

CÓMO DESESTRUCTURAR LOST

Análisis de su estructura temporal y las relaciones actanciales

Facultad de Periodismo y Comunicación Social (Sede La Plata)

Universidad Nacional de La Plata

Año 2012

La presente investigación se enmarca dentro del área temática de Comunicación y Arte
Las palabras claves que la definen son: series televisivas; Lost; gramática narrativa audiovisual; modelo actancial;
estructura temporal y relato.

Tesistas:

Baigorria, Diana Melisa

Legajo: 15345/6

DNI: 32060121

Mail: diana_baigorria@hotmail.com

Balbuena, Luciana

Legajo: 15310/4

DNI: 32609576

Mail: lucianabalbuena@gmail.com

Grassi, Mariana

Legajo: 15107/3

DNI: 32533183

Mail: marianagrassi32@hotmail.com

Director: Cremonte, Ulises

Asesora: Aon, Luciana

You all, everybody
Drive Shaft

A nuestras familias,

Eli, Robert y Hernán por ayudarnos a confiar y permitir que le usurpemos ese living inspirador

Huguito y Mabel por su apoyo a la distancia y la preocupación constante

A Edgardo y Mica por facilitarnos el haber llegado hasta acá

Al Abuelo Tito, por recibirnos cada día y mandarnos para el fondo fondo fondo.

Y especialmente a Mamá Ale por haberle robado su intimidad, por su paciencia, y predisposición durante estos tres años.

A nuestr@s amig@s por bancarse las ausencias y haber compartido con todo este proceso

A Ulises Y Luciana por creer en nosotras

A María, por su creatividad y compromiso desinteresado

A Ale Miguez, por su tiempo y generosidad

A Piki y Sol, nuestras compañeras de ruta, amigas /hermanas, sin las cuales nada de esto hubiese sido posible.

y a Tod@s l@s que, de alguna forma, fueron y son parte del camino

GRACIAS TOTALES...

RESÚMEN

Esta tesis de investigación tiene como objetivo principal establecer las tensiones entre las relaciones actanciales y la estructura temporal de la serie televisiva *Lost*.

En primer lugar realizamos un breve recorrido por el cine, la televisión y las nuevas tecnologías a fin de contextualizar el surgimiento y desarrollo de las series norteamericanas contemporáneas. Asimismo, para una mejor comprensión de la metodología, explicamos algunos conceptos claves para entender el modelo actancial de Greimas, una teoría semiótica estructuralista basada en los modelos de análisis de relatos clásicos de la literatura. No obstante, reconocemos las particularidades del relato audiovisual, en tanto estructura, recursos narrativos y sus analogías con el lenguaje cinematográfico.

En el segundo capítulo, aplicamos concretamente el modelo actancial de A. J. Greimas donde a partir de diferentes ejemplos, ponemos en diálogo la teoría con la serie, tanto para estudiar las relaciones actanciales construidas por *Lost*, como para establecer las dinámicas generadas por el relato.

En el tercer capítulo, desarrollamos un análisis de la estructura temporal con el objetivo de identificar los distintos recursos narrativos utilizados como flashbacks, flash-forwards, flash-sideways y saltos en el tiempo, estableciendo su funcionalidad en el relato.

Por último, en las conclusiones articulamos ambos análisis para dar cuenta de nuestro objetivo principal y realizamos algunas consideraciones finales que reflejan las dificultades teóricas y procedimentales presentadas durante el proceso de producción de esta tesis.

Finalmente, compartimos, a modo de bitácora, la descripción de nuestro recorrido durante estos años, que enmarca y enriquece el presente trabajo.

ÍNDICE

- 1) Introducción- 7
- 2) CAPÍTULO 1: MARCOS DE REFERENCIA
 - a) Del contexto - 10
 - b) Recorrido Conceptual - 19
- 3) CAPÍTULO 2: MODELO ACTANCIAL - 29
 - a) Nivel Profundo - 31
 - b) Nivel Superficial - 36
- 4) CAPÍTULO 3: ESTRUCTURA TEMPORAL - 64
 - a) En el pasado - 68
 - b) En el futuro - 110
 - c) Saltos en el tiempo y desambiguación del tiempo cero - 116
 - d) En la otra dimensión - 120
 - e) Sin codificar - 124
- 5) CAPÍTULO 4: CONCLUSIONES - 125
- 6) BIBLIOGRAFÍA-132
- 7) ANEXOS – 138
- 8) BITÁCORA DEL PROCESO: “La historia es un viaje, no hay ningún apuro por llegar” - 223

"Una historia debe tener un comienzo, un medio y un fin, pero no necesariamente en ese orden."

(Jean-Luc Godard)

INTRODUCCIÓN GENERAL

El presente trabajo surge de nuestro particular interés por *Lost*. Desde el primer momento quisimos realizar una tesis de investigación que conjugase nuestros gustos personales con nuestra formación profesional, por lo que nos decidimos abordar esta serie desde una perspectiva comunicacional, aunque no sabíamos muy bien cómo.

Tiempo atrás, cuando empezamos a construir *Lost* como objeto de estudio, lo primero que nos preguntamos fue qué aportes realizaría al campo estudiar una serie televisiva norteamericana. Y pensándonos como parte integral de una generación surgida a la par de la transmediación, y atravesada por la era digital no podíamos desconocer la dimensión indiscutible que estos productos de la cultura audiovisual tienen en la actualidad. Como sostiene Roger Silverstone en "¿Por qué estudiar los medios?", estos son centrales en nuestra vida cotidiana; impregnan y moldean a la vez nuestras relaciones e interacciones.

Así, empezamos con la búsqueda de antecedentes de investigaciones que trabajasen las series televisivas y, a lo largo de este recorrido, notamos una preponderancia de los estudios de recepción. Por esta razón, decidimos intentar desandar la serie desde sus lógicas de producción.

Cómo desestructurar Lost nace entonces con la finalidad de analizar las reglas internas que rigen la organización del relato. Hablar de relato implica reconocer la necesidad de comunicar; un hábito tan histórico como la existencia del ser en sí mismo. Conforme avanzan los soportes y las tecnologías, se complejiza el campo de la comunicación y se hace necesario que la investigación se desarrolle en el mismo tiempo y en el mismo sentido.

Por ello, creemos que el presente trabajo es un aporte significativo al campo, dada la carencia de análisis narrativos sobre series contemporáneas. Como señala Umberto Eco (2009:19) "toda tesis constituye un trabajo original de investigación con el cual el aspirante ha de demostrar que es un estudioso capaz de hacer avanzar la disciplina a la que se dedica", en este sentido queremos "abrir el juego" a posibles y futuras investigaciones en torno a la gramática narrativa de otras series o incluso a profundizar sobre *Lost*.

Ahora bien, adentrándonos en el estudio de la narrativa con todas sus potencialidades, decidimos tomar de *Lost* sus dos ejes fundamentales y que se trabajan a lo largo de las seis temporadas: la concepción del tiempo y la relación de los personajes, porque son los engranajes principales que hacen avanzar la serie.

De esta forma, el objetivo de esta tesis es establecer las tensiones que, en la narratividad audiovisual de *Lost*, se producen entre la funcionalidad actancial y la estructura temporal. Para ello daremos cuenta de las conceptualizaciones sobre narrativa con el fin de articularlas en la especificidad del dispositivo; describiendo, además, la funcionalidad narrativa que poseen las categorías actanciales y la temporalidad, ya sea en el tiempo del relato o en el tiempo de la historia.

¿Por qué tomar estas dos categorías analíticas? Porque tanto el espacio-tiempo como la funcionalidad de los personajes en el relato afectan directamente a la construcción del sentido, es decir, son determinantes en la historia. En otras series, como *Dr. House*, *Dexter*, *CSI*, *Lie to me*, *La ley y el orden*, *Castle*, entre tantas otras posibles, el estudio temporal no tendría ninguna relevancia, dado que no hay alteridades significativas en este plano; de la misma forma que ocurre con los personajes, cuyos roles se mantendrían constantes a lo largo de todos los capítulos y temporadas.

El campo cinematográfico se abocó con mayor énfasis a las particularidades del soporte audiovisual, a los modos de narrar, y ha utilizado históricamente modelos y esquemas propios de otras disciplinas como la lingüística y la semiótica para el análisis del relato. Por esta razón, tomaremos el modelo actancial propuesto por Algirdas Greimas, que plantea una teoría estructuralista basada en los modelos de análisis de relatos clásicos de la literatura para estudiar la funcionalidad de los personajes. Cabe señalar aquí, que la metodología utilizada para el desarrollo del trabajo serán cuadros explicativos y comparativos a fin de facilitar una mejor comprensión de la teoría de Greimas y dar cuenta de las categorías utilizadas para el análisis de la serie en sí.

El análisis temporal será abordado desde una perspectiva cinematográfica porque las teorías del cine moderno brindan herramientas teórico conceptuales para estudiar o visualizar recursos que le son específicos al soporte audiovisual. Estas categorías analíticas sirven para comprender la construcción del espacio-tiempo en el relato, como lo son las nociones de flashback, flash-forward y saltos en el tiempo, desarrolladas por Gerard Genette, André Gaudreault y François Jost, por ejemplo. Así, para el análisis de estas dinámicas, utilizamos como principal herramienta metodológica la descripción, ya que permite identificar la variación de recursos temporales utilizados en el montaje y su funcionalidad en el relato. A su vez, se construyeron líneas temporales y cuadros explicativos que ayudarán al reconocimiento de estas estrategias narrativas.

Previo a ello, haremos un recorrido histórico, contextual y conceptual sobre la relevancia del cine, la televisión y las nuevas tecnologías en el auge de las series contemporáneas, y desde dónde nos posicionamos como comunicadoras para mirar este fenómeno cultural y social.

A modo de cierre, en las conclusiones articularemos los análisis actancial y temporal realizados, a fin de responder a los objetivos que nos planteamos al inicio de esta investigación. Asimismo, también realizaremos algunas consideraciones finales para reconocer las dificultades tanto teóricas como procedimentales que se nos presentaron durante el proceso de producción de la tesis. A continuación se expondrá la bibliografía utilizada y anexos que ayudarán a enriquecer el análisis ya contemplado en el cuerpo de la investigación.

Por último, y más como un gusto personal, compartiremos a modo de bitácora, informalmente, la descripción del proceso que nos trajo hasta acá. El recorrido de estos dos años y medio nos significó aprendizajes y complejidades. Creemos que compartir esta experiencia puede ser una buena referencia para futuros tesisistas y a su vez enmarca y da personalidad al presente trabajo.

Finalmente, antes de adentrarnos en la investigación, nos parece pertinente señalar al público al que está dirigida. Como el objetivo de este trabajo no es explicar la serie, no haremos hincapié en el contenido, aunque sí es indispensable su utilización para la articulación con la teoría. Por eso creemos que, para quienes hayan visto *Lost*, la lectura y comprensión de la tesis será más dinámica y sencilla que para quienes no la hayan visto.

“De dónde se sigue el problema del relato cinematográfico. ¿Cómo puede ser tan ágil como una novela o un cuento si el mundo le sigue tan de cerca?”
(Albert Laffay, Logique du cinema)

MARCOS DE REFERENCIA

DEL CONTEXTO

La radio, el cine, la prensa escrita, la televisión e Internet constituyen los sistemas actuales de comunicación y comparten, además de las características que los definen como medios masivos, las funciones de informar, entretener, educar y persuadir, así como también sus géneros. A lo largo de este capítulo, advertiremos que la interacción y convergencia entre los distintos medios abrió la posibilidad a la creación de nuevos productos comunicacionales y a una referencia mutua. Dicho de otro modo, los nuevos medios no sustituyeron a los anteriores, sino que aportaron nuevas formas de complementariedad.

