imagen es polisémica, implica,

---

<sup>55</sup> Francisco Javier Gómez Tarín, *El análisis del texto fílmico*, Universitat Jaume I, 2006, p. 55.

<sup>56</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1988, p. 154.

<sup>57</sup> Barthes, *op. cit.*, p. 7.

<sup>58</sup> Francisco Javier..., *op. cit.*, p. 56.

subyacente a sus significantes, una 'cadena flotante' de significados, entre los que el lector puede seleccionar unos e ignorar el resto".<sup>59</sup>

Mientras que el mundo y su acontecer no tienen un principio ni un final demostrable, el relato obedece a una sucesión de acontecimientos plenamente determinados por su creador. "El cine narra y a la vez representa, contrariamente al mundo, que simplemente es."<sup>60</sup>

Partiendo de ello, podemos afirmar que el cine no plasma la realidad, sino que el discurso fílmico, al ser un relato constituido por imágenes, representa una ficción y, en todo caso, recrea con un sentido propio y ficticio lo que conocemos como "realidad" a través de aquéllas. El filme propone un mundo alterno al mundo real, muchas veces a partir de las propias imágenes de éste.

Es importante señalar que la fragmentación posmoderna es el recurso central en la construcción estructural del filme en cuestión, es decir: prácticamente toda secuencia se divide en varias partes y se coloca en diferentes momentos del filme, o bien, diversas escenas que corresponden a un mismo espacio temporal en la historia se colocan en un sitio distinto en el discurso, con lo que se altera la temporalidad cronológica.<sup>61</sup>

Ahora bien, dice Lauro Zavala que: "El cine posmoderno surge de una integración de elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno".<sup>62</sup>

El filme que nos ocupa es claramente posmoderno. Por una parte, ofrece algunos elementos tradicionales del arte cinematográfico, como es la existencia de una estructura clásica en su trama, entendida ésta como el resultado de un

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 63. El autor cita a Barthes.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>61</sup> Tzvetan Todorov, en "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 180, dice que los formalistas rusos veían en la deformación temporal el único rasgo del discurso que lo distinguía de la historia.

<sup>62</sup> Lauro Zavala, "Cine clásico, moderno y posmoderno", en revista electrónica *Razón y palabra*, núm. 46, agosto-septiembre, 2005.

planteamiento, un nudo argumental y un desenlace —tal como lo vimos en la primera parte de este capítulo—.

Por otra parte, en su discurso, *21 gramos* ofrece una estructura muy fragmentada, además de presentar una articulación de escenas breves, la mayoría con cortes directos, mediante los cuales se pasa de un tiempo a otro, por lo que el espectador debe hacer un mayor esfuerzo de interpretación de la temporalidad y del sentido de la trama.

Asimismo, como pudimos ver en el esquema que presenta los nudos, el filme es una sucesión de acciones determinantes, de los tres personajes protagónicos principalmente. La acción psicológica se destaca a lo largo del relato, pues las decisiones, actitudes y actos que realizan los personajes a partir de un hecho trágico son consecuencia del mismo y responden a las implicaciones que éste incrustó en la vida de cada uno de ellos.

El destino de los personajes se ve trastocado por dicho evento, y uno de los recursos empleados por el director para mostrarlo de manera gráfica es precisamente el empleo de analepsis y prolepsis, en todo el largometraje, así como el uso de la cámara al hombro, lo cual otorga frescura a la narración y le imprime un toque de realismo.

En el caso de *21 gramos*, podemos dividir, de manera práctica y esquemática, toda la historia en dos tiempos: un antes y un después del accidente. Pese a la presentación alternada de escenas en el discurso, y a pesar de la fragmentación constante de las secuencias del largometraje, todos los hechos (nudos) corresponden a un antes o un después del accidente.

Todo acontece en realidad a partir del accidente, pues *antes* de éste, en el nivel de la historia, hay pocos hechos. El resto de las situaciones son parte del *después* del accidente. Por ello, el destino de los personajes es un asunto fundamental en *21 gramos*, pues en la estructura narrativa se representa cómo el caos perturba la vida inicial de los personajes protagónicos, y cómo todos van definiendo su destino a partir de esto.

Ahora bien, por cuestiones de practicidad, no mencionaremos en este trabajo todas y cada una de las escenas que componen el filme, ni tampoco cada una de las prolepsis y analepsis que se realizan en el mismo. Empezaremos por mencionar que la tendencia estructural general del filme, es decir, su progresión temporal, a pesar de las analepsis y prolepsis —saltos hacia atrás y hacia adelante en el tiempo—, parte de un planteamiento, continúa con un nudo argumental y finaliza con un desenlace.

En primer lugar, fijaremos nuestra atención, para un análisis general, en las macrosecuencias<sup>63</sup> que operan en el discurso, y su funcionalidad dentro de éste. Asimismo, definiremos, de manera más particular, algunas secuencias representativas de la irrupción del azar, ya que éste es el objeto de nuestro análisis.

En lo referente al uso de prolepsis y analepsis en la estructura narrativa, pretendemos demostrar que éstas son un recurso para la representación del caos desatado en la vida de los personajes a partir del accidente. De igual manera, señalaremos, en forma específica, algunas escenas que consideramos clave para explicar lo anterior, o que aportan algo a nuestro trabajo.

Dice Barthes que: “La distorsión de los signos existe en la lengua [...] hay distaxia en la medida en que los signos (de un mensaje) ya no están simplemente yuxtapuestos, en la medida en que la linealidad (lógica) se ve alterada (si el predicado precede, por ejemplo, al sujeto)”.<sup>64</sup>

De igual manera, en un largometraje puede existir alteración de escenas en el discurso, lo cual descompone el orden cronológico del relato que se presenta. En *21 gramos* dicha distorsión se realiza mediante la fragmentación de escenas y secuencias, lo cual propicia un reacomodo de las mismas en el montaje para contar la historia desde una relación caótica (no lógica) de sus elementos.

---

<sup>63</sup> Entendiendo la *macrosecuencia* como un grupo de secuencias que tienen una continuidad temporal, que pueden desarrollarse en diferentes espacios y con acciones diferentes, pero afines.

<sup>64</sup> Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural...*, p. 47.

La alteración temporal es extrema. La estructura narrativa inicia *in medias res*, con una escena en la que Cristina y Paul aparecen desnudos en una habitación: él fuma y la mira dormir. Enseguida hay una analepsis que transporta al espectador a un tiempo pasado, anterior al accidente, el cual representa no sólo los inicios del filme, sino también el comienzo de la historia.

A partir de ahí, el discurso va de adelante hacia atrás, y viceversa, de una escena a otra prácticamente, con excepción de algunos momentos en los que hay una simple yuxtaposición de escenas que pertenecen al mismo tiempo, pero a diferente espacio. O bien, algunas pocas escenas cuya progresión es temporalmente lógica.

A continuación, empezaremos por describir las macrosecuencias<sup>65</sup> principales que componen el relato. Dado que en el filme imperan tres historias, correspondientes a tres personajes protagónicos, armaremos una macrosecuencia de cada uno de ellos, con la representación de los hechos acaecidos antes y después del accidente.

De las 3 macrosecuencias que construiremos a continuación, se desprende el siguiente cuadro, mismo que describiremos durante el análisis, más adelante:

<u>PERSONAJE</u>	<u>TEMÁTICA</u>	<u>TEMPORALIDAD</u>
Cristina	Felicidad – Duelo - Renacimiento	A y D* del accidente
Jack	Fe – Culpa – Redención	A y D* del accidente
Paul	Desolación– Renacer – Sacrificio	A y D* del accidente

\*A y D: Antes y Después  
(Cuadro 1)

<sup>65</sup> Fernando de Toro llama macrosecuencia a lo que “normalmente corresponde al *acto* en el teatro tradicional, o a una división interior de la estructura [...] está formada por un número de microsecuencias que estructuran un acto o una división interior [...]”, en *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

Dividiremos, para una mejor comprensión, la supersecuencia global o estructura total de la diégesis<sup>66</sup> en tres macrosecuencias —correspondientes a los tres personajes principales—, ya que de ese modo es mucho más sencillo visualizar la línea o significación dramática de cada uno de ellos, a pesar del desorden temporal extremo en el que se presentan.

En las macrosecuencias señalaremos también las escenas donde se suscita el azar, o bien, que de manera alusiva se refieren a éste. Y también apuntalaremos las CC (*cadena causales* que desatan el azar en cada una de las tres historias, las cuales, en ocasiones, se intersecan).

Para fines prácticos de lectura, ofrecemos un ejemplo de la manera en que abreviaremos las macrosecuencias y escenas (o puntos):

MS=Macrosecuencia

MS1=Macrosecuencia 1

MS1-5= Macrosecuencia 1, escena (punto) 5.

## **MS1: CRISTINA**

1. La familia de Cristina (Michael y sus hijas), charlan en una fuente de sodas y se disponen a salir para ir a casa, aunque discuten entre irse o quedarse. [CC]

2. Cristina y Claudia (su hermana) nadan en una alberca techada. Cristina sale del agua porque su celular suena, ve un mensaje de Michael y se va a casa.

### **PROLEPSIS**

3. Cristina, en el cuarto de lavado de su casa, echa las prendas a la lavadora, mientras sostiene un cigarro y un vaso con alcohol en una mano y huele las prendas, devastada y temblorosa. Mira las agujetas rojas en los tenis de Katie.

### **ANALEPSIS**

4. Cristina llega a su casa y llama a sus hijas y a Michael pero no hay nadie. Escombra en el cuarto de las niñas, baja a la cocina y pone la mesa, suena el teléfono y recibe la noticia de que su familia sufrió un accidente.

5. Cristina llega corriendo angustiada al hospital y pregunta por su familia en informes. Le dicen que espere. Llegan su padre y su hermana a acompañarla.

---

<sup>66</sup> Entendida ésta como aquella parte que es seleccionada de la historia, para construir el relato, es decir, la historia representada a través del discurso fílmico o la historia narrada por la ficción del filme. En Gómez Tarín, *Análisis del texto...*, p. 59.

6. En el hospital, Cristina recibe la trágica noticia de que sus dos hijas murieron en el accidente y su esposo está muy grave. Se derrumba. **[CONSECUENCIA DEL AZAR: MUERTE]**

7. En el hospital, le piden a Cristina que done los órganos de Michael. **[CC]**

8. Cristina, su hermana y su padre salen por un pasillo del hospital, luego de la muerte de Michael, enlutados **[Esta escena hace coincidir a Cristina con Mary, que está sentada en la sala de espera mientras operan a Paul]. –AZAR-**

**ANALEPSIS**

9. Michael camina por la acera con sus niñas, que persiguen una paloma, él deja un mensaje en el celular a Cristina, luego saluda al jardinero y pasa de largo. Se produce el accidente fuera de campo, tras el paso de la camioneta de Jack y un rechinado apenas perceptible. **–AZAR-**

**PROLEPSIS**

10. Cristina bebe en su habitación, muerta en vida, por su pérdida, llama a una amiga que está divirtiéndose en un bar y cuelga.

**ANALEPSIS**

11. En el velorio, Cristina charla con su padre. Él le dice que la vida continúa, y ella le responde que no, que la vida no continúa.

12. Cristina, en el velorio, bebe alcohol en la cocina y su hermana le pide que denuncie a quien atropelló a su familia. Ella se niega y dice que “eso no los traerá de vuelta”.

**PROLEPSIS**

13. Cristina intenta entrar al cuarto de sus hijas, pero no puede hacerlo, el dolor se lo impide.

**ANALEPSIS**

14. Escena del accidente [de nuevo] **–AZAR-**

**PROLEPSIS**

15. Cristina recorre los lugares que recorrieron la tarde del accidente su esposo y sus hijas, y contempla la esquina en donde murieron, para enfrentar su pérdida. **[CONTEMPLACIÓN DEL AZAR]**

16. Cristina, tirada en su cama, escucha una y otra vez el mensaje de su marido y las risas de sus hijas antes de morir. Lloro en un duelo absoluto.

**PROLEPSIS**

17. Cristina, en el hospital, recibe la noticia de que está embarazada, y se siente agobiada. **[ENLACE CON LA MS3-26, Y CON LA MS3-1]**

**ANALEPSIS**

18. Cristina, en la cocina de su casa, se desquicia por el dolor, y le dice a Paul que Katie murió con las agujetas rojas que odiaba. Le dice que Jack dejó a su familia tirada en la calle, sin ayudarlos, y le dice que quiere matarlo.

Lo primero que hay que decir es que las secuencias se fragmentan de manera constante a lo largo de todo el filme, y que es a través de la analepsis y prolepsis como se concatenan las tres historias que van armando la línea argumental de la supersecuencia, o el sentido final del largometraje.

Por ello, en nuestros listados de macrosecuencias anotamos “prolepsis” y “analepsis” cada vez que se produce un cambio temporal en la narración, alterando la estructura cronológica. Como veremos, este recurso es muy frecuente y, por esa razón, es difícil establecer las secuencias. Sin embargo, en el nivel de las escenas podemos señalar lo siguiente:

En la MS1, los puntos 1, 9 y 14 son recíprocos. En el punto 1, Michael y sus hijas deciden salir del restaurante —en ese momento y no en otro—. Unos minutos más tarde su andar se cruza con la camioneta de Jack Jordan, quien los arrolla y los mata involuntariamente (en el punto 9, y en el 14, en los que se sugiere el accidente, mediante elipsis visual). El punto 1 es la CC (cadena causal) que se une con la CC del punto 10 de la MS2, en el que Jack aborda su camioneta en un tiempo y un espacio dados, lo cual más tarde lo conducirá al momento del accidente.

Si Michael y sus hijas hubieran decidido salir minutos más tarde, o si Jack se hubiera adelantado o atrasado en el tiempo, el atropellamiento no se habría producido. Sin embargo, la conjunción de estas dos acciones desemboca en la tragedia que se promueve en el filme. Es en el punto 9 de la MS1 donde se representa, fuera de campo, el trágico accidente producto del cruce de las dos cadenas causales antes mencionadas, es decir, del azar.

En el punto 6 de la MS1, Cristina recibe la noticia de la muerte de sus hijas, lo cual constituye una consecuencia directa del hecho azaroso en el que se produjo el accidente. Lo irremediable de este hecho derrama sobre Cristina el infortunio y la devastación, lo cual la hunde en una depresión que la conduce nuevamente a las drogas y el alcohol.

En el caso del punto 7 de la MS1, la CC inicia en la escena en la que le piden el corazón de Michael a Cristina, y donde mediante elipsis se supone que ella lo dona. Esta cadena causal se liga sustancialmente con los puntos 14 y 15 de la MS3, en donde Paul y Mary son avisados de que hay un corazón disponible para trasplante, y él es ingresado en el quirófano para recibirlo.

Asimismo, el punto 7 de la MS1 desemboca en el punto 8 de la misma macrosecuencia, en la que Cristina sale del hospital luego de que Michael y sus hijas han fallecido. Entonces se produce el cruce con Mary, en la sala de espera, y esto podría interpretarse como la representación de dos destinos que se cruzan: el de Paul y Mary con el de Cristina, de cuya tragedia emerge la fortuna de Paul: un nuevo corazón.

Yendo un poco más allá, podemos afirmar que esta escena dará pie a lo que más tarde se convertirá en el encuentro entre Paul y Cristina, así como al amor que surge entre ellos, lo cual también es una consecuencia del cruce inesperado de sus vidas a partir de un hecho azaroso (el accidente).

En el punto 15 de la MS1, Cristina recorre los lugares en los que estuvieron sus hijas y su esposo el día del accidente, y se confronta con el espacio exacto en el que ellos encontraron la muerte, es decir, el lugar exacto donde el azar se produjo. Esta escena representa una especie de “contemplación del azar”, pues Cristina aún no logra asimilar ese hecho tan fortuito, tan inesperado y único que le arrancó a su familia en un instante.

## **MS2: JACK JORDAN**

1. Jack sermonea a un joven en un centro religioso: “Dios sabe cuando se mueve cada uno de tus cabellos en tu cabeza”.

### ***PROLEPSIS***

2. Jack se despide de John, el Reverendo, y lo invita a una fiesta en su casa esa tarde.

### ***PROLEPSIS***

3. Jack ingresa a la cárcel y recorre un pasillo sórdido, mientras los internos le gritan improperios.

### ***ANALEPSIS***

4. Marianne tiene fiesta en su casa y platica con su cuñada en la cocina, esperan a Jack que ya se retrasó.

**PROLEPSIS**

5. El Reverendo y Marianne van en el auto al lugar del accidente, donde ven los cuerpos tirados. **-TRAGEDIA CONSUMADA DEL AZAR-**

**ANALEPSIS**

6. En casa de Jack, los invitados ríen y comen. Marianne ve llegar a Jack y sale a recibirlo. Él le dice que atropelló a un hombre y dos niñas por accidente.

7. Sigue la fiesta en casa de Jack, los invitados piden la cena a coro. Marianne le pide a su cuñada que los despida.

8. Jack y Marianne hablan de la desgracia. Jack quiere entregarse a la policía, ella trata de disuadirlo. Él sale de la casa.

9. Marianne, frenética, lava con jabón la defensa delantera de la camioneta y se derrumba.

**ANALEPSIS**

10. Jack se despide de su amigo Brown y aborda su camioneta para ir a casa. **(CC)**

**PROLEPSIS**

11. El Reverendo visita a Jack en la cárcel y éste blasfema: “No fue un accidente. Jesús me eligió para esto”. “Hice todo lo que me pidió, y Él me traicionó.” “Él me dio esa camioneta para cumplir su voluntad. Me hizo atropellar a esas niñas y no me dio la fuerza para quedarme y salvarlas.” “Dios sabe cuando uno de tus cabellos se mueve en tu cabeza.”

12. Jack intenta suicidarse en la regadera de la cárcel, pero su intento falla porque la regadera se rompe cuando él se cuelga y otro recluso lo ayuda a quitarse la sogá. **-AZAR-**

**PROLEPSIS**

13. Jack, sucio luego de trabajar, llega al hotel de paso donde se hospeda y se cruza con Paul, lo saluda sin saber quién es.

**ANALEPSIS**

14. Marianne y el Reverendo van a recoger a Jack a su salida de la cárcel. Él pasa de largo y los ignora. John va tras él.

**PROLEPSIS**

15. Paul sigue a Jack en el desierto y lo asalta. Lo hace arrodillarse y le dispara, pero no vemos si le da o no.

**ANALEPSIS**

16. Marianne y Jack en casa van a hacer el amor cuando él se acuerda de la mirada moribunda y suplicante de una de las niñas y llora junto a su esposa por la culpa.

17. En el culto religioso, Jack y su familia permanecen muy callados, han perdido el gozo de antes.

18. En la sala de su casa, los dos hijos pequeños de Jack le preguntan si asesino a unas niñas. Él dice que sí y Marianne que no, que fue un accidente.

19. Jack vuelve a irse de su casa. Sale de noche tras besar a sus niños, mientras Marianne duerme.

**PROLEPSIS**

20. Jack llega al hospital con Paul desangrándose. Y se echa la culpa del disparo.

**ANALEPSIS**

21. Jack llama desde el hotel de paso a Marianne, y le dice incoherencias. Está ebrio y perdido en el infierno de la culpa: “Dios se burla de nosotros y nos apachurra con sus manos de fuego”.

**PROLEPSIS**

22. Paul dispara a Jack pero no a matar, le tira a un lado y lo deja seguir vivo.

23. Jack irrumpe en la habitación de Paul y Cristina y se arma la riña donde Cristina lo ataca y Paul se dispara en el corazón. **[ENLACE CON LA MS3-30]**

En el punto 5 de esta macrosecuencia encontramos la escena en la que Marianne y el Reverendo van en el auto al lugar del accidente, para indagar acerca de las investigaciones. Entonces descubren que hay, por lo menos, uno o dos cadáveres en el sitio. En este punto podemos apreciar el resultado, o los primeros efectos, del azar: la muerte.

Antes de este punto hay una prolepsis, y después del mismo una analepsis, pero en ambos casos se intercalan diferentes escenas, correspondientes a otras secuencias y macrosecuencias. Y es llamativo ver que, aunque el punto 5, así como el 4 (que le antecede) y el 6 (que le precede), pertenecen a la misma secuencia —en la que se celebra una fiesta en casa de Jack mientras de manera alterna él atropella a Michael y sus hijas— se ha producido una fragmentación de la misma y se ha provocado una alteración temporal importante entre las tres escenas.

Dicho de otro modo, se intercalan otras escenas entre los puntos 4, 5 y 6, por lo que la estructura narrativa se vuelve caótica para el espectador. Éste es sólo un ejemplo de la forma en que se ha procurado la fragmentación constante y extrema en la estructura discursiva del filme.

Por otra parte, en el punto 10, encontramos una CC, temporalmente un poco anterior al accidente, en la cual Jack se despide de Brown y aborda su camioneta para ir a casa. Mediante corte directo se da paso a otra escena en la que Jack llega a su casa y saluda a su familia en el jardín. Enseguida se presenta otra escena mediante prolepsis, ya con él en la cárcel, hundido en la culpa, la rabia y el infierno mental y espiritual.

Esta CC desemboca un poco después (dentro de la historia, no del relato), en el hecho de azar donde Michael y sus hijas pierden la vida por el encontronazo entre ellos y Jack.

Ya en el punto 12, Jack intenta suicidarse colgándose de la regadera. Pero de manera azarosa ésta se rompe y Jack no muere, sino que sigue condenado a vivir con su infierno interior. Si la regadera no se hubiera roto, ése habría sido el final de su vida pero, por alguna razón seguramente material o física, en ese preciso momento, con el peso de Jack, la regadera se vence y el suicida falla en su intento.

### **MS3: PAUL**

1. Paul y Cristina están en el cuarto de ella, desnudos; ella duerme, él fuma y la observa [**INICIO IN MEDIAS RES**]

#### **PROLEPSIS**

2. Paul yace intubado en terapia intensiva y reflexiona sobre la muerte [**PROLEPSIS HASTA EL FINAL**]

#### **ANALEPSIS**

3. Paul, sentado frente a una alberca abandonada y sucia, luce abatido y enfermo. Cristina se acerca y él le dice que mató a Jack, ella lo cree.