Desde sus comienzos en los años cincuenta, la televisión fue la heredera del teatro y del cine para la retransmisión de diferentes contenidos, fundamentalmente el entretenimiento. A diferencia de este, que en sus inicios exigía el desplazamiento a un solo espacio de recepción, las salas cinematográficas, la televisión corría con la ventaja de su masividad.

La televisión está en todas partes, por ello es considerada uno de los símbolos más significativos de la cultura de masas, interviene en el mundo de los sujetos al construir rituales, abrir significados a nuevos modos sociales, categorizar el pensamiento, emocionar a los espectadores o despertar la identificación en la audiencia. Como señala Roger Silverstone, en *¿Por qué estudiar los medios?* estos son centrales en nuestra vida cotidiana; impregnan y moldean a la vez nuestras relaciones e interacciones.

Debido a su progresiva expansión logró desarrollar contenidos específicos con sus propias reglas de producción, distribución y circulación. Esto también le permitió tener el rango de industria y de institución para fabricar por un lado, productos culturales y comunicacionales consumidos masivamente y por otro, intervenir en la visión de la realidad a través de sus mensajes.

Aunque la televisión sea un medio de comunicación con características específicas, en cuanto a los géneros toma la clasificación cinematográfica, y ésta a su vez parte de las bases de la literatura. Con respecto a las series televisivas cabe señalar que hoy en día nos encontramos con alteraciones genéricas que rompen con la consideración de género como canon. Así, tanto la hibridación como la multigeneración son una realidad en las ficciones televisivas contemporáneas.

Los cambios tecnológicos y sociales producidos durante los años 90 abrieron un nuevo camino tanto para el desarrollo de contenidos televisivos y su difusión, como el aumento de emisoras, publicidad y el fenómeno zapping. Umberto Eco define a esta televisión como aquella que “cada vez habla menos del mundo exterior y más de si misma y del contacto que está estableciendo con el público” (ECO, 1999: 86).

Para profundizar sobre las series norteamericanas contemporáneas proponemos hacer una breve referencia al medio que le dio origen. Como punto de partida tomamos la coexistencia entre la televisión y el cine en la década del cincuenta que coincide con la crisis de los estudios de Hollywood y la primera etapa de la edad de oro de la televisión norteamericana. Iván Bort¹ señala que “durante estos años la industria cinematográfica intentó revertir sin éxito esta situación que debió esperar hasta los años setenta para restablecerse con la aparición de nuevos directores como Francis Ford Coppola, George Lucas, Martin Scorsese, Woody Allen y Steven Spielberg”(BORT, 2012: 15).

De todas formas el cine siguió siendo cine y los productos televisivos, explica Bort, no contaron con gran influencia cinematográfica hasta la llegada de Alfred Hitchcock a la televisión en 1955 que marcó el precedente de lo que hoy conocemos como series televisivas modernas. El director británico utilizó su show televisivo como campo de prueba de distintas apuestas narrativas que luego aplicó a sus producciones cinematográficas.

¹ Iván Bort Gual (Castellón, 1982) es doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I de Castellón, licenciado en Comunicación Audiovisual, en Publicidad y Relaciones Públicas.

Dado el declive de esta industria, el cine buscó una nueva plataforma donde expresarse. “La primera salida fue el cine independiente, pero luego la televisión se estableció como refugio de las nuevas apuestas formales y narrativas que finalmente rompieron con el cine hegemónico” afirma Bort (2009: 8). Para muchos guionistas y directores de las series, la televisión norteamericana representó la posibilidad de expresarse con un margen de autonomía del que carecía el cine de Hollywood.

Como hito televisivo y antecedente de las series actuales, podemos mencionar a Twin Peaks, serie emitida en los años `90 que revolucionó la ficción al ser el primer programa de televisión elevado a la categoría de arte por la crítica de la época. A su vez, resaltó la importancia del lenguaje cinematográfico en la redefinición del medio y por tal motivo se la considera el germen de la concepción cinematográfica del serial televisivo moderno.

Como dice su creador y director David Lynch “En Twin Peaks, hasta su difusión, no hay ninguna diferencia entre cine y televisión. Después de ella, la tele, al contrario que el cine, tiene una imagen y un sonido malos y poco atractivos. Pero los procesos de fabricación son los mismos. Hemos guionizado, planificado, filmado, montado y mezclado cada episodio de igual manera que si fuera una película (LYNCH EN ROMERO, 2008: 102)

¿Qué marcas y diferencias encontramos respecto al circuito cinematográfico en las series televisivas norteamericanas contemporáneas?

Las series televisivas abren un abanico de posibilidades mayor respecto al cine, en cuanto a los recursos narrativos. Por ejemplo la capacidad de desarrollar tramas complejas, subtramas y líneas de acción con mayor continuidad en tiempo y la inclusión de ilimitados flashbacks o flash-fowards que serían difíciles de encauzar en una película que dura dos horas. Si bien los episodios de las series oscilan generalmente entre 20 y 50 minutos, el total del metraje no está limitado por el formato como en el cine sino que responde a la creatividad y al estilo de sus creadores².

Otra diferencia es el público a quien está dirigido. Mientras una película comercial debe complacer al mayor número de personas posible, cada serie se dirige a un sector determinado pudiendo llegar –por medio de Internet- a una audiencia mundial.

²<http://trazosnelbloc.blogspot.com.ar/2010/12/series-de-television-vs-cine.html>

Así, como puntos fuertes que marcan la nueva era de las series sintetizamos: la particularidad del formato seriado que permite una mayor continuidad en la trama en el tiempo, la inmediatez del medio televisivo en colaboración de Internet para llegar de manera masiva a distintos públicos; la adaptación de estrategias y recursos narrativos a la televisión como flashbacks, flash-forwards, puntos de vistas, etc., y por último la duración de los episodios y de las temporadas que permiten al autor mayor libertad en el desarrollo de historias y creación de personajes.

Por otro lado, el desarrollo de las nuevas tecnologías permitió que los medios sonoros, visuales y audiovisuales experimentasen transformaciones, tanto en sus soportes técnicos como sus formas de uso, para mejorar la calidad y la técnica de los rodajes asemejándose a las producciones cinematográficas. Pero fundamentalmente fue la renovación del lenguaje televisivo en los últimos años, lo que favoreció la aparición de nuevas formas narrativas que rompieron con las series convencionales de los años sesenta. Si la primera revolución en la ficción televisiva fue la serie *Twins Peaks*, la segunda fue protagonizada por el canal HBO. En este sentido, Iván Bort afirma que “el canal HBO tuvo un rol fundamental en el desarrollo de este fenómeno, que revolucionó el concepto de serie clásica para siempre. Series como *Sex and the city*, *Los Sopranos*, *The Wire*, *Lost*, *24*, *Héroes*, *Prison Break*, *Mad Men*, *Grey’s Anatomy*, *House*, entre otras, complementaron su lenguaje híbrido respecto del cine y la serialidad tradicional” (BORT, 2009: 10).

Al mismo tiempo, distintos factores como la consolidación del cable, las mejoras tecnológicas y la expansión de Internet favorecieron a la transformación del medio televisivo pero sin dudas, los principales responsables del éxito de estas series a nivel mundial, fueron Internet y el DVD.

Asimismo, para la televisión, Internet representa el gran desafío de la globalización del medio. Hoy en día para ver los capítulos de las series televisivas no es necesario tener que esperar días o meses como antes. Un claro ejemplo de esto fueron los estrenos o finales de temporadas de *Lost* que llegaron con muy poca diferencia o casi en simultáneo, con respecto a la emisión norteamericana, a millones de espectadores a nivel mundial. Esto fue posible gracias a la inmediatez del medio y las descargas on-line.

Cabe destacar que en octubre de 2011 la Cámara de Representantes de Estados Unidos aprobó el polémico proyecto de Ley Sopa (Stop Online Piracy Act) con la finalidad de combatir el tráfico de contenidos en Internet y proteger y ampliar los derechos de autor. Esta medida cambió radicalmente el panorama de Internet anulando la mayoría de los sitios de descargas. Si bien hoy el proyecto está parado, significó en su momento, un quiebre para los sitios de descargas on-line.

Por otra parte, como señala Cascajosa Virino, el DVD alteró el mercado de la ficción televisiva en al menos, dos sentidos. “Por un lado aumentó su rentabilidad y éxito y por otro, favoreció al consumo personal de las series sin tener que ajustarse a un determinado horario o esperar semanas para un nuevo capítulo”(2011: 29).

La aparición de nuevos soportes tecnológicos provocó que gradualmente la televisión dejara de tener al televisor como única vía de exhibición y pueda expandir su consumo en computadoras, celulares y dispositivos portátiles como el iPod.

Un aporte significativo de Internet como medio de comunicación fue la redefinición de las relaciones entre productores y consumidores. Esto permitió desvanecer el paradigma tradicional de la televisión, donde unos pocos pueden producir contenidos para dar lugar al modelo de la web donde potencialmente todos son productores y usuarios al mismo tiempo. El uso de Internet por parte de las productoras tiene como objetivo incentivar el seguimiento de las series, la interacción con los seguidores y su expansión comercial.

Al respecto, Jesús Martín Barbero sostiene que hoy en día, “la tecnología no remite a la novedad de unos aparatos, sino a nuevos modos de percepción y de lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras (...) lo que la trama comunicativa de la revolución tecnológica introduce en nuestras sociedades, no son meras máquinas tecnológicas sino un nuevo modo de relación de los procesos simbólicos, que constituyen lo cultural y las formas de producción y distribución de los bienes” (2002:82).

Siguiendo esta idea, Internet posibilitó nuevas formas de interacción social a partir de la creación de nuevos contextos para la acción y la comunicación. Algunos productores utilizan los foros de Internet para medir la aceptación del público de las series o para impulsar campañas de marketing promocionando las próximas temporadas. Este fenómeno es conocido como “convergencia mediática”, concepto presentado por Henry Jenkins, que implica la convivencia

entre nuevos y viejos medios para el surgimiento de una cultura participativa e inteligencia colectiva. “Teniendo como base transversal a Internet, se unen en un solo sistema la televisión, la informática y las comunicaciones”, afirma Jenkins (EN MORALES MORANTE Y HERNANDEZ, 2012: 142).

Esto permite la creación de públicos desterritorializados, es decir comunidades de consumidores de países diversos. En tal caso, Lost pudo leerse desde la diversidad, incluso si consideramos el origen de algunos de sus personajes (Sun, Jin, Sayid, Desmond, Richard y Claire, entre otros). Así, el modo de relacionarse en estos nuevos contextos de interacción es virtual, por lo que no hay un espacio y tiempo determinado. Allí los usuarios de diferentes partes del mundo, unidos por un mismo interés, crean comunidades virtuales y establecen identificaciones compartidas como es el caso de los fanáticos de Lost que en algunos blogs y comunidades se definen como “losties”.