#### **ANALEPSIS**

4. Paul, en su casa, conectado a un tanque de oxígeno, va al baño y fuma. Su pareja, Mary, lo descubre y lo reprende.

#### **PROLEPSIS**

5. Paul, herido en un rincón, es auxiliado por Cristina y Jack, en medio de un caos total en la habitación del hotel de paso.

#### **ANALEPSIS**

6. Paul toca el timbre de la casa de Cristina pero no abre nadie y se va.

**ANALEPSIS**

7. Paul, en una cama de hospital, se recupera de un trasplante de corazón, y le muestran en un frasco su corazón enfermo. **[FORTUNA DEL AZAR]**

**PROLEPSIS**

8. Paul le muestra al asesino de su familia a Cristina, y ella expresa que quiere matarlo.

**ANALEPSIS**

9. Paul y Mary discuten en su habitación porque ella quiere un bebé y él no.

**PROLEPSIS**

10. Paul le sigue los pasos a Cristina, desde su casa hasta una *convenience store*, y de regreso.

**ANALEPSIS**

11. Paul y Mary van al consultorio, y Paul dona su esperma, a pesar de estar desahuciado y muy enfermo.

**PROLEPSIS**

12. Paul va en el asiento trasero del auto, desangrándose, mientras Jack maneja y Cristina grita desesperada.

**ANALEPSIS**

13. Tras la operación Paul pregunta de quién es el corazón pero el médico no se lo revela y Mary le dice que es mejor que lo olvide.

**ANALEPSIS**

14. Paul y Mary reciben la llamada del hospital a medianoche, para avisarles que hay un corazón disponible. **-AZAR-**

15. Paul ingresa al quirófano mientras Mary lo despide y va a sentarse a la sala de espera **[En esta escena ocurre el cruce de destinos de Cristina y Mary. ENLACE CON MS1-8] - AZAR-**

**PROLEPSIS**

16. Paul aborda a Cristina en la cafetería del centro acuático donde ella nada, pero es rechazado y se va.

17. Paul, luego de la cirugía, se entera del aborto de Mary en el consultorio, y tienen un rompimiento emocional.

18. Paul sigue a Cristina hasta un bar, donde ella se intoxica de más y él la rescata y la lleva a su casa.

**PROLEPSIS**

19. Paul consigue una pistola.

**ANALEPSIS**

20. Paul logra un acercamiento con Cristina, la lleva a su casa y hacen una cita.

**PROLEPSIS**

21. Paul se siente mal en el auto, y vomita. **–AZAR–**

22. El doctor le confirma a Paul que le queda poco tiempo de vida porque el nuevo corazón está fallando también.

**ANALEPSIS**

23. Paul y Cristina platican en el restaurante [**ALUSIÓN AL AZAR**].

**PROLEPSIS**

24. Paul le confiesa la verdad del corazón de Michael a Cristina y ella enfurece.

25. Paul y Cristina hablan y se reconcilian.

26. Paul y Cristina hacen el amor [**VUELTA AL INICIO**] **–AZAR–** [**ENLACE CON LA MS1-17 Y CON EL PUNTO 1 DE ESTA MS**]

27. Paul llega a su casa cuando Mary lo abandona para volver a Londres.

28. Paul dispara a Jack en el desierto, pero no a matar, lo deja vivo y lo maldice.

29. Paul camina con la pistola en la mano, y luce grave, vomita mucho. **–AZAR–**

30. Paul se dispara en la habitación, tras la riña con Jack [**ENLACE CON MS2-23**].

En el caso de la MS3, encontramos más puntos de contacto con el azar:

En el 7, Paul se recupera de la cirugía en la que le trasplantaron el corazón de Michael. En esta escena podemos apreciar una consecuencia directa del azar: Paul salva la vida a partir de la tragedia de otra familia. En ese sentido, es un roce con el azar el que alcanza a Paul y lo involucra en la historia.

En el punto 14 es donde la fortuna surge en la vida de Paul, pues recibe la llamada en la que le notifican a Mary, su esposa, que hay un corazón disponible para él. Esta escena va sucedida por otra, en la misma secuencia, en donde Paul ingresa al quirófano en una camilla y su esposa lo despide deseándole suerte. Luego ella va y se sienta en la sala de espera, pensativa.

En ese momento se produce el cruce con la MS1-8, que ya mencionamos antes. Cristina sale por un pasillo lateral y abandona el hospital, mientras Mary la mira sin saber que es la esposa del donador. Es importante señalar que estas

escenas aparecen en el discurso en un momento posterior al punto 7 arriba descrito. Lo que ejemplifica nuevamente la alteración temporal.

Por otra parte, en el punto 21, Paul manifiesta malestar general, náusea, y vomita violentamente. Su corazón ha empezado a fallar otra vez, y la fortuna comienza a desvanecerse en su vida. Por causas que médicamente no pueden explicarse en su etiología, el organismo de Paul ha rechazado el órgano implantado, de manera que el azar biológico ha producido un caos a nivel sistémico y el individuo experimenta los primeros compases de la muerte en su cuerpo.

Ya en el punto 29, más adelante en el filme, veremos a Paul gravemente enfermo, abatido por el infortunio de que su nuevo corazón esté fallando otra vez, y en este caso, la escena se ha colocado en un momento muy avanzado del filme, cercano al final, de modo que la temporalidad recupera por un instante la lógica, para darle coherencia al espectador, quien ya en este momento tiene elementos para unir con mayor facilidad las piezas del rompecabezas del discurso.

En el hecho de que el organismo de Paul rechace el corazón trasplantado no ha intervenido la voluntad humana. En todo caso, podría pensarse que fue la voluntad de Dios la que lo determinó, como lo creería el personaje de Jack, o bien, podríamos decir que se trata de un hecho de azar, en el que a Paul le tocó nuevamente perder, a pesar de su disposición por salir adelante y seguir viviendo.

En el punto 22 de la MS3, y de la misma secuencia, el doctor le confirma a Paul su condición, y lo desahucia. Esta vez no hay nada que hacer, Paul sabe que va a morir. Pero entre el punto 21 y el punto 22 se incluyen otras escenas para romper la secuencia natural de hechos y alejar, temporalmente, un hecho del otro.

En el punto 23, Paul y Cristina hablan acerca de las coincidencias, en un restaurante, y encontramos un diálogo que versa sobre el azar, en el cual Paul plantea el hecho fortuito de que dos personas se encuentren, como es el caso de ellos dos (se requieren decenas de factores coincidentes para que dos personas

se encuentren, según lo que Paul explica en su conversación), y con ello, Paul alude el azar.

A esta escena la llamaremos “Alusión al azar”, pues Paul hace una reflexión sobre las matemáticas y la probabilidad, así como sobre el hecho de que dos personas y sus almas se encuentren en un mismo tiempo y un mismo espacio. Incluso, Paul alude un poema para ejemplificar de manera elocuente su planteamiento.

En esta MS encontramos tanto el punto 1 de la MS3 (que corresponde a la primerísima escena del filme), como el punto 26 de la misma MS3. Ambas son parte de una sola escena, por lo que, temporalmente, el discurso comienza la historia *in medias res* para luego iniciar el zigzagueo de analepsis y prolepsis, hasta llegar al mismo punto, con la escena en que Paul y Cristina hacen el amor en la habitación de la casa de ella. Aquí se establece un enlace con la MS1-17 y, como ya dijimos, con el punto 1 de la MS3. Han pasado ya 98 minutos de proyección. El filme está cercano al final.

Esta escena incluye, veladamente, un momento de azar, ya que más tarde en el filme, dentro de la MS1-17, Cristina recibe la noticia de su embarazo. Puede ser que en este encuentro sexual entre ella y Paul se haya realizado el azar biológico que desata la concepción y, eventualmente, la gestación de un nuevo ser. Como hemos mencionado en otra parte de esta investigación, ni Paul ni Cristina buscaron conscientemente este embarazo y, sin embargo, ocurrió. En cambio, en el caso de Mary, la ex pareja de Paul, ella lo intentó por varios medios sin conseguirlo. Parece ser que el factor azar otorga a Cristina un motivo para seguir viviendo.

Por último, en el punto 30 de la MS3, el discurso regresa al momento en el que se produce la riña en la habitación del hotel de paso donde Paul y Cristina acechan a Jack. Y Paul, al ver que Cristina está a punto de asesinar a Jack a golpes, decide detonar el arma sobre su propio pecho para terminar con su vida y quizá también para desviar la atención de Cristina y evitar el asesinato, es decir:

hay un momento de expiación por parte de Paul, quien ha venido cargando el sentimiento de culpa por haber recibido el corazón de un hombre que murió de manera injusta, junto a sus dos pequeñas hijas, en un accidente. Es claro que este punto se enlaza directamente con la MS2-23.

Ahora bien, respecto del Cuadro 1 (en la pág. 58) se ha adjudicado una línea temática a cada una de las tres macrosecuencias, según los acontecimientos que se describen en las secuencias y escenas que las constituyen.

En el caso de Cristina, ella va de la felicidad al infortunio —el duelo que le provoca la muerte de toda su familia—, y del infortunio al renacimiento, mediante un embarazo imprevisto, producto del amor apenas surgido entre ella y Paul, lo cual le provee una nueva razón para vivir.

En el caso de Jack, su vida de fe sufre una fractura a partir del momento en el que atropella a una familia y le provoca la muerte. La culpa carcome su vida y su ser de manera vertiginosa e incontrolable, y lo hunde en un infierno del que aparentemente es imposible salir. Sin embargo, en el momento más agudo de su perdición, alcanza la redención a través del perdón de Cristina. Es así como puede recuperar su vida y a su familia.

En el caso de Paul, él se encuentra en un momento de profunda desolación, con una enfermedad terminal, en espera de un trasplante de corazón, cuando ocurre el accidente de donde él puede obtener el órgano que salvará su vida. Tras este hecho venturoso para él, renace, y toma de nuevo las riendas de su vida. Pone fin a una relación que ya no funciona e inicia otra que sí lo provoca.

Sin embargo, el profundo sufrimiento de la mujer a la que ama, del cual él se siente en parte culpable (irracionalmente), lo introduce en un camino sin salida, en el cual descubre que está enfermo de nuevo y va a morir pronto. Al ver el punto extremo al que ha llegado la historia, Paul decide hacer un sacrificio y entregar su vida a cambio de la libertad de Cristina. Con este hecho trágico, pone fin a su vida.

Es así como las macrosecuencias permiten apreciar el sentido dentro de la vida de cada uno de los tres personajes principales, y cómo las secuencias se ven constantemente fragmentadas en el discurso para establecer un desorden que refleja el caos después del accidente en la historia, pero en todo momento en el montaje.

Para concluir este capítulo, destacamos que incluso la secuencia en la que se representa el accidente —el cual constituye el hecho de azar que analizamos en este trabajo— ha sido fragmentada en tres escenas que se distribuyen a su vez en tres diferentes momentos del filme, de modo que se enfatiza el sentido de la casualidad (y del desorden que ésta suscita) cuando el espectador identifica el momento del accidente al ir reacomodando en su interpretación del largometraje unos hechos tras otros. Es entonces cuando en él se produce una suerte de epifanía:

El problema del narrador es decidir la composición de la linealidad: qué debe ser contado antes, qué debe ser contado después, o bien, interrumpiendo como alternancia o como incidencia para producir una transformación estética en la narración.<sup>67</sup>

Asimismo, sostenemos que dentro de la progresión desordenada del filme existe una línea argumental, o de sentido, en la cual subyace un cierto orden, como lo hace el azar cuando se manifiesta en un sistema estable: se presenta un planteamiento o apertura, luego se desatan los hechos nodales o de mayor conflicto en la historia, y por último se da pie a un desenlace en el que los tres personajes protagónicos dan resolución a su destino.

En el último capítulo de esta investigación detallaremos con mayor precisión la manera en que el azar se convierte en un parteaguas en la vida de los tres personajes, y cómo éstos son impactados por el mismo, hasta hundirlos en el caos, para luego hacerlos coincidir entre sí y delinear su destino.

---

<sup>67</sup> Beristáin, *Análisis estructural...*, p. 32.

*Don't be afraid of death,  
it's with us every day.*

Alejandro González Iñárritu

### 3. AZAR: DEL CAOS AL DESTINO

#### 3.1 El azar en la historia de *21 gramos*

Como podemos ver en las catálisis presentadas en el capítulo anterior, mediante las actitudes y actos de los personajes se manifiestan los efectos que el hecho de azar, es decir, el accidente, ha provocado en todos ellos. Sin embargo, ninguna de las catálisis mencionadas en el capítulo anterior es imprescindible para determinar el eje central de la historia.

Las catálisis cumplen su función de llenar los espacios que se generan entre los nudos, y aportan una complementariedad a los hechos principales de la historia, pues ésa es su naturaleza: ofrecer al espectador algunos momentos de relajación en medio de los sucesos importantes. Se extienden mientras describen asuntos anteriores, posteriores o complementarios a las acciones más trascendentes de los personajes principales.

A continuación, presento una breve descripción de los puntos en los que el azar se hace presente en la narración de *21 gramos*:

En cuanto a los nudos, podemos encontrar algunas cadenas causales que desembocan en varios hechos de azar, principalmente en el núcleo central de la historia, que es el accidente donde mueren Laura, Katie y Michael, cuyo efecto responde a un cierto grado de causalidad, pero también a la *casualidad*.<sup>68</sup>

En el nudo número 2, Michael y sus hijas salen de la cafetería con la intención de ir a casa, y caminan por el vecindario. Mientras tanto, en el nudo número 5, Jack se despide de un amigo y también se dirige ver a su familia,

---

<sup>68</sup> Combinación de circunstancias que no se pueden prever ni evitar, según el *DRAE*.

entonces aborda su camioneta y maneja por el vecindario. En una esquina, estas dos cadenas causales se encuentran y se produce el fatídico accidente (nudo 6).

Para nuestra investigación, éste es el hecho de azar representado en el filme, es decir, un hecho fortuito e inesperado, ya que tanto la familia de Cristina como Jack pudieron haber tomado otra ruta, o haber pasado por ese lugar unos segundos antes o después, y el accidente no se habría suscitado. Sin embargo, aunque las decisiones y acciones de ambos personajes —Michael y Jack— fueron tomadas de manera consciente, voluntaria e independiente—, por razones inexplicables sus trayectorias se cruzaron y la tragedia ocurrió.

La escena del accidente, que se representa fuera de campo, ocurre cuando han pasado ya 69 minutos de filme, es decir, más de la mitad del mismo. Es hasta entonces cuando como espectadores podemos tener la entera certeza de que es la familia de Cristina la que fue atropellada por Jack. La secuencia del accidente se presenta de manera fragmentada: primero, en la segunda escena del filme, Michael y las niñas comen en una cafetería; después, en el minuto 41, caminan por la acera mientras él llama a Cristina al celular. Y después, en el minuto señalado, se presenta la escena que acabamos de mencionar.

A partir del accidente, surgen otras dos cadenas causales: en el nudo número 11 se representa el momento en el que le piden el corazón de Michael a Cristina, a fin de donarlo a otro hombre que lo necesita para vivir: Paul. Se hace una elipsis del momento en el que ella acepta donarlo, pero en el nudo 13 Paul y Mary reciben la noticia de que hay un corazón disponible. Enseguida ellos se disponen a salir hacia el hospital para la cirugía.

Como ocurre muchas veces en la donación de órganos, el trasplante responde a dos hechos simultáneos: una persona fallece mientras otra necesita algún órgano para tener la posibilidad de seguir viviendo. Michael y Paul responden a esta coincidencia. Es así como ocurren, al mismo tiempo (aunque en diferente espacio), el misterio de la muerte y el milagro de la vida.

Ya en el nudo 14, se presenta el cruce de estas dos cadenas causales, cuyo resultado es que el corazón sea destinado a Paul y no a otra persona, en un momento y un espacio únicos e irrepetibles. En esta secuencia, luego de que Paul entra al quirófano en una camilla, se ve el cruce de destinos de Mary y Cristina, pues ésta pasa frente a aquella sin darse cuenta de su presencia, mientras que Mary sí ve a Cristina pero no sabe que se trata de la esposa del occiso cuyo corazón salvará la vida a Paul.

Éste es un momento de entrecruzamiento discursivo: dos historias diferentes se rozan, y de ello se derivan algunas consecuencias en las tramas. Por ejemplo, el hecho de que Paul, más tarde, quiera conocer a los donantes del órgano que le salva la vida; o bien, que la relación de Mary y Paul se termine cuando éste se relaciona con Cristina.

Además de estas dos claras situaciones en las que el azar ocurre a partir de dos o más cadenas causales, también podemos hallar, en nuestro esquema de nudos, algunas referencias al azar o hechos vinculados a éste. Por ejemplo, en el nudo 28, Cristina y Paul salen a comer a un restaurante y charlan. Su plática podría haber tratado cualquier tema, sin embargo, Paul habla de las matemáticas, y le explica a su acompañante que para que dos personas se encuentren existe una posibilidad remota. El guión dice:

Hay un número escondido... en cada suceso de la vida, en cada aspecto del universo. Los fractales, la materia, hay un número que clama por decirnos algo. Supongo que intento decirles [a los alumnos, puesto que él es profesor de matemáticas] que los números son una puerta [...] para comprender un misterio que es mucho más grande que nosotros [...] La forma en que dos personas desconocidas se conocen [...].

Incluso, Paul enuncia un poema que trata de esta coincidencia esporádica: “La tierra giró para acercarnos”, de la obra *Poemas selectos*, del venezolano Eugenio Montejo (1938-2008):

*La tierra giró para acercarnos,  
giró sobre sí misma y en nosotros,  
hasta juntarnos por fin en este sueño...*

Sólo declama esta parte, pero anoto el resto del poema para dar cuenta de lo que él intenta señalar:

*como fue escrito en el Simposio.  
Pasaron noches, nieves y solsticios;  
pasó el tiempo en minutos y milenios.  
Una carreta que iba para Níni  
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.*

Esta referencia tiene mucho que ver con la propuesta del “efecto mariposa”, la cual engloba acontecimientos distantes en el tiempo y en el espacio, que terminan confluyendo, como ocurre magistralmente en *Babel*.

Por otra parte, en el nudo 35, Cristina y Paul hacen el amor por primera vez –y seguramente lo hacen muchas más, como se sugiere en varias escenas del filme en las que ambos se encuentran semidesnudos en una habitación, ya sea en casa de Cristina o en un hotel–. Más tarde, en el nudo 49, Cristina recibe la noticia de que está embarazada, mientras Paul yace grave en el hospital, luego de dispararse a sí mismo.

La concepción de la vida humana puede ser considerada como un hecho biológico en el que, de manera selectiva, uno entre miles de espermatozoides fecunda al óvulo. Esto es un hecho fortuito, único e irrepetible. Resulta irónico que Mary, la pareja de Paul, quien se obstina por tener un hijo de él, no lo consiga (al menos hasta donde el filme nos deja saber), mientras que Cristina es sorprendida por un embarazo que no buscó y que, sin embargo, se produjo de manera repentina, luego de tener relaciones sexuales con Paul.

No conocemos el momento exacto en que Cristina concibió, pero sabemos que el azar se hizo presente en la unión óvulo-espermatozoide, mismos que podrían representar, a su vez, dos cadenas causales que llevan un curso independiente la una de la otra, pero que se cruzan en un punto dado. Por ello, colocamos **CC** (de Cadena Causal) junto al nudo 35, y **AZAR** en el nudo 49. La concepción de una vida es una nueva oportunidad, un gran motivo, una luz de esperanza.

Otro caso en el que podemos ver el azar reflejado en la estructura narrativa es el momento en el que el corazón de Paul empieza a fallar de nuevo. Siempre que se realiza un trasplante existe el riesgo de que el cuerpo del paciente rechace el nuevo órgano implantado. Si bien, el organismo puede aceptarlo, también puede rechazarlo, en cuyo caso el paciente volverá a enfermar y morirá.

Esto le ocurre a Paul, quien recupera su vida pero, por causas inexplicables, rechaza el nuevo órgano y vuelve a enfermarse, hasta ser desahuciado. ¿Quién determina que un órgano sea rechazado? La respuesta puede ser concretamente: Dios, la biología, la suerte o el azar. El caso es que se trata de un hecho fisiológico, fuera del control humano, e incluso de los médicos quienes, a pesar de realizar la cirugía más impecable, pueden ver morir a su paciente días, semanas o meses después.

En el nudo 23, Paul se siente mal físicamente (**CC**). Su corazón comienza a fallar de nuevo, a pesar del favorable pronóstico clínico acerca de su evolución. Es en ese instante cuando inicia su camino hacia el destino final. En el nudo 41, Paul ya se siente mucho peor, entonces visita al médico, quien en el nudo 43 le confirma sus sospechas: el corazón está en su mínima capacidad y morirá pronto (**AZAR**). Ante este hecho fortuito, inesperado, Paul reacciona con enojo. Y parece ser que esta misma rabia es la que le da el coraje para intentar asesinar a Jack.

En el nudo 45, Paul le dispara a Jack, pero no con la intención de matarlo (pues de último momento ha decidido no convertirse en un asesino). Suelta un balazo a un lado de su víctima y la deja escapar, pues entiende que es suficiente

castigo el infierno de la culpa. A partir de ahí, Paul ya no se recupera, empeora hora tras hora de manera irremediable. Es entonces cuando Jack irrumpe en el cuarto de hotel y provoca una riña; Cristina golpea con una lámpara a Jack, cegada por la furia, y Paul se dispara a sí mismo, para detener el ataque.

A partir de ahí, Cristina y Jack, sin saberlo, comenzarán a vislumbrar la esperanza de recuperar sus respectivas vidas: Cristina a través de un nuevo ser y Jack a partir de haber sido perdonado. Ambos alcanzan así la redención.

Finalmente, en el nudo 50 Paul yace moribundo, en terapia intensiva, lleno de tubos, y piensa en la fragilidad de la vida, en la inmediatez de la muerte, en la ligereza de ambas. 21 gramos se pierden o se ganan en un instante. Entonces, Paul muere.

### **3.2 Impacto en la vida de los personajes**

Como en muchas obras modernas, literarias y cinematográficas, la ironía es un elemento atractivo en *21 gramos*. Helena Beristáin dice que la ironía es una figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión.<sup>69</sup>

En el caso del filme que nos ocupa, la ironía no es burlesca ni sardónica sino de un tipo dramático en el que el espectador reconoce algunas contradicciones dentro del sentido global del argumento. Tales contradicciones no son producto de un descuido por parte del emisor del mensaje, sino un recurso que él mismo emplea para agregar dramatismo e intensidad a su obra.