Lo trascendental de la revolución digital es su capacidad de configurar nuevos espacios de recepción que permiten por ejemplo convertir un fenómeno como Lost, originariamente televisivo que batió records de audiencias en Estados Unidos, en un fenómeno en Internet en distintos países, incluida Argentina.

En nuestro país el éxito de la serie, como mencionamos anteriormente, no tiene que ver con la televisión, sino con los sitios de descargas, los blogs, YouTube y el acceso a los dvds. Cabe señalar que nosotras formamos parte de ese caudal de usuarios que accedió a la serie mediante las descargas por Internet.

De todas formas, debido a la demanda del público el canal de cable AXN transmitió todas las temporadas de la serie más de una vez, y aún hoy continúa. Caso singular fue el de Canal 13 que también sumó en su programación la serie doblada al español durante el 2010, pero no logró los resultados esperados. Tal vez, una de las causas de este fracaso se debió a que en general, se prefieren las versiones originales subtituladas al castellano que los doblajes en español neutro.

Lost: narrativa transmediática

Si bien nuestro objetivo es abordar la serie desde su gramática narrativa y no desde sus espacios de recepción, es importante mencionar que Lost nació como una obra televisiva pero rápidamente se expandió a otros medios y plataformas de comunicación convirtiéndose así, en un fenómeno transmedia.

Según Antoni Roig “la narrativa transmediática implica el diseño y la creación de un universo propio, lo bastante complejo y consistente con el fin de facilitar su reconocimiento y su coherencia a través de sus diferentes manifestaciones mediáticas. En otras palabras, la narrativa transmediática es el dispositivo básico, creativo y estructural de producción de sentido e interpretación basada en historias construidas a través de la combinación coordinada de diferentes lenguajes, medios y plataformas” (EN PISCITELLI, 2010:77).

Cuando la estructura del relato de una serie es concebida para ramificarse en múltiples plataformas y diferentes formatos como televisión, web, blogs, wikis, videojuegos, dispositivos móviles, comics, libros, etc. se la denomina narrativa transmediática.

A esta dimensión, señala Roig, se le agrega la creación de contenidos a cargo de los usuarios. Por ejemplo las narrativas transmediáticas que comienzan en un estudio televisivo, continúan en un blog escrito por algún usuario o un video parodia colgado en YouTube.

A continuación veremos algunos ejemplos que revelan la expansión de la narrativa de Lost en diferentes universos transmediáticos. Los siguientes datos pertenecen al libro “Lostología. Estrategias para entrar y salir de la isla” de Alejandro Piscitelli, Carina Maguregui y Carlos Scolari, publicado en 2011.

En principio, Lost generó varias novelas basadas en las vidas de algunos sobrevivientes del vuelo Oceanic 815 que iba de Sydney a Los Angeles como por ejemplo *Endangered Species* (Cathy Hapka, 2005); *Secret Identity* (Cathy Hapka, 2006); *Signs of Life* (Frank Thompson, 2006) *Bad Twin* (Gary Troup-seudónimo de L. Shames-, 2006). También se pueden incluir, dentro de los textos impresos las guías oficiales y no oficiales como *Finding Lost: The Unofficial Guide* (N. Stafford), *What Can Be Found in Lost?* (J. Ankerberg y D. Burrough), *Living Lost: Why We’re All Stuck on the Island* (J. Word) o trabajos académicos como *Reading Lost*, de Roberta Pearson. Cabe destacar que todos estos textos establecen relaciones paratextuales a su texto madre, Lost.

En noviembre de 2005, la cadena ABC produjo un podcast con entrevistas y discusiones semanales e Internet sirvió como canal de difusión de los episodios ya emitidos en televisión, trailers, y demás paratextos destinados a promocionar la serie.

La aparición de los sitios oficiales de Oceanic Airlines, Hanso Foundation, y la Iniciativa Dharma profundizó la creación de páginas web periféricas vinculadas con la serie televisiva. Su narrativa también llegó a los dispositivos móviles como *Lost: Missing Pieces* que se trata de una serie de 13 breves videos, con una duración de 1 a 4 minutos, que se difundió entre noviembre de 2007 y enero de 2008.

De todos modos, fue mediante los juegos de realidad alternativa como The Lost Experience que la red potenció el mundo narrativo de la serie de forma exponencial. Este juego, coproducido por ABC (Estados Unidos) y Channel Four (Gran Bretaña) en 2006, a finales de la segunda temporada, contenía spots publicitarios, información escondida en las páginas oficiales, videos, códigos secretos, etc. Para su resolución, los usuarios utilizaron como medio colectivo los foros de discusión on-line donde se consultaban sobre los enigmas y problemas planteados.

Además promovió la creación de una serie de videojuegos entre ellos, Lost: Vía Domus, el más importante por su repercusión, hasta juegos de mesa, rompecabezas, cartas, figuras plásticas, y algunas producciones como "Lost: The Official Magazine", publicada por Titán Magazines. También debemos mencionar a Pardillos, un comic de Carlos Azaustre, que nació en la web en 2007 y siguió en forma de parodia, todos los capítulos de las diferentes temporadas

Recorrer la narrativa transmediática también implica mapear los contenidos generados por los usuarios, por ejemplo en YouTube. Entre las diferentes propuestas están las sincronizaciones que son videos de edición que intentan ordenar y reconstruir algunos momentos claves de la historia; los videos que recapitulan a modo de sumario los episodios o las temporadas y por último, los videos parodia como Isla presidencial y The Fine Brothers, entre los más conocidos.

Los falsos trailers y los videos remixados que anuncian una película inexistente o cambian el sentido de un film conocido, también forman parte de los contenidos generados por los usuarios de la web.

Lost continuó su lógica de crecimiento transmediático con la inauguración de la plataforma de la [Lost University](#), un campus virtual que comenzó a funcionar el 22 de septiembre de 2009 con una importante oferta académica de cursos y seminarios para los usuarios. Además la universidad virtual cuenta con un bookstore, y una tienda de merchandising para los fanáticos.

A su vez, se creó una enciclopedia en español sobre la serie, Lostpedia que es un destino comunitario (denominado Wikia) creado y desarrollado por gente apasionada en un tema. Los contenidos se publican bajo una licencia de contenido libre y utilizan el software de código abierto MediaWiki donde cualquier usuario puede editar un contenido.

Los fanáticos de la serie promovieron el crecimiento de miles de páginas webs, blogs, foros y todo tipo de espacios virtuales donde analizaban los capítulos, discutían sobre los personajes o elaboraban teorías sobre el devenir de la trama. Internet, las redes sociales y las plataformas de contenidos abiertos como YouTube permitieron que esos nuevos textos circularan por todo el mundo, en cuestión de segundos.

De todas maneras, si algo caracteriza a estas narrativas es su prolongación hacia el infinito, siguiendo a Umberto Eco, una semiosis ilimitada, que resulta imposible ponerle un punto final. Las narrativas transmediáticas revelan que si los productores no quieren, no saben, no pueden generar un contenido, los consumidores lo terminarán haciendo.

La mayoría de los productos transmediáticos como *Lost* narran en diferentes formatos y ajustan sus especificidades en diversas plataformas, algo imposible de pensar de no haber mediado una transformación, evolución, adaptación y convergencia de los viejos y nuevos medios.

Retomando la idea de la convergencia de los medios planteada al comienzo del capítulo, esto confirma la antigua relación que tienen las producciones seriadas surgidas en diferentes medios de comunicación con las actuales series televisivas.

RECORRIDO CONCEPTUAL

Por comunicación entendemos al campo transdisciplinar y multidisciplinar que se ocupa del estudio de los procesos de producción de sentido que circulan en relación con distintos discursos y prácticas socioculturales en una determinada sociedad.

Al respecto, Jesús Martín Barbero señala que la transdisciplinariedad de los estudios de comunicación no significa la disolución de sus objetos en los de las disciplinas sociales, sino la construcción de las articulaciones, mediaciones e intertextualidades que hacen a su especificidad.

Por ello, siguiendo al autor, la comunicación es un elemento constitutivo y no superestructural de lo social y está anclada en los contextos culturales de una comunidad atravesando cuestiones de identidad, representación, producción de significados, integración cultural, transmisión política y adopción de nuevos lenguajes.

Como camino metodológico, la multidisciplinariedad nos permite enfrentar las pérdidas de certezas y vacíos teóricos en las ciencias sociales en general y las ciencias de la comunicación en particular. Un conocimiento transdisciplinar es un conocimiento descentrado, ramificado y entrecruzado que no es lineal ni cerrado; por lo tanto, se vincula íntimamente con las nuevas formas expresivas, culturales y comunicacionales contemporáneas. Por ejemplo, las series de televisión.

El propósito a partir de lo expuesto, es fundamentar la implicancia del campo comunicacional en el análisis de la gramática narrativa de la serie Lost. Esta mirada comunicacional nos permite abordar la serie en base a conceptualizaciones propias del campo, o surgidas, desde otras disciplinas. Como la serie es un relato audiovisual, es pertinente mencionar las características que constituyen su estructura discursiva y enunciar los antecedentes que tanto la literatura, la semiología y la lingüística confieren al mismo.

Una primera característica del relato audiovisual es su naturaleza plural, ya que desde un punto de vista gramatical no posee un lenguaje propio y específico y por esta razón es susceptible de ser influenciado por otros textos y propenso a incorporar aspectos narratológicos de otras disciplinas. “Un medio de comunicación implica un lenguaje, pero no por ello existe un lenguaje concreto para cada medio existente”. (VICENTE PEÑA TIMÓN, 2007: 132)

Esto le da la posibilidad tanto de asumir o “absorber” diferentes estructuras, lenguajes y códigos de distintas naturalezas, como poder interrelacionarlos y construir una sola unidad textual. Por ejemplo en un relato audiovisual conviven distintos contenidos y formas que no necesariamente tienen que ser originales o de la misma naturaleza, sino que pueden formarse a partir de otras, para dar lugar a una nueva.

Peña Timón menciona tres particularidades que definen al relato audiovisual: la adaptación (transferencia narrativa), la existencia de una superestructura narrativa y las analogías que establece con otros discursos, concretamente con el discurso literario.

En pocas palabras, la transferencia narrativa es el paso de una estructura significativa a otra. En narratología se la conoce como transcodificación textual, es decir “la migración de ideas, lenguajes, códigos y motivos que caminan de una sustancia significativa a otra y donde la nueva obra ha de mantener el mismo sentido de la obra original”. (VICENTE PEÑA TIMÓN, 2007:137) Por ejemplo las adaptaciones del comic al cine, de la novela a la radio, de la literatura al cine y la televisión y así múltiples combinaciones posibles.

La superestructura narrativa sostiene la idea de que existe una base común en la capacidad de contar historias entre la literatura y el relato audiovisual. La diferencia entre ambos radica en que la literatura cuenta de forma escrita y el relato audiovisual lo hace a través de un “hacer dramático” es decir que narra y representa a la vez. En el caso de la televisión, el hacer dramático es audiovisual.

Con respecto a la tercera particularidad, los aportes de la literatura, la semiótica y la lingüística se presentan como principales antecedentes del relato audiovisual tanto para su manifestación como difusión. “Desde la aparición de la imagen visual en movimiento (el cinematógrafo) hasta hoy en día (la imagen de síntesis), el relato audiovisual no es sino la etapa siguiente a todas las etapas de la literatura, la teoría del arte, la semiología y la lingüística que lo precedieron”. (VICENTE PEÑA TIMÓN, 2007: 139)

Por ultimo, es interesante señalar la relación directa que establece la literatura con el cine y el relato audiovisual respecto a los géneros. Desde este punto de vista, podemos decir que las series televisivas actuales encuentran sus orígenes en los folletines literarios del siglo XIX.

Ahora bien, para profundizar en la relación epistemológica del relato audiovisual con la literatura, la lingüística y la semiótica debemos empezar por contextualizar los modelos de análisis literarios desarrollados por estas disciplinas, cuyo objeto de estudio fueron los textos literarios pero que significaron un gran aporte al campo de la comunicación audiovisual.

El estructuralismo, uno de los movimientos intelectuales más importantes del siglo XX, se consolidó en la década del sesenta, fundamentalmente en Francia, y su principal anhelo fue la revolución del campo de las ciencias humanas como la lingüística, la historia, la antropología y la psicología. Los referentes más importantes de esta corriente son Claude Lévy- Strauss, André Martinet, Emile Benveniste, y más tarde Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Christian Metz, Roland Barthes, entre otros.

“El estructuralismo fue un proyecto intelectual de amplio alcance, radicalmente antipositivista, que pretendía descubrir en las distintas facetas del comportamiento (los diferentes textos) principios universales, un código explicativo, una gramática proyectiva común y superior a ellos, que, de modo implícito o subyacente, regía su construcción, su forma. El significado de un elemento es el lugar que ocupa en sus relaciones opositivas con los otros elementos dentro del sistema del que forma parte” (POZUELO YVANCOS, 1994:79)

Desde este punto de vista, en el estructuralismo todo fenómeno social termina reduciéndose a un signo, por lo tanto un análisis estructural literario estudiará la relación subyacente entre los elementos de la estructura, más que el contenido.

En 1928, Vladimir Propp, precursor del estructuralismo, publica la obra pionera “Morfología de un cuento”. Allí se propone descubrir las reglas fundamentales del relato en los cuentos populares rusos, y así constituye la base de la descomposición del relato en unidades mínimas o funciones.

Por su parte, el campo de la semiótica estructuralista consideró que no sólo nos comunicamos a partir del uso individual del lenguaje sino a través de estructuras y convenciones de las cuales somos poco conscientes, incluso ajenos. Como explica Osvaldo Dallera, la semiótica estudia los modos de producción, de funcionamiento y de recepción de los diferentes sistemas de signos que permiten comunicarnos. “Hoy en día, la sociedad de la cultura mediática, nos sumerge en el mundo de los signos, y en su compañía trabajamos, modificamos costumbres, ideas, reímos, nos emocionamos y a veces, ellos son la ilusión que reemplaza la realidad”. (DALLERA, 1999: 132)

En definitiva, la semiótica ayuda a comprender por qué creamos discursos y que sentidos generan y dispersan, de ahí viene que se haya ocupado de tan diversos temas y ámbitos como arquitectura, cine, teatro, moda, señales de tránsito, publicidad, literatura, arte, juegos, televisión, gestos, etc.

Por lo tanto, un análisis semiótico no comprende leer un texto sino que implica la investigación de las raíces, condiciones y mecanismos de la significación. En otras palabras, cómo está hecho el texto para que pueda decir lo que dice. A raíz del desarrollo del campo, se constituyeron dentro de la semiótica general, subdisciplinas como la semiótica narrativa y la semiótica fílmica que, sin tener autonomía epistemológica, se convirtieron en referencias metodológicas para el análisis de diferentes textos.

De esta forma, la semiótica narrativa “investiga la lógica del sentido de un tipo particular de discursos que adquieren la forma del relato y busca explicar las leyes y recursos que permiten que el contar algo mediante un cuento, una novela, una película se constituya en una de las formas más importantes de construir sentido”. (DALLERA, 1999: 162). Asimismo, dentro de la semiótica, se llama sintaxis al estudio de las relaciones de los significantes en sí y semántica a la rama que se ocupa de investigar el significado tanto de las palabras, como de los enunciados y las oraciones.

En el marco de esta perspectiva semiológica, Roland Barthes, uno de los representantes más importantes de la semiología en Francia, indagó en los fundamentos del análisis estructural de los relatos. Así, dirigió un trabajo de investigación colectivo con la participación de Gérard Genette, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Christian Metz, A. J. Greimas, Umberto Eco, entre otros, que dio lugar al “Análisis estructural de los relatos”. Esta publicación representa una real convergencia de opiniones respecto al análisis narratológico.

Ya en su introducción, Barthes señala que todos los relatos tienen en común una estructura accesible al análisis en la cual se percibe un sistema implícito de reglas, y propone buscar esa estructura a partir de un procedimiento deductivo que permita construir un modelo hipotético de descripción. (BARTHES, 1977: 65)

Además, el autor plantea que el análisis estructural se resistió a pensar al personaje como una entidad psicológica, un individuo o un ser subordinado a sus acciones y prefirió definirlo como un actante. Partiendo de Propp, siguiendo por Claude Bremond y Todorov, ya no pensaban al personaje como un ser

constituido sino como un agente, un signo cuya función fundamental está dada por su carácter relacional respecto a otros elementos en una estructura mayor. Como anticipa Barthes, fue finalmente A. J. Greimas quien propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen, de ahí su nombre de actantes. Dado que el modelo actancial propuesto por Greimas es un eje troncal de nuestra investigación, más adelante nos ocuparemos concretamente al desarrollo de su teoría.

En el libro “Seis semiólogos en busca del lector”, Osvaldo Dallera señala que la corriente semiótica desarrollada por Greimas se ocupó fundamentalmente de los discursos narrativos. “Un discurso es una forma textual en la que se ponen en relación distintos componentes que se articulan con una determinada coherencia. En esa articulación todos y cada uno de los componentes del discurso van desplegando valores que, en virtud de las operaciones específicas, están en continua transformación”. (DALLERA, 1999:18)

Por tanto, la semiótica narrativa busca explicar los principios y reglas que permiten que el contar algo -un cuento, novela o una película- sea una de las formas más importantes de construir sentido. En 1966 el semiólogo lituano Greimas publicó su primer libro “Semántica estructural” donde planteó el método de análisis semántico estructural de los relatos y se dedicó al estudio de la teoría de la significación.

Es su obra, a grandes rasgos, la metodología que propone para estudiar el proceso de producción de la significación es el recorrido generativo. Allí articula planos superficiales -estructuras discursivas- con planos profundos –estructuras semionarrativas. En el siguiente capítulo, profundizaremos sobre este punto.

Narración y cine

Como sabemos lo narrativo es por definición extra cinematográfico ya que su terreno de incumbencia va más allá de éste y abarca infinidad de espacios, por ejemplo desde el teatro o una novela hasta una conversación cotidiana. Debido a que los sistemas de narración se elaboraron mucho antes de la aparición del cine y fuera de su ámbito, es que puede aplicarse para el análisis de un relato audiovisual, los modelos de análisis narrativos propios de la literatura.

Según Eduardo Russo “lo narrativo en el cine atravesó importantes polémicas desde que se ligó a una cierta lucha política por la legitimidad. Muchas veces se consideró desde las vanguardias, que la sujeción a lo narrativo era la manifestación de una esclavitud, dado que encasillaba al cine en los modelos de la novela y el teatro del siglo anterior otorgando a una película rasgos parasitarios, de los que debía depurarse para ser precisamente un ‘cine puro’” (EN MEZZA, 2003; 35).

Más allá de las posiciones a favor o en contra, la semiología intervino en el debate desde la teoría y el análisis para pensar esta relación entre la narración y el cine. El teórico cinematográfico Christian Metz, heredero de la corriente semiológica, sostiene que las fronteras de lo narrativo se confunden con el cine mismo. Desde este punto de vista, para que una película sea no narrativa, no debe representar, esto implica no identificar nada en la imagen, como tampoco observar relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o consecuencia entre planos porque esto conlleva una idea de transformación ficcional que necesariamente está regulada por la narración.

La narratología parte de la teoría literaria y se ocupa de describir y analizar los discursos de todos los campos de la comunicación humana. Como señala André Gaudreault y François Jost, esta disciplina social se desarrolló durante las últimas décadas con distintos posicionamientos que ampliaron su universo de análisis. En sus comienzos, la narratología se abocó a los estudios literarios cuya finalidad era el análisis de la historia contada; y la relevancia estaba puesta en las acciones y funciones de los personajes, las relaciones entre los actantes. Este tipo de narratología se conoce como temática o del contenido. Más tarde se desarrolló la narratología modal o de la expresión, cuyo análisis se centró en el estudio de las formas de expresión de acuerdo al soporte con que se narra. Así, se tuvieron en cuenta las formas de manifestación del narrador, los niveles de narración, la temporalidad del relato y los puntos de vista, etc.

Si bien los estudios narratológicos surgieron dentro de los estudios literarios, los investigadores del campo se vieron en la necesidad de ampliar las categorías para dar cuenta de la complejidad del relato audiovisual y sus diferencias respecto al literario. Según Sánchez Noriega, “es la disciplina que mejor da cuenta de las estructuras compartidas entre las dos formas de expresión y sus procesos de adaptación”. (2000; 81)

Ahora bien, si ahondamos en el universo ficcional construido por el relato audiovisual, para la narratología hablar de historia, relato y narración confiere terminologías distintas vinculadas al orden del discurso. Elsa Bettendorff y Raquel Prestigí como realizan las siguientes distinciones para definir a cada una. La historia es la serie de acontecimientos, tomados de la realidad o imaginados por uno o varios autores, que constituyen el contenido transmitido por un relato. Es el universo de los hechos, lo que se representa y cuenta a través del relato.

Si la historia contesta a la pregunta del qué se cuenta, el relato es el cómo se va a organizar, mostrar y narrar las acciones que suceden en la misma. Por lo cual, es el conjunto de elementos cuyo significado es una historia.

Dentro del relato se distinguen el argumento y la trama. El primero es el esqueleto del relato, la secuencia de hechos que conforman la historia narrada y que tiene un orden cronológico. El segundo es la organización que se le da a esos hechos en el relato, que no tiene por qué obedecer a la del argumento.

Por último, la instancia que establece la relación entre una historia y su relato es la narración. El acto mismo de narrar equivale a enunciar es decir a producir un enunciado o discurso para alguien en determinado momento y lugar. El hecho de narrar produce relato.

Estas categorías, al igual que el flashback y flashforward, entre otras, serán explicadas de manera detallada en el tercer capítulo, donde analizamos la estructura temporal de *Lost*.

Para finalizar y siguiendo a Roland Barthes “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos” (BARTHES, 1977: 2).

A continuación se describirán brevemente los sucesos ocurridos en la isla –durante las 6 temporadas de la serie- para una mejor comprensión del cuerpo de análisis teórico:

PRIMERA TEMPORADA (Días 1 a 44)

La primera temporada de Lost se centrará en los acontecimientos que viven los pasajeros de la parte central del Oceanic 815 tras haberse estrellado en una isla.

Lo primero que realizarán es tratar de comunicarse con el exterior para ser rescatados. Jack, Kate y Charlie se adentrarán en la isla para encontrar la cabina del avión y tomar el transmisor receptor. Pero al llegar allí se enterarán, por medio del piloto, que perdieron comunicación con el exterior antes de estrellarse y que los estarían buscando en otro lugar.

En ese trayecto se enfrentarán con la primera amenaza de la Isla: El Humo Negro, el monstruo; que asesinará al piloto.