Es una ironía que Paul, quien tuvo la oportunidad de recibir un corazón sano, salvar su vida y seguir adelante, termine perdiendo su vida debido a factores fisiológicos impredecibles —e incluso por un acto de la voluntad que precipita su deceso— a pesar de todos los intentos por evitarlo. Mientras que Jack, quien

---

<sup>69</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica...*, p. 271.

perpetró un acto de suicidio<sup>70</sup> (en el nudo 21) y se vio amenazado por un arma de fuego, no haya muerto sino que continúe viviendo, a pesar de haber provocado la muerte de tres personas.

Lauro Zavala habla de la ironía accidental<sup>71</sup>, que engloba a la ironía metafísica y a la ironía de carácter. Estos tres tipos de ironía los encontramos en el filme que analizamos ya que, como apuntala este teórico literario, “la ironía muestra el caos donde había orden”, y esto es precisamente lo que ocurre en *21 gramos*.

La ironía parece ser ubicua [...] Como ha señalado Wayne Booth en su imprescindible *A Rhetorics of Irony*, a la ironía la descubrimos “oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación.”<sup>72</sup>

El personaje de Jack es de personalidad compleja. Su fe religiosa es aparentemente más dogmática que basada en el conocimiento teológico y la convicción. La ironía de su historia consiste en la revelación de esta verdad en el momento en que él se tambalea y se derrumba espiritualmente. Podemos ver en ello, con claridad, la *ironía de carácter*, que según Zavala “consiste en la oposición entre lo que un personaje cree o dice ser, y lo que realmente es”.

Al inicio del filme, en la cuarta escena, Jack Jordan predica a un joven delincuente, le dice que ganó la camioneta en una rifa, pero afirma: “No fue por suerte... Jesús me dio esa camioneta”, con lo que rechaza la posibilidad de que la suerte exista, pues prefiere creer que Dios controla todos los acontecimientos de

---

<sup>70</sup> Retomando a Durkheim, en este nudo Jack podría haber formado parte de la estadística de suicidios en Estados Unidos, sin embargo, un hecho azaroso empujó su destino hacia otra dirección y la muerte no se consumó.

<sup>71</sup> Lauro Zavala, en “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Humor, ironía y lectura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1993, describe la *ironía accidental* como una situación incongruente o *un giro paradójico de los acontecimientos* [las cursivas son mías].

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 61.

su vida. La camioneta con la que la familia de Cristina es arrollada constituye un símbolo irónico, pues es precisamente éste el instrumento de la tragedia.

El azar, manifestado en un accidente, muestra al espectador quién es Jack Jordan en realidad: un hombre cuya fe no ha sido pasada por fuego, y quien alardea en respuesta a una inmadurez espiritual que queda al descubierto tras la difícil prueba vivencial que debe enfrentar. Es un hombre que no ha comprendido el sentido exacto de la libertad ni el valor de su familia; entonces la vida le muestra que no todo es responsabilidad de Dios sino también de las decisiones de los hombres, y que en cualquier momento pueden presentarse hechos injustos, inesperados, inevitables e inexplicables.

Por su parte, Paul recupera la salud luego del accidente, ya que recibe en donación el corazón de Michael (muerto a causa de la tragedia). Sin embargo, de manera inesperada, al final del relato vuelve a enfermar y, sin que nada pueda hacerse, muere. Esto es un perfecto ejemplo de lo que Zavala llama *ironía metafísica*: “el producto de reconocer que el hombre, a pesar de aspirar al infinito, está condenado al polvo”.

El dramatismo de esta ironía consiste en la inevitabilidad de la muerte, es decir, en la fatalidad del destino de Paul, quien, al igual que Edipo —que intenta huir del cumplimiento de su destino—, termina condenado a éste: la muerte. En su caso, el azar es un evento pasajero que lo impacta de manera positiva hasta devolverle la salud y salvarle la vida, pero también un suceso infausto que lo lleva a enfrentar su propio final.

Cristina, quien ha sufrido un golpe terrible al perder a su familia, además de hundirse en la droga y el alcohol se llena de odio. Como espectadores podemos esperar que ella ponga fin a su vida o enferme de gravedad. Sin embargo, no ocurre así. Ella se ve envuelta por circunstancias contradictorias: busca la venganza pero, al mismo tiempo, reencuentra el amor en su vida, y además se embaraza sin planearlo. Esto es una *ironía del destino*, la cual Zavala describe como aquella donde “el resultado no es el esperado”.

Como ya dijimos antes, es importante destacar que la multitrama de *21 gramos* es paradójica en varios sentidos. El azar trastoca la realidad de los personajes, quienes al principio son unos y al final son otros (a manera de *road film*). En este filme no hay un héroe, un victimario y una víctima. Se trata de una trama multiprotagónica en la que todos tienen algo de víctimas, algo de héroes y algo de antihéroes.

En entrevista, Iñárritu comenta: “Odio la palabra ‘héroe’. Lo que los norteamericanos llaman ‘héroes’ yo lo llamo ‘víctimas’. Como la gente que murió en el World Trade Center [...] Las personas no son buenas o malas. Simplemente estamos flotando en un inmenso universo de circunstancias”.<sup>73</sup>

Michael y sus dos hijas pequeñas son las víctimas mortales de la historia: víctimas del descuido de Jack, quien manejaba a alta velocidad; y víctimas del azar, dado que su camino se cruzó con el de Jack. Cristina es también una víctima de este hecho trágico en el que pierde a su familia.

Jack es al mismo tiempo víctima del azar y victimario, por atropellar a Michael, Laura y Katie, aun cuando lo hizo de manera involuntaria. También Paul es, por una parte, víctima de la enfermedad, y por otra, beneficiario del azar.

Resulta paradójico que los dos personajes sanos y felices —Cristina y Jack (+) — sean llevados al infierno existencial a partir del accidente (-), y que al final recuperen su vida (+). Mientras que Paul, quien es un personaje enfermo e infeliz (-), reciba el regalo de la vida y recupere su alegría en la salud y en el amor que siente por Cristina (+), pero que por causa de una enfermedad no pueda seguir vivo (-). Parece ser que durante el desarrollo del filme el destino de los tres personajes es completamente impredecible para el espectador.

Por otra parte, es paradójico que Jack, quien provocó la tragedia, al final reciba el perdón de su propia víctima, y de ella la redención de su alma para seguir viviendo. También lo es que un hombre (Michael) muera, y su corazón

---

<sup>73</sup> En entrevista hecha por Kevin Conroy Scott, “*Don’t Be Afraid of Death*”, para la edición del guión de *21 gramos*, New York, Faber and Faber, 2003, p. xxxvi. [La traducción es mía.]

salve la vida de otro que está gravemente enfermo (Paul). Asimismo, Paul, quien esperó tanto por un corazón, al final, por las circunstancias, se quita él mismo la vida, lo cual es toda una ironía.

Asimismo, podemos ver en algunas catálisis la descripción más detallada del duelo de Cristina, que no puede seguir adelante si no es bebiendo, drogándose y ahogándose en llanto a causa del dolor. Lucha por seguir viviendo día a día, pero el luto es un sentimiento mucho más profundo: le han arrebatado a su familia, de un momento a otro. Le han cercenado la existencia.

Podemos atestiguar la culpa de Jack, que lo carcome y lo conduce a crueles delirios religiosos (pues se dio a la fuga luego de haber atropellado a dos niñas y un hombre), mientras su familia queda abandonada porque él huye de sí mismo y de todo. Su infierno es interior, y no hay manera de que pueda liberarse de éste. No desea ser perdonado sino castigado, y al mismo tiempo culpa a Dios por lo ocurrido. Sin embargo, pronto alcanzará la redención.

Por su parte, Paul vive un matrimonio irremediabilmente roto; al mismo tiempo, se siente agradecido y culpable de haber recibido el corazón de alguien que perdió la vida, y trata de resarcir en alguna medida el dolor de Cristina. Por eso, decide ayudarla para matar a Jack. Pero en el último momento no quiere convertirse en asesino. Lo que sí hace es entregar su vida para poner fin a la furia de la mujer que ama, y liberarla de su sed de venganza (en un acto de autoinmolación, como víctima de sí mismo y “héroe” al mismo tiempo).

También los personajes secundarios de Marianne y Mary dan cuenta de la inestabilidad de sus parejas, quienes pasan por una transición intensa. Las dos mujeres son prácticamente abandonadas, pero Mary pierde su relación, mientras que Marianne la recupera. Sin embargo, ambas sufren de manera directa los estragos de un hecho de azar en el que se han visto involucradas.

Las reacciones de los protagónicos —e incluso de los personajes secundarios— ante la tragedia son muy diferentes. Cuando el accidente se presenta, Jack responsabiliza a Dios de ello, se llena de rabia, de temor y

confusión, porque también se culpa a sí mismo. No es capaz de ver que lo ocurrido fue un accidente. Su fanatismo religioso lo ciega, y no cree en el azar. Para él, absolutamente todo está determinado por Dios.

En cambio, Marianne, la esposa de Jack, tiene una visión diferente de los hechos. Ella sí puede ver que lo ocurrido fue un lamentable accidente, y le dice a su marido, al ver su obstinación: *“La vida sigue, Jack, con o sin Dios”*. Para Marianne, el fanatismo de Jack es inaceptable. Ella no cree que Dios haya resuelto que su marido atropellara a la familia de Cristina. Por el contrario, piensa que su propia familia debe seguir adelante, a pesar de todo.

Para Marianne, la vida se sobrepone a la tragedia, mientras que Jack antepone la tragedia al valor de la vida. Mientras ella quiere retar a la fatalidad y dar a su destino un cauce provechoso para ellos, Jack está convencido de que su destino es pagar por lo que ha hecho, y busca el castigo antes que la salvación (a la manera de un antihéroe), sin importar que con ello esté colaborando para condenar a su familia a un destino de desintegración y abandono.

De este modo, podemos constatar que el azar provoca un caos en la vida de los personajes principales, pero también es un hecho que pone en jaque su capacidad de enfrentar la realidad y les ofrece la posibilidad de volver a comenzar tomando las riendas de su destino. Es decir, el accidente no los determina, pero sí afecta de manera importante su vida y les muestra la fragilidad de la existencia.

Cada uno vive su propia tragedia, todos confluyen en un mismo espacio y un mismo tiempo, a partir de lo que el azar produjo en ellos y en sus familias. Deben, de manera independiente, tomar sus propias decisiones para recuperar el equilibrio perdido y dar un mejor sentido a su destino —a pesar de lo efímera que es la vida y pese a la vulnerabilidad en la que los tres se encuentran a causa del infortunio.

De modo que los protagonistas viven una situación inicial, que debido al accidente (azar) se ve perturbada y los arroja al caos. En el caso de Cristina y Jack, ambos conservan la oportunidad de rehacerse a sí mismos y continuar su vida: ella condena a Jack pero al final lo perdona y se sana a sí misma; Jack se entrega al castigo y más tarde recibe el perdón que lo libera.