Cuando Sayid, un oficial de comunicaciones iraquí, arregla el transmisor se adentran nuevamente en la selva para alcanzar mayor altura y conseguir una mejor señal. Pero no pueden lograr comunicarse con nadie, ya que hay otra transmisión que bloquea la suya: un mensaje de una francesa que se repite desde hace 16 años desde la isla.

Tras evaluar que no serían rescatados en lo inmediato, una parte del grupo, liderada por Jack, se trasladará al interior de la selva, a unas cuevas en donde comenzarán a habitar.

Una nueva amenaza se les presenta, cuando una de las supervivientes es secuestrada y se dan cuenta de que no son los únicos que se encuentran en la isla.

En la búsqueda de Claire, John Locke hallará una escotilla que intentará a abrir y descubrir que es lo que allí se esconde.

Por otro lado, comenzarán a idear formas propias para salir de la isla, lo que llevará a Michael a construir una balsa con ayuda de Jin y Sawyer.

Al final de la temporada, ante la posible amenaza de los “Otros” Jack, junto a Locke y Kate explotarán la escotilla con el fin de resguardarse de la amenaza en ese lugar. Mientras tanto el grupo de la Balsa logra partir de la isla, pero es interceptado por un grupo de hombres que secuestran a Walt, el hijo de Michael y vuelan la balsa.

SEGUNDA TEMPORADA (Días 44 a 67)

En la segunda temporada, se descubre que la escotilla no está vacía, sino que un hombre, Desmond Hume, vive en ella y debe introducir en una computadora los números 4, 8, 15, 16, 23 y 42 cada 108 minutos para que no se acabe el mundo.

En la escotilla, Locke tomará la iniciativa de continuar con el trabajo de Desmond, quien huirá tras el encuentro con los supervivientes. Se conoce que esta escotilla pertenece a la Iniciativa Dharma y que no es la única estación que hay en la isla. Al descubrir los videos de orientación que narran los objetivos de cada una de las estaciones, Locke se desencantará de la misión que cree que está realizando en la escotilla y al regresar Desmond al final de la temporada decidirán dejar de pulsar el botón y hacer explotar la escotilla.

Del otro lado de la isla, tras el naufragio, Michael, Sawyer y Jin se encontrarán con los sobrevivientes de la cola del avión, quienes han sufrido de ataques por parte de los Otros desde que cayeran en la isla. Junto a ellos iniciarán el camino para reencontrarse con el grupo inicial.

Al regresar a la playa junto al resto de los supervivientes que se conocieron a lo largo de la primera temporada, Michael partirá en busca de su hijo.

Al mismo tiempo, encontrarán a un hombre en la isla "Henry Gale" a quien encerrarán en la escotilla bajo la persuasión de Danielle Rousseau (la francesa de la transmisión) de que es uno de los Otros. Benjamin Linus, verdadero nombre de Henry Gale, permanecerá infiltrado entre los supervivientes como prisionero con el fin de manipularlos y llevar adelante su plan, el cual se visualizará en el final de la temporada. En dicho momento, Michael tras haber realizado un trato con los Otros conducirá a Kate, Sawyer, Jack y Hugo a una trampa con el fin de marcharse de la isla junto a su hijo.

TERCERA TEMPORADA (Días 67 a 91)

La tercera temporada ahondará en la historia de los Otros. Esto se deberá a la relación constante que empiezan a entablar los supervivientes con los habitantes de la isla.

Jack, Kate y Sawyer permanecerán como prisioneros hasta el momento en que Jack opere a Ben de un tumor en la columna vertebral dando el lugar para que Kate y Sawyer puedan escapar.

Al regresar a la playa, Kate ideará junto a Sayid y Locke una estrategia para rescatar a Jack. Cuando van en su búsqueda, Locke decide quedarse a vivir con los Otros dado su interés en descubrir los misterios de la isla.

Jack volverá a la playa llevando a Juliet con ellos, lo que provocará en un principio desconfianza por parte de sus compañeros.

Por otro lado, aparecerá Naomi, quien llega a la isla en un globo tras haber partido de un carguero que se encuentra cercano a la isla. Posee un transmisor, pero nuevamente no pueden utilizarlo dado que las comunicaciones están bloqueadas. Charlie y Desmond irán a una estación subacuática de Dharma y tras liberar las comunicaciones y hablar con Penny (el amor de Desmond) Charlie morirá.

Locke regresará junto a los supervivientes para matar a Naomi e impedir que la gente del carguero llegue a la isla; pero de todas formas Jack logrará contactar con la gente del barco pidiéndoles que los vengan a rescatar.

CUARTA TEMPORADA (Días 91 a 108)

En el desarrollo de la cuarta temporada el grupo original de supervivientes se divide en dos grupos: el de Jack y el de Locke. Este último plantea que la gente de Naomi no es quien dice ser y que suponen un peligro para ellos.

Con la llegada de la gente del carguero a la isla Jack liderará al grupo con el objetivo de salir de la isla. Cosa que alcanza al final de la temporada.

Mientras que Locke junto a Ben harán lo imposible por defender a la isla de la llegada de estos personajes hasta llegar al punto de mover la isla para que no puedan encontrarla.

QUINTA TEMPORADA

Tras haber movido la isla en el final de la temporada anterior, los supervivientes que quedaron en el lugar comienzan a experimentar desplazamientos en el tiempo habitando diferentes épocas hasta estabilizarse en 1974 donde reiniciarán sus vidas como miembros de la Iniciativa Dharma.

Los supervivientes que lograron salir, regresan a la isla tres años después provocando una partición del tiempo presente. Quienes caen en 1977 tratarán de volver atrás todo lo sucedido haciendo explotar una bomba de hidrógeno en la aún no construida escotilla. La detonación de la bomba cerrará la temporada dejando abierta las consecuencias para la temporada siguiente.

Mientras tanto, aquellos que llegaron a la isla en el 2007 seguirán al Hombre de Negro (bajo el cuerpo de Locke, quien ya ha muerto) hasta el pie de la estatua donde se encuentra Jacob. El Hombre de Negro manipulará a Ben para que mate a su hermano.

SEXTA TEMPORADA

En la temporada final se dará cuenta de las consecuencias de la explosión de la bomba de hidrógeno: No regresaron al pasado pero si se unificó el tiempo presente, pudiendo los personajes encontrarse.

En la isla los supervivientes formarán parte de la guerra provocada tras la muerte de Jacob. La posibilidad de que alguno de ellos pueda ser su sucesor como guardián de la isla los enfrenta con el Hombre de Negro, al mismo tiempo que buscan una forma definitiva de salir de la isla.

Jack se erigirá como el sucesor de Jacob, pero queda malherido y le cede el mando a Hugo. La serie finaliza con Jack muriendo y el resto de los supervivientes, salvo Hugo y Ben, yéndose de la isla finalmente.

“La aventura del héroe es la aventura misma de la vida”
(Joseph Campbell en “A hero’s Journey”)

MODELO ACTANCIAL

Para poder analizar *Lost* a la luz de las categorías actanciales propuestas por Algirdas Greimas, es preciso primeramente realizar un recorrido, aunque sintético, por los grandes aportes de su teoría.

Basado en los estudios del estructuralista y formalista ruso Vladimir Propp, en el estructuralismo antropológico del belga Claude Lévi-Strauss, en la lingüística de Ferdinand de Saussure y Louis Hjelmslev, y en los aportes de Souriau, Greimas se propone generar categorías analíticas para crear una semántica estructural y así encontrar lógicas universales en la producción de los relatos.

“No se trata, por supuesto, de un saber indubitable ni de adquisiciones definitivas, sino de una manera de enfocar el texto, de procedimientos de segmentación, del reconocimiento de unas cuantas regularidades y, sobre todo, de modelos de previsibilidad de la organización narrativa, aplicables en principio a toda clase de textos e, incluso, como resultado de extrapolaciones presuntamente justificadas a encadenamientos más o menos estereotipados de conductas humanas” (DALLERA,1999:134)

Vale reconocer aquí que Greimas desarrolló su teoría en la década de 1960, tiempo de auge del estructuralismo, y que sus trabajos se abocaron a los relatos míticos, así como Propp había analizado los cuentos populares rusos y Souriau la organización interna de las obras de teatro. Esto implica que muchas de las categorías analíticas propuestas por Greimas no estén pensadas para un relato audiovisual de las características de *Lost*, dado que cada soporte material tiene sus especificidades.

No obstante, reconocemos que esta teoría sigue resultando útil en el análisis de la construcción de todo tipo de relato porque es la que aporta herramientas metodológicas para su estudio. En tal caso, será necesario resaltar cuáles son sus limitaciones para desestructurar *Lost*.

Greimas reconoce que la semiótica toma un sentido ya dado —el relato— y lo dota de significación. “Es como si tratara de hacer comprensible la estructura misma del sentido de cualquier objeto cultural” (DALLERA, 1999:136). De esta manera, estudia la composición del sentido distinguiendo tres niveles de análisis: Un nivel profundo y un nivel superficial, que serán los que tomará este trabajo para el análisis y por último, un nivel discursivo.

Para realizar tal análisis Greimas comienza con el estudio de las estructuras elementales de la significación, denominadas semas, hasta llegar al nivel de la enunciación. Para poder utilizar estas herramientas en Lost, haremos el proceso inverso. Es decir, partiendo de lo discursivo reconoceremos los distintos estratos considerados en los niveles superficial y profundo porque son los que concretamente despliegan el modelo actancial.

En el cuadro siguiente se sintetizan las grandes categorías greimasianas que serán tomadas por la presente investigación en el análisis narrativo de Lost.

		Componente Sintáctico	Componente Semántico
Estructuras Semionarrativas	Nivel Profundo o Fundamental	Sintaxis Fundamental Sx F <ul style="list-style-type: none"> • Cuadrado semiótico • Operaciones 	Semántica Fundamental Sm F <ul style="list-style-type: none"> • Cuadrado semiótico. • Valores • Semas
	Nivel Superficial o Narrativo	Sintaxis Narrativa Sx N <ul style="list-style-type: none"> • Programas narrativos • Intercambio • Intersubjetividad 	Semántica Narrativa Sm N <ul style="list-style-type: none"> • Actantes • Junción

NIVEL PROFUNDO

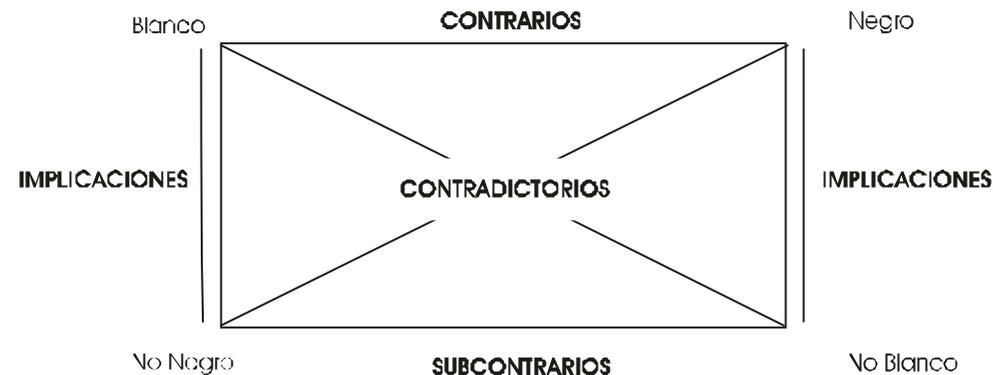
En el nivel profundo, el más abstracto, Greimas se pregunta sobre la composición del sentido. La semántica fundamental la componen las unidades mínimas que lo hacen posible, siendo el sema la unidad elemental de la significación, de carácter relacional. A partir de allí se componen los lexemas o fonemas, términos manifiestos en los discursos, y los sememas (acepciones particulares de una palabra) que se perciben en el nivel inmanente de la significación.

La sintaxis fundamental corresponde a la combinación de esas unidades semánticas mediante operaciones lógicas que relacionan esos elementos en la construcción del sentido en un determinado universo discursivo. Dentro de esta sintaxis hay dos operaciones fundamentales:

1- La negación que se utiliza para manifestar una contradicción lógica: blanco- no blanco.

2- La aserción que vincula afirmativamente dos términos contrarios pero que pueden cohabitar el mismo eje semántico: blanco-negro.

Esta estructura elemental Greimas la representa con un cuadro semiótico, donde establece a las relaciones binarias como rasgos mínimos del universo semántico del discurso. Todo relato en el nivel profundo puede pensarse como una red de significaciones articuladas por combinaciones de contrariedad, contradicción e implicación. Así, son suficientes dos conceptos que se opongan uno al otro para generar el sentido básico de cualquier discurso.



“Así, en el componente semántico pueden existir infinidad de pares opuestos, todos ellos potencialidades, posibilidades del sentido, que se articulan en oposiciones a través del componente sintáctico (dinámico) del cuadrado, que son las operaciones lógicas que dan vida a la relación entre estos elementos opuestos” (GARCÍA CONTTO, 2011:25).

Con esta primera apreciación y partiendo desde *Lost* como texto ya manifiesto al nivel discursivo, vale reconocer los principales pares opuestos en su red de significaciones. Y buscar esta oposición conceptual implica reconocer los núcleos temáticos profundos de la serie y cuáles son aquellos que están presentes a lo largo de las seis temporadas.

De este panorama general, entendemos que los ejes temáticos que orientan la serie se corresponden a cuestionamientos filosóficos en torno a la condición humana y que podemos reconocer en estas oposiciones semánticas más representativas:

- **VIDA-MUERTE:** Desde el momento que el avión cae en la isla el tema central pasa a ser la supervivencia; cómo sobrellevar el accidente y soportar hasta un posible rescate. Pero a medida que la serie avanza, el hecho de haber salido con vida del accidente va perdiendo relevancia.

Si bien el tema central continúa siendo la supervivencia, ya no es sólo a la espera de salir de la isla, sino para sobrellevar los acontecimientos que allí se suceden y los enfrentamientos que ocurren entre distintos personajes.

Siempre hay una o varias amenazas latentes que ponen en riesgo la vida de los protagonistas, muchos de los cuales mueren en este proceso. No obstante, la serie trabaja en ambigüedad con estos dos conceptos.

La muerte está construida más allá del deceso físico aunque el mismo Ben afirme en el capítulo 12 de la quinta temporada “Dead is dead” que “la muerte es la muerte, de allí no se puede volver, ni siquiera aquí”. Lo que queremos decir con esto es que la serie plantea interrogantes en torno a qué pasa con los muertos y su vida más allá de ese fin. Desde la primera temporada cuando Jack ve a su padre, o cuando Hugo puede comunicarse con los muertos, pasando por la inmortalidad de Jacob y Richard y hasta los sucesos de los flash- sideways –en donde se muestra a todos los protagonistas de la isla (ya muertos) atravesar otra vida–.

En el último capítulo de la serie Jack y su padre, de los flash-sideways, mantienen un diálogo en el templo sobre este tema:

Jack: ¿Todas, todas han muerto?

Christian: Todos morimos alguna vez hijo, algunos murieron antes que tú, y otros mucho después.

Jack: ¿Pero, por qué están todos aquí ahora?

Christian: Bueno no existe el ahora aquí.

Jack: ¿Dónde estamos papá?

Christian: Este es un lugar que crearon entre todos para poder encontrarse.

- **BIEN-MAL:** Tanto el bien como el mal son indefinibles por sí mismos, funcionan dialécticamente y se configuran en base a valores y una moral particular, aunque existen convenciones sociales que intenten establecerlos con un fin colectivo. Lost construye estas categorías en constante dinamismo, a través de las temporadas y los personajes en dos ámbitos diferentes: dentro de cada uno y en los otros. En cada protagonista su historia es determinante en las elecciones del presente. Las relaciones paterno-filiales principalmente y sus desempeños particulares fuera de la isla, los enfrenta con lo peor y lo mejor de ellos mismos. A través de los flashes que introducen información sobre la vida de los personajes y la construcción lógica que une esas historias con lo que sucede en la isla, se demuestra la lucha de cada uno para sacar lo mejor de sí mismos y superar los karmas del pasado. El ejemplo más claro es el de Sayid, torturador de la guardia republicana Iraquí, quien se aleja del resto

de los supervivientes totalmente abatido por haber querido torturar a Sawyer en el capítulo Confidence Man de la primera temporada: “Tengo peores cosas que temer que lo que está en la selva. Lo que hice hoy...lo que casi hice...juré nunca volver a hacerlo”

En el caso del mal “exterior”, cobra relevancia otro par de opuestos semánticos representado por el **NOSOTROS-ELLOS**. En Lost, el sentido de la otredad está siempre presente y allí es donde suele alojarse el “mal”; “nosotros” somos los buenos y “ellos” los malos. En ese “otro” dispuesto a romper con nuestra armonía está la amenaza y también el misterio; en ver al desconocido como potencialmente peligroso. Así describe Ana Lucía a esos otros en el capítulo 6 de la segunda temporada Abandoned: “Ellos vinieron la primera noche que estuvimos aquí. Se llevaron a tres de nosotros. No pasó nada durante dos semanas. Luego vinieron y se llevaron a otros nueve. Son inteligentes. Son animales. Pueden estar en cualquier parte en cualquier momento. Ahora nosotros nos movemos por la jungla, su jungla”

Otro par semántico asociado a este eje corresponde al de **BLANCO-NEGRO**, presente en Lost desde la primera temporada. Ya en el segundo capítulo, Pilot Part II, Locke le explica a Walt las reglas del backgamon con la siguiente frase: “Dos jugadores. Dos lados. Uno es blanco. El otro es negro”.

Esto se corresponde directamente a la relación entre Jacob y su hermano Samuel que se desarrolla en la quinta y sexta temporada, aunque haya otras alusiones como las piedras que encuentra Jack envueltas junto a los cadáveres de las cuevas.

Si bien Jacob, referenciado como un dios por todos los personajes de la serie, puede ser representado por el blanco, dado que su hermano es el Humo Negro, Lost no pretende definir quién es el bueno y quién el malo; todo depende del punto de vista que se lo mire.

- **LIBERTAD-DESTINO:** En torno a este eje la pregunta central que genera la serie en un principio es si ellos cayeron en la isla por un casual accidente o si hubo una fuerza superior que los llevó a eso. Leer “Fate” (destino) en los dedos de Charlie en el capítulo “Fire and water” es sólo una referencia; el núcleo de esta cuestión está en la relación entre Jack y Locke, quienes también representan el último par de opuestos que nos parece significativo en el universo semántico de Lost: **CIENCIA-FE**.

Al finalizar la primera temporada se genera el siguiente diálogo entre ellos:

Jack: -Mira, necesito que me expliques qué demonios pasa por tu cabeza, John. Necesito saber porque crees que esa cosa no iba a matarte

Locke: -Creo que estaba siendo puesto a prueba.

J: -¿Puesto a prueba?

L: -Sí. A prueba... Creo que por eso tú y yo no vemos las cosas igual, Jack. Porque tú eres un hombre de ciencias.

J: -Sí, ¿y eso en qué te convierte?

L: -¿A mí?... Bueno, yo soy un hombre de fe.

¿Realmente crees que todo esto es un accidente? ¿Que nosotros, un grupo de extraños, hayamos sobrevivido muchos sólo con heridas superficiales? ¿Crees que nos estrellamos aquí por coincidencia?... ¿Justo en este lugar?

Fuimos traídos aquí con un propósito, por una razón. Todos nosotros. Cada uno de nosotros fue traído por una razón.

J: -¿Y quién nos trajo aquí, John?

L: -La isla... La isla nos trajo hasta aquí. No es un lugar común y corriente. Lo has visto. Sé que lo has hecho.

La isla te eligió también, Jack. Es el destino.

J: -¿Hablaste acerca del destino con Boone, John?

L: -Boone fue un sacrificio que pidió la isla. Lo que le sucedió en ese avión fue una parte de una cadena de eventos que nos trajo aquí. Que nos marcó un camino. Que nos trajo hasta hoy, a este momento.

J: -¿Y dónde está el final del camino, John?

L: -El camino finaliza en la escotilla. La escotilla, Jack. Todo sucedió para que podamos abrir la escotilla.

J: -No, no. Abriremos la escotilla para poder sobrevivir.

L: -Sobrevivir es relativo, Jack.

J: -No creo en el destino.

L: -Sí, lo haces... Es sólo que aún no lo sabes.

En este diálogo se ponen de manifiesto las posturas de Jack y Locke al caer en la isla. Aunque este extracto es sólo un ejemplo de muchos otros posibles, Jack representa la ciencia, todo aquello que puede comprobarse mediante la experiencia de los sentidos y la razón; y la libertad, el hombre es libre porque tiene la responsabilidad de hacerse cargo de sus elecciones. Locke, por el contrario, es un hombre de fe, cree en una fuerza superior que lo pone a prueba para encontrarle el sentido a la vida, y está convencido que todo lo que sucede es parte de un plan mayor que los predestina a actuar de una forma u otra. No obstante, al igual que en los ejes anteriores, tanto Jack como Locke van a experimentar un cambio en sus posturas conforme avanza la serie.

Greimas trabajó este cuadrado semiótico en relatos tradicionales de características lineales. La particularidad de *Lost* es que aunque sean opuestos semánticos, no se plantean como extremos de la significación sino que se contienen mutuamente. Si tomamos como ejemplo el concepto *bien* es contrario a *mal*, implica *no mal* y es contradictorio a *no bien*, en *Lost* no puede decirse que esto ocurra estrictamente así. La construcción del bien que la serie realiza no es contraria al mal, sino que los dos habitan en simultáneo y alguno es preponderante sobre el otro en algún momento del relato.

NIVEL SUPERFICIAL

En el segundo nivel, el superficial, Greimas se pregunta por la representación del sentido y observa el paso de lo conceptual a lo figurativo, dado que ya se da forma a los componentes del nivel anterior: “los sujetos y objetos que intervienen son de una determinada manera, sufren transformaciones, hacen cosas y cumplen con determinadas finalidades” (DALLERA,1999:140) En este sentido, las estructuras fundamental y narrativa sirven para reconocer la organización del discurso en muchas de sus formas.

En este nivel superficial del análisis semionarrativo se puede captar la esencia de un *esquema narrativo básico*, plausible de reducirse a la confrontación entre dos sujetos que pugnan por un objeto de valor y que son capaces de poner a circular esos valores gracias a programas narrativos que constituyen la sintaxis narrativa. Del estatismo puro característico del nivel profundo, se pasa al dinamismo propio de la narratividad.