Paul, por su parte, vive un destino fatal. Su enfermedad le quita toda capacidad de decisión sobre el futuro, y sus acciones son condicionadas por las circunstancias inmediatas, así como por las decisiones de los demás.

Luego del trasplante, recupera la autonomía de su vida y el control de sus acciones (aunque de manera condicionada por la circunstancia de otro: Cristina), sin embargo la libertad no le dura mucho tiempo pues parece ser que la fatalidad está sobre él y la muerte lo espera pacientemente. No hay nada que él pueda hacer para evitarlo.

Un posible esquema (sintético) de la transición de los tres personajes que enfocamos podría ser el siguiente:

<b>Cristina Peck</b>	Positivo ( <i>Vida estable</i> ) - Negativo ( <i>Infierno</i> ) - Positivo ( <i>Esperanza</i> )
<b>Jack Jordan</b>	Positivo ( <i>Vida estable</i> ) - Negativo ( <i>Infierno</i> ) - Positivo ( <i>Esperanza</i> )
<b>Paul Rivers</b>	Negativo ( <i>Enfermedad terminal</i> ) - Positivo ( <i>Salud</i> ) - Negativo ( <i>Muerte</i> )

(Cuadro 2)

Los destinos de Cristina y Jack, en la historia global, se encuentran contrapuestos al de Paul (aunque Cristina y Paul hayan podido vivir juntos algunos momentos de luz). Es en este cruce de destinos (a partir de un accidente) donde es posible leer

la manera en que el azar puede favorecer o devastar al ser humano, es decir, impactarlo en forma positiva o negativa.

El azar, como un hecho eventual, no por completo ajeno a la causalidad, puede parecer más cercano al libre albedrío de la humanidad. En cambio, un azar para el que aparentemente no existe explicación alguna, ni científica ni humana, puede ser interpretado como una fatalidad, por el simple hecho de que las explicaciones racionales no alcanzan para darle otra interpretación.

En resumen, el Cuadro 2 (arriba) expresa claramente la trayectoria cruzada de los tres personajes. Jack y Cristina van de un estado positivo y estable a uno negativo, y luego vuelven a su estado positivo. Por su parte, Paul, va de un estado negativo a uno positivo, y luego regresa a lo negativo (al menos desde el punto de vista occidental de lo que representa la muerte).

### **3.3 Reflejo en la estructura narrativa**

Alejandro González Iñárritu, director de la Trilogía del Dolor (o de la Muerte): *Amores Perros*, *21 gramos* y *Babel*, muestra a través de las tres historias que constituyen a cada uno de estos tres largometrajes su inquietud por algunos temas, como: la muerte, el azar, el cruce de destinos, la pérdida, las adicciones, la relación entre padres e hijos, el amor o el perdón. Y el tratamiento de los mismos en el discurso es correlativo a su complejidad.

Podemos decir que entre los tres filmes existe unidad temática, aunque los argumentos aborden diferentes problemas. Asimismo, en los tres se manifiesta de manera peculiar el estilo del director, quien, además, en esta trilogía ha optado por ejemplificar el llamado “efecto mariposa”,<sup>74</sup> para mostrar que una o varias

---

<sup>74</sup> Dentro de la Teoría del Caos, el *efecto mariposa* se refiere a que el simple aleteo de una mariposa en Brasil puede desencadenar un tornado en Japón. Dadas ciertas condiciones iniciales de un determinado sistema caótico, una mínima variación en éstas puede provocar que el sistema evolucione en formas completamente diferentes. Por lo que una pequeña perturbación inicial podrá generar un efecto considerablemente grande, a mediano o corto plazo de tiempo.

acciones, potenciadas por un hecho de azar, pueden ocasionar consecuencias inimaginables.

En el caso de *21 gramos*, además del tema del azar que nos ocupa, el cual se explica en la confluencia de tres historias (al igual que en *Amores Perros* y *Babel*), tanto el escritor de la historia, Guillermo Arriaga, como el director, González Iñárritu, dan especial énfasis al tema de la muerte, el duelo, la pérdida y, en especial, del dolor por la muerte de un hijo, que quizá sea el más hondo que un ser humano pueda experimentar.

En algunas entrevistas, Iñárritu ha comentado su experiencia personal al respecto. Él y su mujer perdieron un hijo a los pocos días de nacer éste, de modo que el cineasta tuvo un encuentro frontal con la pérdida y es evidente que le interesa resaltar el tema en su obra. “Mi esposa y yo perdimos a un niño [...] El tema de *21 gramos* era muy cercano a mí. Son películas sobre padres e hijos, lo vulnerables que somos todos y cómo eso nos hace similares. De eso trata el filme.”<sup>75</sup>

Efectivamente, en *Amores Perros*, *21 gramos* y *Babel*, se dibuja íntimamente la compleja relación entre padres e hijos, la cual puede llevarnos a niveles de alegría o de dolor incomparables. En *Babel*, una pareja ha perdido un hijo y vive una crisis matrimonial debido al duelo. En *21 gramos*, Cristina pierde a sus hijas y su pérdida es un dolor paralizante, mientras que Mary, la mujer de Paul, ha abortado un hijo en el pasado y no puede concebir en el presente, por lo que vive obsesionada, en una especie de carencia permanente. En *Amores Perros*, el Chivo decide abandonar su vida de mendigo/mercenario y recuperar a su hija, cuya lejanía lo mantiene en la más profunda miseria humana.

Pero *21 gramos* va más allá y plantea cuestionamientos sobre la fe, Dios, la iglesia, el libre albedrío, la redención, e incluso el alma. Los temas que trata el filme son profundamente humanos, el fondo de la historia guarda una relación estrecha con los asuntos de lo efímero de la existencia y el peso del alma. Para

---

<sup>75</sup> En <http://luchadores.wordpress.com/2007/02/04/entrevista-al-director-alejandro-gonzalez-inarritu/>

Liñárritu, lo primordial es provocar una conexión emocional del espectador con los personajes, y no tanto ofrecerle alguna enseñanza o moraleja. “Creo que hoy el espectador está mucho más ávido de sentir que de entender, porque el entendimiento viene detrás de la emoción.”<sup>76</sup>

Además de que, como ya dijimos, es un filme multiprotagónico, en el que los personajes comparten el mismo nivel de importancia dramática, la obra es producto de un hipermontaje cercano al puntillismo. La pléyade de escenas, imágenes, acciones, zigzagueos en el tiempo logran un efecto impresionista cuya materia temática principal es la condición humana en sí misma, y su realidad contemporánea: el dolor, el amor, la angustia, la soledad, la separación, los deseos, la vacuidad, las obsesiones.

Ahora bien, luego de haber analizado las diferentes macrosecuencias, secuencias y escenas de nuestro texto fílmico, y de haber señalado los momentos en los que se representa al azar, hallamos lo siguiente: al final del filme, después de que el desenlace ha iniciado, aparece una última sucesión de escenas que se repiten en cámara lenta —y en retrospectiva (*flashback*)—, con una voz en *off* que habla del peso del alma, mientras Paul agoniza, intubado, pegado a una máquina que ya es insuficiente para mantenerlo con vida.

Dice Christian Metz que una secuencia “constituye una unidad más inédita [...] la de una acción compleja que se desarrolla en varios lugares y “salta” los momentos inútiles”.<sup>77</sup> En el caso de la última sucesión de escenas a que nos referimos, no se trata de una secuencia propiamente, pero sí de una selección estratégica de instantes en los que parece reflejarse el entramado de un acontecimiento azaroso que traumatiza el curso natural de los días, a partir del cual se desatan pérdidas irreparables, ganancias invaluable, carencias y dádivas hasta entonces desconocidas.

---

<sup>76</sup> Juan Orellana Gutiérrez de Terán, “Las mixtificaciones narrativas en el cine de Alejandro González Liñárritu”, *Revista Comunicación*, número 10, volumen 1, año 2010, p. 1161.

<sup>77</sup> Christian Metz, “La gran sintagmática del film narrativo”, en Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Editorial Buenos Aires, 1970, p. 156.

Esta repetición de escenas al final del filme elude precisamente todo aquello que ya se ha narrado con detenimiento —los momentos más agudos y los más insignificantes de la obra—, y al mismo tiempo alude sólo aquellos que constituyen las claves mediante las cuales se fue entretejiendo el destino de los personajes en cuestión. Dicho de otro modo: se hace un recorrido visual (a manera de memoria) de aquellos momentos cuya ligereza o pesadez transformaron el alma de los protagonistas, entendida ésta como esencia fundamental de la persona. Es un *flashback* de la historia, pero también del mismo discurso, es decir, de lo que ya se ha narrado.

Los eventos cotidianos, una mirada, un roce, una vuelta en la esquina, un encuentro sexual, un asesinato, o bien, dar a luz a un ser humano, abandonar el hogar, huir de un lugar, sin sospecharlo pueden encerrar un peso decisivo sobre nuestra existencia y, en ocasiones, modificar nuestro destino. Cada acción tiene un efecto en la propia vida y puede afectar la de los demás, si no es que los afecta siempre. En cada decisión hay una consecuencia; incluso en el hecho de no tomar decisiones se presenta un resultado inevitable.

Cada una de las escenas elegidas para esta última mirada sobre los acontecimientos del relato tiene alguna relación con las demás. Por ejemplo, la escena en la que Claudia, la hermana de Cristina, hace una seña obscena a ésta cuando se va alejando de la piscina para ir a su casa parecería no tener relevancia, sin embargo, el guionista de la obra aclara en entrevista que esta escena representa el momento exacto en el que, en otro espacio, las hijas y el esposo de Cristina están muriendo tras haber sido arrollados por Jack.

La voz en *off* que escuchamos en ese momento final del filme, a manera de narrador, no es sino el pensamiento reflexivo de Paul, quien a la hora de su muerte piensa en la levedad de la existencia, en lo frágil que es la vida y en cómo de un momento a otro puede cambiar nuestro destino, otorgándonos la más grande fortuna o hundiéndonos en la más profunda desolación, incluso hasta extinguirnos.

Paul se pregunta cuánto pesa el alma, cuánto se pierde o se gana en cada decisión o cada acontecimiento de la vida. Es al finalizar el filme cuando se revela el significado completo del planteamiento, el desarrollo y el desenlace del mismo: cualquier acontecimiento, ya sea resultado de nuestras decisiones, o ajeno por completo a la propia voluntad, afecta nuestra existencia y conduce nuestro destino, pero además, un hecho azaroso puede trastocarnos la vida en un nivel mucho más profundo.

Considero que en este punto surge la experiencia estética en el espectador, de manera definitiva, pues toda percepción subjetiva se fusiona entonces con una visión racional. Marcel Martin<sup>78</sup> propone 3 niveles de lo que la imagen provoca:

1. Reproduce<sup>79</sup> lo real
2. Afecta nuestros sentimientos
3. Toma un significado ideológico y moral

Cuando el espectador mantiene una actitud meramente pasiva, y de proyección sobre lo que mira, no puede alcanzar la experiencia estética, ya que ésta, dice Martin: “supone conciencia clara del poder de persuasión afectiva de la imagen [...] la imagen se percibe verdaderamente como una realidad estética y el cine es un arte y no un opio”.<sup>80</sup>

El espectador que no se da cuenta de que lo que mira en la pantalla es ficción, no puede alcanzar el punto de la razón en el que ésta se conjunta con la percepción y produce la experiencia estética; si sólo se identifica con los hechos y se proyecta de manera absolutamente inconsciente sobre los personajes o las situaciones planteadas, su percepción será meramente recreativa.