Greimas desarrolla tres partes constituyentes del nivel superficial: los componentes figurativos, las fases del programa narrativo y el componente estructural de todo relato. Para hacer un análisis integral de estas categorías, no se explicitarán por separado sino que se complementarán la una a la otra.

Así, la figura central de este nivel es la del actante, que representa un lugar sintáctico dentro de la narración y define una posición y no un sujeto u objeto particular. “Un actante es lo que es (su ser) más lo que hace (su hacer). Y este es el puntapié sobre el cual empieza a desplegarse el esquema narrativo; la actividad humana dotada de sentido. “Un actante se construye a partir de un haz de funciones” (GREIMAS, 1971:289), cuyos roles no son fijos o determinados de manera definitiva. “Una función sólo tiene sentido si se ubica en la función general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.” (BARTHES, 1977:12)

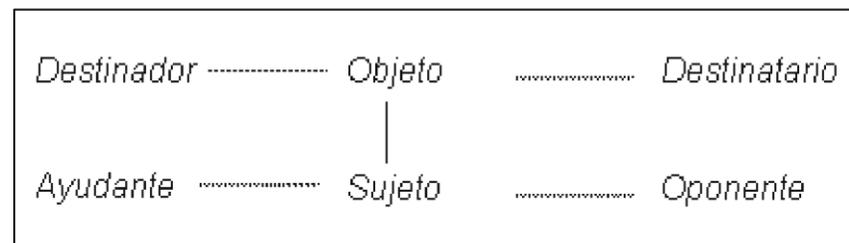
La idea fundamental de Greimas que proviene de Propp es la de:

- Repartir a los personajes en un número mínimo de categorías para englobar todas las combinaciones efectivamente realizadas en la obra.
- Descubrir a los verdaderos protagonistas de la acción reagrupando o desmultiplicando a los personajes.

Propp, en la Morfología del cuento, encontró 31 funciones que se cumplían en los cuentos populares rusos y estableció un inventario de 7 actantes centrales: el malo (que comete una falta), el donante (que atribuye el objeto mágico y los valores), el auxiliar (que presta socorro al héroe), la princesa (que exige una hazaña y promete compromiso), el mandante (que envía al héroe en misión), el héroe (activo y sometido a diversas circunstancias) y el falso -héroe (que usurpa un instante el rol del verdadero héroe).

Souriau, en su libro “Las doscientas mil situaciones dramáticas” identificó 6 funciones dramaturgicas, enumerables o intercambiables: el león (fuerza orientada, es el sujeto que desea la acción), el sol (valor a obtener), la tierra (quien aprovecha el bien deseado), Marte (el opositor), la balanza (árbitro que decide sobre la atribución del bien deseado por los rivales) y la Luna (ayudante).

De esta base, Greimas propone una estructura actancial que se reduce a seis funciones ordenadas en 3 ejes: un sujeto desea un objeto; es auxiliado por un ayudante y obstaculizado por un oponente; el conjunto de los hechos es deseado, arbitrado por un destinador en beneficio de un destinatario. De esta manera, el análisis de los actantes permite valorar el relato como la conjunción de una serie de papeles o roles.



En esta línea, es el eje sujeto – objeto el que traza la trayectoria de la acción. Es el eje del deseo, ya que es el sujeto quien intentará establecer una relación con el objeto de valor, y lo manifestará a través de la búsqueda. Hay dos tipos de sujeto. El de estado, cuya propiedad determinante es reunirse con el objeto; y el de hacer, cuya finalidad es realizar transformaciones en los estados de otros sujetos u objetos.

Este eje es considerado el corazón de cualquier relato, y para la teoría semiótica narrativa, es una estructura universal en tanto no es posible un argumento, relato o historia sin un personaje que busca o desea algo. La definición más elemental de Sujeto, en tanto actante de la narratividad, es “alguien que busca”; mientras que la definición de Objeto es: “algo buscado”. (GARCÍA CONTTO, 2011:53)

Para completar la relación S-O, Greimas plantea además el vínculo destinador- destinatario, eje de la comunicación, que es el del control de los valores y la ideología. Un actante induce o manda a otro a cumplir una misión. El destinador, normalmente, pertenece a un universo trascendente y como significante está jerárquicamente por encima del resto. El destinatario representa al beneficiario de la obtención del objeto de valor.

El último eje, el de ayudante – oponente es el del poder cuyo nexo es la participación. Representa a quienes facilitan u obstaculizan los propósitos del sujeto. “Se trata en este caso de participantes circunstanciales, y no de verdaderos actantes del espectáculo”. Ayudantes y oponentes, sólo son, de vez en cuando, las “proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto mismo” (GREIMAS, 1971: 274).

Sintéticamente estas categorías pueden agruparse de la siguiente manera:

RELACIÓN/ PREDICADO DE BASE	ACTANTES	MODALIDAD
DESEO	SUJETO-OBJETO	QUERER
COMUNICACIÓN	DESTINADOR-DESTINATARIO	SABER
PARTICIPACIÓN	AYUDANTE-OPONENTE	PODER

Si miramos Lost a partir de estas categorías, lo primero que hay que decir es que particularmente la serie no construye sólo una relación Sujeto-Objeto sino que este eje es dinámico dada la cantidad de personajes que sostiene la historia, y las distintas funciones que éstos alcanzan en el nivel narrativo.

Si bien el mismo Damon Lindeloff, co-creador de Lost, aclara en el material de entrevistas de la serie “Before they were lost” que Jack es la persona en quien confiar, el centro de la serie; en “A hero’s journey” explica: “una de las posibilidades que vimos que era original al viaje del héroe, fue que en vez de decir este es el viaje de Luke Skywalker, quizá podíamos tener 16 héroes como mínimo”. Esta idea implica que, aunque no existieron 16 héroes, si se trabajó sobre varias historias centrales que permitieron construir más de un sujeto-héroe. Dado que si lo que guía al sujeto es la búsqueda, podemos decir que todos los personajes presentados al nivel discursivo pueden ser tomados como ejemplo para construir la relación entre ese sujeto con uno o varios objetos de valor.

Por tal motivo es preciso señalar cuáles son los personajes más recurrentes de la serie. No porque todos hayan sido contruidos como sujetos héroes, sino porque tal observación adquiere validez como herramienta metodológica al visualizar las potencialidades de las relaciones actanciales.

PERSONAJE	GRUPO INICIAL	TEMPORADA	APARICIONES POR TEMPORADA	TOTAL
Jack Shepard	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	25-23-20-13-15-17	113

Kate Austen	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	25-21-21-12-15-14	108
Hugo Reyes	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	25-23-16-13-14-15	106
James "Sawyer" Ford	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	25-23-19-11-14-12	104
Sayid Jarrah	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	25-18-17-11-12-15	98
John Locke	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	24-23-14-11-13-12	97
Jin Soo Kwon	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	21-21-15-10-12-13	92
Sun Hwa-Kwon	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	24-16-14-10-12-12	88
Claire Littleton	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-6	19-16-13-10-1-13	72
Ben	Líder de Los Otros	2-3-4-5-6	8-16-11-13-12	60
Charlie Pace	Sobreviviente O.815	1-2-3-6	19-19-17-4	59
Juliet	Los Otros	3-4-5-6	18-13-14-4	49
Michael Dawson	Sobreviviente O.815	1-2-4-6	25-16-6-1	48
Desmond	Solo en la escotilla	2-3-4-5-6	5-17-9-7-8	46
SAMUEL	LA ISLA	1-2-3-4-5-6	8-1-3-5-8-16	41
Miles	Carguero	4-5-6	8-13-14	35
Shannon Rotherford	Sobreviviente O.815	1-2-6	23-6-2	31
Richard	Los Otros	3-4-5-6	7-4-9-10	30
Frank Lapidus	Carguero	4-5-6	10-7-12	29
Walt Lloyd	Sobreviviente O.815	1-2-5-6	22-5-1-1	29
Bernard Nadler	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	1-11-3-4-3-4	26
Danielle Rousseau	Sola en la Isla	1-2-3-4-5-6	6-3-8-5-3-1	26
Rose Nadler	Sobreviviente O.815	1-2-3-4-5-6	5-6-4-4-3-4	26
Boone Carlyle	Sobreviviente O.815	1-6	21-3	24
Faraday	Carguero	4-5-6	12-9-2	23
Libby	Sobreviviente O.815	2-6	19-3	22
Alex	Los Otros	2-3-4-5-6	3-9-6-1-2	21
Ana Lucía	Sobreviviente O.815	2-6	20-1	21

Mr. Eko	Sobreviviente O.815	2-3	18-3	21
Charlotte	Carguero	4-5-6	10-8-2	20
Charles Widmore	Fuera de la Isla	2-3-4-5-6	1-1-4-7-6	19
Christian S.	Fuera de la Isla-Muerto	1-2-3-4-5-6	5-3-2-4-4-1	19
Ilana	Ajira 316	5-6	7-9	16
Ethan	Sobreviviente O.815	1-2-3-5-6	5-1-4-4-1	15
Penélope	Fuera de la Isla	1-3-4-5-6	2-3-2-5-2	14
JACOB	LA ISLA	3-4-5-6	1-1-2-7	11
Naomi	Carguero	3-4-5	7-3-1	11
Eloise	Fuera de la Isla	3-5-6	1-7-2	10

Los 38 personajes señalados en el cuadro, que no son todos los que aparecen en la serie, son aquellos que alcanzan un desarrollo personal lo suficiente para reconocerles un perfil en la historia y una funcionalidad para con el resto de los actantes del relato.

Algunas de las particularidades que obtenemos de este detalle es que por ejemplo el personaje de Jacob, uno de los que menos apariciones físicas tuvo en la serie, es sin embargo un sujeto presente en todas las temporadas, a partir de la segunda, como referencia simbólica. Asimilado a un dios, su sola mención hace referencia a un ser respetado, admirado y obedecido por el grupo denominado “los otros”. En tanto función del relato ocupa las veces el lugar de destinador, o fuerza moral que induce a los sujetos héroes a actuar de determinada manera.

Al mismo tiempo, su hermano Samuel es mostrado en su estado físico original por primera vez en la quinta temporada, y su historia recién es presentada en la sexta. Pero, con la serie ya resuelta, sabemos que previo a ello él era el humo negro, y quien toma los cadáveres de Christian Shephard y John Locke cuando los cuerpos caen en la isla, por lo que su relevancia y presencia no se limitan a las apariciones por capítulos sino que son referenciales durante toda la serie, y también puede ocupar un rol actancial de destinador

De igual manera ocurre con Locke quien a partir de la quinta temporada va a ocupar dos papeles en el relato. Por un lado va a ser el Locke original en los flashes, tanto Flashbacks como en los flash-sideways, y por otro va a ser Samuel quien ocupe su cuerpo sin revelar que no es el verdadero Locke. Por tal motivo, hasta que esto se descubra, Locke va a seguir siendo el mismo para el resto de los personajes que no modifican su manera de relacionarse con él.