En *21 gramos* se presenta una estructura compleja para el espectador común que lo obliga a cuestionarse, a racionalizar el entramado, se trata de una narración que se fragmenta, cuyas imágenes y secuencias son pausadas de manera constante, mediante el corte directo —sin recurso alguno de disolución

---

<sup>78</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1996.

<sup>79</sup> Nosotros diríamos que *representa*.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

discreta—, lo cual provoca una alteración brutal en la temporalidad del relato y, por lo tanto, un rompimiento de la lógica del mismo.

Además, el uso prioritario de la cámara al hombro otorga inmediatez, cercanía y vertiginosidad tanto a las situaciones como a las actitudes de los personajes. Desde las primeras escenas del filme se provoca la tensión mediante el movimiento imperfecto, nervioso, inestable de la cámara. La alternancia de diferentes espacios y tiempos mediante escenas breves avisa al espectador que algo importante va a ocurrir, y le pide su atención.

El juego de fragmentación que se establece a partir de las analepsis y prolepsis construye un ritmo en el discurso, entendido el ritmo como una alternancia regular de elementos, en este caso los fragmentos de cada una de las tres historias que se presentan de manera alternada, acronológica. El receptor comprende, en cierto momento del filme, que le seguirán presentando escenas alternadas de las tres parejas. Esto dota a la obra, dentro de toda su descomposición, de un equilibrio que le otorga coherencia.

La pérdida, como uno de los temas humanos en los que confluyen los tres protagonistas de la historia: Cristina (pierde a su familia), Jack (pierde su fe y su familia) y Paul (pierde su salud), puede ser un elemento con el que el espectador se identifique pues seguramente habrá experimentado alguna pérdida en su propia vida. Sin embargo, lo que plantea el filme que nos ocupa no es sólo la pérdida *per se* sino la afectación que ésta inflige al alma, es decir, al sustento esencial de la persona.

Hablando de la pérdida, se presenta una escena en la que vemos una alberca muy grande, mediante un plano cenital, en la que Cristina flota sumergida en posición fetal, lo cual simula el vientre de la madre, el líquido amniótico, y el feto aislado de la vida. La pérdida y el dolor de Cristina son tan grandes, que ella desearía no tener que salir del agua pues, como en un parto, le resulta doloroso y traumático el contacto con la vida, respirar incluso. El impacto de la realidad es tan

violento que ella quisiera huir de la misma, refugiarse y quedarse en el origen, bajo el agua.

Mientras la religión cristiana plantea que el alma es el conjunto de intelecto, emociones y voluntad, el largometraje que analizamos utiliza el pretexto del azar para preguntar cuál es el peso del alma: cuánto pesa el alma —que parece ser tan ligera, tan efímera y leve como la existencia misma, o cuando menos tan vulnerable para ser trastocada o afectada de manera tal que el individuo yerre su destino o lo vea gravemente afectado por un hecho catastrófico.

¿Cuántas vidas vivimos? ¿Cuántas veces tenemos que morir? Dicen que todos perdemos 21 gramos en el momento exacto de la muerte. Todos. ¿Cuánto cabe en 21 gramos? ¿Cuánto se pierde? ¿Cuándo perdemos 21 gramos? ¿Cuánto se va con ellos? ¿Cuánto se gana? ¿Cuánto se gana? 21 gramos, el peso de una pila de monedas de cinco centavos, el peso de un colibrí, de una barra de chocolate. ¿Cuánto pesan 21 gramos?

Estos cuestionamientos cierran el filme, y acompañan la última presentación de escenas, para recordar la manera en que el azar se fue tejiendo y cómo la tragedia trajo el caos a la vida de los personajes protagónicos —y también de los secundarios, ya que tres de ellos perdieron la vida a causa de dicho accidente—.

Enseguida, el respirador artificial de Paul deja de moverse porque el último aliento de éste ya se ha apagado, la voz en *off* calla, los 21 gramos parecen flotar en el ambiente, y llega el fin. Vemos entonces el último plano, con una alberca abandonada, sucia, llena de despojos, y la nieve cae. Una imagen de devastación, muerte, azul, recibe la blancura de la nieve que purifica y anuncia el cambio, la transformación, la esperanza en medio de la oscuridad y la desolación.

El final no es el “*happy end*” clásico, en el que los personajes protagónicos consiguen lo que desean, sino un final abierto, de temas que no se cierran. No se suscita una clausura definitiva en la diégesis, sino que se presentan conclusiones subjetivas, panoramas inciertos. Acaso la esperanza es una realidad: para Cristina

en la procreación, para Jack en el perdón. La complejidad de la resolución final es tan desnuda, como intensa es la deconstrucción del relato.

El riesgo que toma Iñárritu en un hipermontaje que pudo haber comprometido la verosimilitud de la historia, o bien, haberlo hecho predecible, es superado. Dice Juan Orellana Gutiérrez de Terán, de la Universidad San Pablo CEU, que la estructura “rota” que presenta este filme refleja la “rotura” interior del hombre posmoderno, desde una mirada humanista.<sup>81</sup> En todo caso, no hay respuestas absolutas para los acontecimientos de la diégesis, como no las hay para el azar.

*21 gramos* cierra con interrogantes, porque el abismo humano, su tragedia, su extrañeza, su contradicción y su universalidad será siempre la inquietud del hombre, quien nunca dejará de preguntarse por todo aquello que lo aqueja, que lo sorprende, que lo aterra o lo salva.

El asunto del peso del alma, en el plano experimental, ha sido abordado en pocas ocasiones, como en el caso del doctor Douglas MacDougall, un médico de Massachusetts que publicó el artículo “Soul Has Weight, Physician Thinks”, el 11 de marzo de 1907 en el *New York Times*. Este doctor pesó a varias personas agonizantes, en el momento preciso de su muerte, y determinó que el peso que perdían era muy cercano a los 21 gramos. Sin embargo, se objeta en primera instancia que el cuerpo puede perder algunos gases y fluidos en el último aliento, por lo que la explicación sería entonces de carácter material y no espiritual.

Por su parte, Germán W. Clark, en su libro *21 gramos, el peso del alma: mitos y verdades* hace un recorrido por diferentes creencias, doctrinas y religiones acerca de los conceptos de alma, espíritu, cuerpo astral, muerte, reencarnación, etcétera. En sus primeras páginas menciona el filme dirigido por Alejandro González Iñárritu, *21 gramos*, ya que la publicación de esta obra se hizo en 2005, mientras que el filme fue exhibido en 2003. Respecto de este último, Clark dice:

---

<sup>81</sup> Orellana, *op. cit.*, p. 1170.

Ha servido como disparador de un tema del que muchos hablan pero que pocos han estudiado en profundidad: el alma. La relación entre el alma y los 21 gramos no tiene un antecedente exacto.<sup>82</sup>

Asimismo, el autor se refiere a algunos científicos que han investigado el tema de la vida y la muerte, como Niels Olof Jacobson, de origen sueco, quien al igual que el doctor MacDougall colocó en una balanza ultrasensible diferentes cuerpos de personas un poco antes de morir y afirmó que todos habían perdido 21 gramos luego de la muerte. Sin embargo, ninguno de estos experimentos ha sido avalado de manera formal hasta nuestros días, por lo que no pueden ser tomados como teorías científicas sino, en todo caso, como precedentes de una creencia popular por demás subjetiva.

Así, el azar se refleja en la estructura narrativa de *21 gramos* y logra transmitir sus significados mediante un discurso fragmentado que representa el caos, pero que al final restablece la conexión de unos elementos con otros para exponer que el peso del alma puede ser tan ligero como el de un colibrí, es decir, tan leve como lo que pesan 21 gramos, una medida sin relación formal ni científica con el alma, pero que supone una metáfora del planteamiento central del texto fílmico, cuyo pretexto, repetimos, es el azar.

El mismo Guillermo Arriaga sostiene lo siguiente: “Estos 21 gramos de peso que perdemos pueden ser energía, puede ser el alma, esto depende en tus creencias, puede ser muchas cosas. Usé esto [los 21 gramos] como una metáfora de cómo ese peso sigue pesando sobre aquel que sobrevive [...]”<sup>83</sup>

El azar le interesa a Iñárritu al punto de que los tres filmes de esta trilogía tienen como núcleo un accidente, el cual se convierte en una provocación conceptual, común a todos ellos, y traza un eje argumental que sostiene este

---

<sup>82</sup> Germán W. Clark, *21 gramos, el peso del alma: mitos y verdades*, Buenos Aires, Grupo Imaginador de Ediciones, 2005, p. 7.

<sup>83</sup> En entrevista hecha por Kevin Conroy Scott, “*Life Goes On*”, para la edición del guión de *21 gramos*, New York, Faber and Faber, 2003, p. xi. [La traducción es mía.]

“tríptico de trípticos”, como lo ha llamado el mismo Iñárritu. El asunto de los hechos fortuitos no sólo es una inquietud del director, sino una obsesión.

Toda mi vida he estado obsesionado con la idea del destino. Me preocupa todo lo que ya está escrito en nuestras vidas antes de nacer y hasta dónde llega nuestra libertad de elección. Hay circunstancias que el ser humano no domina y otras que genera. Me interesa observar qué hace el hombre ante los hechos imprevistos y cómo se comporta y sobrevive ante ellos.<sup>84</sup>

Quizá sea por ello que la decisión de hacer una trilogía surgió durante la producción de *21 gramos* y no antes. Lo universal humano y el “efecto mariposa” desatados por el azar llegan a su máxima expresión en *Babel*, pero los asuntos de la pérdida, anclados al devenir fortuito, incontenible, encuentran su mejor escenario en *21 gramos*.

Paul pierde su matrimonio, su salud, y también su vida. Jack pierde la fe, a su familia, la libertad y la paz. Cristina pierde a su esposo y sus hijas, y en alguna medida pierde lo que hasta entonces era su vida, es decir, lo pierde todo de momento, o al menos así lo percibe ella. Los que mueren pierden, en sentido figurado, 21 gramos, que es el supuesto peso del alma. Y no es que pierdan el alma, en realidad ésta es lo que permanece. La metáfora consiste en que el peso del alma es *como* todo aquello que nos ata a la vida: el amor, el hogar, nuestras creencias, la fe, la salud, los hijos, la felicidad, la ilusión.

Pero un hecho inesperado, accidental, azaroso, puede derribarnos y eventualmente aniquilarnos si no somos capaces de sobreponernos a él. El desarrollo mismo de la historia y el discurso del filme son un ejemplo de cómo un hecho de azar que ocurre en un sistema estable provoca el caos en éste. Asimismo, se presenta la posibilidad de que dicho sistema vuelva a la normalidad, o bien, debido a otras circunstancias que coadyuven a dimensionar el caos, éste provoque una catástrofe en otro sitio, como efecto de tal incidente.

---

<sup>84</sup> Orellana, *op. cit.*, p. 1169.

El planteamiento del filme que nos ocupa es sobre dos personajes (Cristina y Jack) y sus familias —que viven en un mundo de equilibrio—, y acerca de un hombre desahuciado (Paul) que lucha por guardar el equilibrio, perturbado por la enfermedad de su corazón. Entonces, un suceso trágico provoca un giro de tuerca violento.

Los dos personajes que se hallaban estables entran en un desequilibrio agudo, mientras que Paul, recibe un nuevo corazón *in extremis* y recupera la salud, así como la estabilidad individual. Sin embargo, diversos nudos y conflictos complican la situación de los tres protagonistas hasta un punto supremo, y finalmente, la vida de todos llega al límite cuando el relato alcanza el clímax, para dar paso a una resolución en la que ellos trazan su destino —todos con una nueva perspectiva de las cosas y bajo diferentes circunstancias.

Aunque el sentido global del filme es acerca de la pérdida, el dolor y el abismo interior del ser humano, también puede decirse que habla de la esperanza, pues a partir de un hecho trágico que sumerge a los protagónicos en un infierno éstos deben luchar —sin alternativa, ya que siguen vivos— por superar sus miedos, su culpa, su depresión, para ser capaces de recuperar el equilibrio. Al respecto dice Arriaga: “Tener fe cuando estás en las profundidades del lugar más oscuro, eso es un sentido real de esperanza”.<sup>85</sup>

Por su parte, Iñárritu comenta: “El filme trata de la pérdida, y de cómo para sobrevivir los personajes encuentran esperanza otra vez mediante un proceso doloroso. Siendo que la vida puede ser tan difícil y dolorosa a veces, pienso que la esperanza es la única manera, como seres humanos, de darle significado a nuestra vida”.<sup>86</sup> O como dijera Federico García Lorca en su obra teatral (tragedia) *Doña Rosita la soltera*: “El más terrible de todos los sentimientos es el sentimiento de tener la esperanza muerta”.

---

<sup>85</sup> En entrevista hecha por Kevin Conroy Scott, “*Life Goes On*” ..., p. xvii. [La traducción es mía.]

<sup>86</sup> En entrevista hecha por Kevin Conroy Scott, “*Don’t Be Afraid of Death*” ..., p. xxviii. [La traducción es mía.]

La estructura narrativa de *21 gramos* es desordenada: distorsiona la temporalidad e incluye un elemento caótico para representar el azar que irrumpe en la vida humana provocando fortunas invaluable u ocasionando problemas, desastres, tragedias, pérdidas irreemplazables. La existencia es frágil, el destino está lleno de posibilidades y la muerte es siempre contundente, definitiva.

*21 gramos*, en forma y fondo, muestra la fragilidad humana, así como la valerosa voluntad de vivir a pesar de los embates del destino; expone la incertidumbre de la existencia y sus laberintos, mientras desvela con una estética hiperrealista la inexorabilidad de la muerte.

## REFLEXIONES FINALES

El azar es un tema que atañe a diferentes disciplinas científicas y a las ciencias humanas, por lo que su campo de análisis es amplio y no puede reducirse a un solo punto de vista. En el caso del filme *21 gramos*, el azar, aunque es un hecho fortuito, es decir, un acontecimiento fuera del control de los humanos, al mismo tiempo es producto de dos cadenas causales cuya trayectoria es independiente la una de la otra, pero que por la combinación de diversas circunstancias llegan a confluír, produciendo un accidente trágico.

El accidente, representado en los tres filmes que componen la Trilogía del Dolor de Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu, es un pretexto para hablar de varios temas de la existencia y de la condición humana, como son: el azar, el destino, la pérdida, el dolor, la relación padres e hijos, la culpa, la redención, la muerte, las adicciones y la fe.

El *corpus* fílmico de esta investigación responde a la estética posmodernista, que combina algunos elementos de la estructura clásica con otros del cine moderno, entre ellos la fragmentación de secuencias y escenas y la alteración temporal mediante *flashback* y *flashforward*, estableciendo una estructura en zigzag, misma que, sin embargo, presenta la técnica usada por Homero, *in medias res*, ya que la película inicia a la mitad de la historia y luego va hacia el pasado para iniciar el relato, hasta llegar al mismo punto, en un viaje circular, para luego ofrecer el desenlace.

El título de la película, “*21 gramos*”, es una alusión a la creencia popular de que el alma pesa 21 gramos. El escritor del guión y el director del filme utilizan estos términos como una metáfora del peso de la existencia y de todas y cada una de las decisiones que tomamos en la vida o los sucesos afortunados o desafortunados que nos ocurren de manera repentina, ya sea que nuestra voluntad intervenga o no.

Asimismo, el peso de la existencia a veces tiene que ver con el peso que nos dejan los muertos. El azar, que a veces provoca venturas y otras produce accidentes, impacta la vida humana e influye en el destino. Es propio de cada persona echar mano de todos sus recursos, ya sean intelectuales, emocionales, económicos, culturales, espirituales, etcétera, para enfrentar y superar las situaciones que la vida le presente, a fin de continuar su camino hasta el día de la muerte (que es inexorable).

El azar impacta la vida de los personajes protagónicos del filme, así como de los personajes secundarios, que en su mayoría son víctimas de la tragedia, a excepción de Paul, quien en lo inmediato se somete a una cirugía y gana un corazón que le salva la vida, y quien al final comete una especie de sacrificio de amor (mediante un presunto suicidio) para liberar a Cristina de su deseo de venganza y, sin querer, a Jack, de su culpa abismal.

El azar se representa en la estructura de *21 gramos* a través de un accidente, así como en el trasplante de corazón, en el intento fallido de suicidio por parte de Jack, en la conversación de Paul y Cristina en el restaurante (de manera referencial), en el rechazo del órgano por el cuerpo de Paul y en el embarazo de Cristina.

La forma caótica del discurso refleja, asimismo, el caos que el azar desata en las tres historias de los personajes que conviven en el filme, los cuales no son héroes en el sentido clásico de esta palabra, sino personajes complejos cuyo intimismo queda al descubierto a partir de un hecho trágico.

El final abierto exige al espectador su propia interpretación, a fin de completar el sentido global de la obra, una característica propia del cine de nuestros días que intenta acercarnos a una visión más realista de lo humano y de todo aquello que aún no comprendemos, pero que reside en forma definitiva en los claroscuros de la existencia.

## FUENTES

### Bibliografía

- Arriaga, Guillermo. *21 Grams*, New York, Faber and Faber, 2003.
- Aumont, J. y Marie, M. *Análisis del film*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato*, Madrid, Gredos, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1988.
- Bettetini, Gianfranco. *Cine: lengua y escritura*, México, FCE, 1975.
- Clark, Germán W. *21 gramos, el peso del alma: mitos y verdades*, Buenos Aires, Grupo Imaginador de Ediciones, 2005.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2008.
- Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 1992.
- Dostoyevski, Fiódor, *El jugador*, Madrid, Salvat, 1969.
- Falgueras Salinas, Ignacio. *Hombre y destino*, España, EUNSA, 1998.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *El análisis del texto fílmico*, Universitat Jaume I, 2006.
- Hacking, Ian. *La domesticación del azar*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Iturriaga de la Fuente, José Narciso. *Los caminos del azar*, México, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 2012.
- Jurgenson, Albert y Brunet, Sophie. *La práctica del montaje*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Escritos en torno a la libertad, el azar y el destino*, Madrid, Editorial Tecnos, 1990.
- Lozano, Jorge, et al. *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Nicol, Eduardo. *Los principios de la ciencia*, México, FCE, 1965.
- Oraison, Marc. *El azar y la vida*, España, Espasa-Calpe, 1973.
- Prigogine, Ilya. *El fin de las certidumbres*, Madrid, Taurus, 1977.
- Roland Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1996.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, 1988.

Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1974.

\_\_\_\_\_. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970.

## Filmografía

**1. Título:** *21 gramos (21 Grams)*. **País:** Estados Unidos. **Año:** 2003. **Director:** Alejandro González Iñárritu. **Guionista:** Guillermo Arriaga Jordán. **Productores:** Alejandro González Iñárritu y Robert Salerno. **Fotografía:** Rodrigo Prieto. **Música:** Dave Matthews y Gustavo Santaolalla. **Montaje:** Stephen Mirrione. **Reparto:** Sean Penn (Paul Rivers), Benicio Del Toro (Jark Jordan), Naomi Watts (Cristina Peck), Charlotte Gainsbourg (Mary Rivers), Melissa Leo (Marianne Jordan), Danny Huston (Michael). **Duración:** 124 minutos.

**2. Título:** *Amores perros*. **País:** México. **Año:** 2000. **Director:** Alejandro González Iñárritu. **Guionista:** Guillermo Arriaga Jordán. **Productores:** Alejandro González Iñárritu y Francisco González Compean. **Fotografía:** Rodrigo Prieto. **Música:** Gustavo Santaolalla. **Montaje:** Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar, Fernando Pérez Unda. **Reparto:** Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero, Vanessa Bauche, Jorge Salinas, Marco Pérez, Rodrigo Murray, Humberto Busto, Gerardo Campbell. **Duración:** 147 minutos.

**3. Título:** *Babel*. **País:** México, Estados Unidos, Francia. **Año:** 2006. **Director:** Alejandro González Iñárritu. **Guionista:** Guillermo Arriaga Jordán. **Productores:** Alejandro González Iñárritu, Jon Kilik y Steve Golin. **Fotografía:** Rodrigo Prieto. **Música:** Gustavo Santaolalla. **Montaje:** Douglas Crise y Stephen Mirrione. **Reparto:** Gael García Bernal, Adriana Barraza, Brad Pitt, Cate Blanchett, Mohamed Akhzam, Peter Wight, Harriet Walter, Trevor Martin, Matyelok Gibbs, Georges Bousquet, Claudine Acs, André Oumansky. **Duración:** 143 minutos.

## **Hemerografía**

Orellana Gutiérrez de Terán, Juan. "Las mixtificaciones narrativas en el cine de Alejandro González Iñárritu", *Revista Comunicación*, número 10, volumen 1, año 2010.

Zavala, Lauro. "Para nombrar las formas de la ironía", en *Humor, ironía y lectura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1993.

## **Sitios en internet**

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

<http://luchadores.wordpress.com/2007/02/04/entrevista-al-director-alejandro-gonzalez-inarritu/>

<http://www.youtube.com/watch?v=cJPjFuccMCU>

<http://www.youtube.com/watch?v=tQDapNnj7Y>

[http://www.youtube.com/watch?v=74MWAZBPZ\\_c](http://www.youtube.com/watch?v=74MWAZBPZ_c)

<http://www.youtube.com/watch?v=FZmJFFjKOa8>

<http://www.youtube.com/watch?v=L7BX3f4BvcE>

[http://www.youtube.com/watch?v=7OVptQpiGqw&list=TLa9L4XAS1CZv2\\_3dl4mniUI32L\\_-Y4tBO](http://www.youtube.com/watch?v=7OVptQpiGqw&list=TLa9L4XAS1CZv2_3dl4mniUI32L_-Y4tBO)

[http://www.youtube.com/watch?v=yGnqaBKoypQ&list=TLa9L4XAS1CZv2\\_3dl4mniUI32L\\_-Y4tBO](http://www.youtube.com/watch?v=yGnqaBKoypQ&list=TLa9L4XAS1CZv2_3dl4mniUI32L_-Y4tBO)

<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/entrevista-con-alejandro-gonzalez-inarritu>

<http://www.imdb.com/title/tt0315733/awards>