Esto último nos permiten visualizar, en palabras de Todorov, un acción que “puede, en primer lugar, aparecer como amor, confianza, etc., pero en seguida puede revelarse como una relación totalmente distinta: de odio, de oposición, etc...”. Esto remarca la existencia de dos niveles de relaciones: del ser y del parecer (estos términos conciernen a la percepción de los personajes y no a la nuestra). Así, cuando un personaje advierte que la relación que tiene con otro no es la que él creía tener “podemos introducir la noción de transformación personal de una relación”. (TODOROV, 1970: 174)

Ahora bien, volviendo al cuadro, éste nos permite reconocer la cantidad de personajes que la serie generó y las potencialidades narrativas de sus historias. El creador de Lost, J.J. Abrams, dijo al respecto en la entrevista “Before they were lost” del material extra de la primera temporada que “cada semana vamos como alternando y vemos la serie de otra persona. Y al fin de cuentas nos permite darle una singularidad a lo que es un programa de ensamble”. Desde esta primera apreciación, podemos decir que no puede reducirse la serie a sólo un eje sujeto-objeto, sino que es posible que se den tantos ejes como relaciones se construyan con un fin analítico.

Si todo actante es su ser más su hacer en base a una función en el relato, Greimas utiliza dos categorías teóricas para explicitar estos dos condicionamientos. Las dos primeras fases del programa narrativo, Greimas las denomina COMPETENCIA y PERFORMANCE. La primera corresponde a los aspectos personales de un actante, y la segunda a las acciones que el actante puede realizar gracias a esos aspectos.

Si tomamos por ejemplo a Jack, Locke, Sawyer y Ben (por su implicancia en el relato) y los posicionamos como sujetos, actantes que buscan o desean algo, encontraremos varios objetos de valor a lo largo de toda la serie. Por eso, en el siguiente cuadro reconoceremos las características principales de cada uno de ellos (sus COMPETENCIAS); y a partir de allí los objetos de valor más identificables. Vale señalar que en cuanto a las competencias sólo consideraremos en este cuadro a las que se presentan en las primeras temporadas, dado que el avance de la historia influye en los personajes y esto será observado más adelante para el desarrollo de los programas narrativos.

ACTANTE COMO SUJETO	COMPETENCIAS
Jack Shepard	Médico cirujano. Jefe más joven de cirugía medular
	Hombre de ciencia
	Tiene problemas no resueltos de la relación con su padre, ya fallecido.
	Solidario-Comunitario-Humanitario
	Con personalidad culposa
	Líder natural

John Locke	Paralítico hasta caer en la isla, donde se cura milagrosamente.
	Abandonado por sus padres al nacer.
	Se rencuentra con su padre de grande, quien lo estafa para robarle un riñón y lo tira de un octavo piso.
	Abandonado por su pareja, Helen.
	Discriminado por su condición en su ámbito laboral.
	Su frase distintiva es “No me digas lo que no puedo hacer”.
James “Sawyer” Ford	Hombre de fe, de profunda espiritualidad.
	Resentido social que busca venganza por la muerte de sus padres
	Estafador
	Egoísta
	Irónico
	Solitario
Ben	Provocador
	Líder
	Ambicioso
	Manipulador
	Reservado
	Calculador
	Traicionero
Intrigante-Reservado	

Estas competencias, que se articulan con la performance de cada actante, sirven para entender el o los objetos de valor de dichos sujetos y su modo de proceder en esta búsqueda. Y tal reconocimiento ayuda a descubrir la organización del relato y a establecer la amplitud de los recorridos narrativos de cada actante y sus posibilidades.

Así, como parámetro para reconocer estos objetos, utilizaremos las líneas narrativas partiendo desde el tiempo presente (momento en que caen en la isla). En tal caso, puede señalarse que podría hacerse una subdivisión aún más pequeña recortando ejes temáticos o cada capítulo en sí mismo, pero que tal

recorte no es determinante para el análisis general. Además, los objetos de valor de los sujetos pueden coincidir en varias ocasiones, por lo que podría hablarse de un sujeto actante colectivo, como sería una referencia a “los supervivientes”.

TEMPORADA	JACK	LOCKE / HUMO NEGRO	SAWYER	BEN
1	Sacar a todos de la isla/ Reconocerse como líder	La Isla	Sobrevivir	
	Curar/Arreglar	Abrir la escotilla	Un lugar en la balsa	
	Organizar al grupo/Usar la escotilla de refugio	Evitar que el resto salga de la isla	Kate	
	Kate			
2	Sacar a todos de la isla	El botón de la escotilla	Sobrevivir	Infiltrarse entre los supervivientes
	Henry Gale/ Liberar a Walt/enfrentar a los otros	Descubrir los misterios de la Isla	Rencontrarse con el grupo original	Obtener información
	Kate		Liberar a Walt Kate	El poder/ Manipular a Locke
3	Liberar a Kate de los otros	Evitar que los sobrevivientes se vayan de la Isla	Huir de “los otros”	El poder/ Manipular a Jack y a Locke
	Salir de la isla con Juliet		Matar al verdadero “Sawyer” (Anthony Cooper)	
	Sacar a todos de la isla		Kate	
	Kate-Juliet	Ser líder de “los otros” / conocer a Jacob	Salir de la Isla	Evitar que salgan de la Isla
	Volver a la Isla (Flash- Forward)			
4	Sacar a todos de la isla/llevarlos al carguero	Salvar la Isla	Salir de la Isla	Enfrentar a la gente del carguero

	Kate-Juliet		Salvar a Kate	El poder/ Liderar a “los otros” Proteger a la isla de Widmore
5	Reunir a los “Seis de Oceanic”	Salvar a los que se quedaron en la Isla/ Hacer volver a los que se fueron (morir)	Sobrevivir/Infiltrarse en la Iniciativa Dharma	Reunir a los “Seis de Oceanic”
	Que los 6 vuelvan a la isla			
	Explotar la bomba y evitar el accidente	(Como Humo Negro) Matar a Jacob	Salir de la isla con Juliet	Volver a la Isla
6	Reunir a todos los sobrevivientes y salir de la isla	(Como Humo Negro) Salir de la isla	Salir de la isla/Sobrevivir	Impedir que el Hombre de Negro salga de la isla
	Continuar la misión de Jacob			Ayudar a Hugo a cuidar la isla
	Rencontrarse (Flash-Sideway)	(Como Locke) Rencontrase (Flash-Sideway)	Reencontrarse (Flash-Sideway)	Recomponer relación con Alex (FS)

Recuperar esta variedad de objetos de valor de cuatro de los personajes protagónicos de la serie da cuenta del planteo de Lindeloff sobre la construcción de muchos héroes. Si la definición de Sujeto es “alguien que busca”, Lost visibiliza las búsquedas tanto individuales como grupales de todos sus personajes centrales. Por ejemplo, reconocer en la primera temporada que tanto Jack como Sawyer desean “sobrevivir” puede reagruparlos en una misma función, y como actantes sujetos serían “los sobrevivientes del Oceanic 815”. Esta construcción de sujeto colectivo es más visible cuando se presenta una amenaza; un caso sería el del sujeto “Nosotros” en contraposición a “los otros” que aparecen entre la segunda y tercer temporada, dado que este distanciamiento también determina su rol en el relato. Sin embargo, estos sujetos colectivos son, en primera instancia, secundarios a los sujetos individuales.

Asimismo, no hay sólo una distinción de sujeto en tanto búsqueda individual o grupal, sino que esta variedad de objetos permite hacer otra diferenciación en términos de Greimas. Por un lado, en este cuadro vemos sujetos de estado, es decir, cuya intención última es reunirse con el objeto de valor, y por otro,

sujetos de hacer, por el deseo de realizar transformaciones en los estados de los demás Sujetos u Objetos. El ejemplo más significativo es el de Ben, quien como sujeto de hacer influye en los demás sujetos condicionando el accionar de ellos. En el cuadro anterior estos casos están marcados desde el manipular, tanto a Jack y a Locke como a todos los demás. Esto no significa, de todas maneras, que Ben no sea, en pasajes del relato, sujeto de estado. No obstante, lo que en él prevalece es ese “hacer”.

En el caso de Locke prevalece el sujeto de estado, en tanto su objeto de valor más deseado es la isla. Sin embargo, también reconocemos pasajes de un sujeto de hacer principalmente cuando trata de evitar que el grupo salga de la isla, porque lo hace a través de la persuasión.

En los casos de Jack y Sawyer es más simple identificarlos como sujetos de estado, ya que su deseo principal es reunirse con el objeto de valor, por sobre la transformación de los demás.

Ahora bien, si al eje sujeto-objeto le agregamos los otros dos que completan el modelo la complejidad se acrecienta, a partir de que éstos se “amoldan” a la relación S-O. En el caso del eje Destinador-Destinario (D1-D2), el primero es el que presenta mayor fuerza en el relato, por su condición trascendental y jerárquicamente superior al resto. Siguiendo con los ejemplos de Jack, Locke, Sawyer y Ben como sujetos y sus competencias de las primeras temporadas, reconocer al destinador implica diferenciar actantes distintos en cada uno de ellos.

Partimos de visualizar las competencias de cada uno de los sujetos seleccionados, es decir las características originales de estos actantes al nivel de su función en el relato. Plasmar sus objetos de valor nos permite relacionar a ese actante héroe con lo que motoriza su accionar e, identificar al destinador nos ayuda a organizar qué es aquello, detrás del sujeto, que le da la fuerza o lo “obliga” a realizar a esa búsqueda.

ACTANTE SUJETO	ACTANTE DESTINADOR
JACK	Moral-Valores-Sus creencias-El amor
	La culpa
	Su padre
LOCKE	Fe-Valores
	La auto-superación
	La isla-Jacob
SAWYER	La venganza
	Sobrevivir
	El amor
BEN	El poder- La ambición
	El odio
	La isla-Jacob

Al igual que en los ejes anteriores, no hay sólo un destinador, por el dinamismo ya marcado del eje S-O, dado que cada búsqueda del sujeto está determinada por su objeto de valor y por lo tanto esa fuerza superior puede cambiar.

Adentrándonos en el último eje, el de ayudante-oponente, éste también va a modificarse pero no en relación al objeto (como el D1-D2) sino al sujeto. Este eje representa la participación, al actante que facilita u obstaculiza los propósitos del sujeto en su recorrido al objeto. “Las unas que consisten en aportar la ayuda, operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación. Las otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto” (GREIMAS, 1971: 273)

En ese sentido, es todavía más difícil reconocer a todos los integrantes de este eje, dado que ellos van a cambiar según la búsqueda puntual del sujeto, que pueden ser infinitas a nivel discursivo. Por tal motivo, para ejemplificar esto, realizaremos un cuadro general considerando las categorías teóricas ya descriptas según ejemplos de las primeras tres temporadas. Lo acotamos a los sujetos héroes ya seleccionados previamente, en base a dos objetos de valor.

DESTINADOR	SUJETO	OBJETO	DESTINATARIO	AYUDANTE	OPONENTE
SUS VALORES-MORAL	JACK	SACAR A TODOS DE LA ISLA	EL Y EL RESTO DEL GRUPO	SAYID-KATE-HUGO-CHARLIE...	LOCKE LA ISLA BEN Y LOS OTROS
EL AMOR		KATE	EL	KATE	SAWYER
FE	LOCKE	LA ISLA	ÉL, LA HUMANIDAD	LA ISLA BOONE DESMOND WALT RICHARD BEN JACOB/SAMUEL	JACK EL RESTO QUE QUIERE SALIR EL CARGUERO (WIDMORE)
LA AUTOSUPERACIÓN		SER LIDER DE LOS OTROS	ÉL Y LOS OTROS	RICHARD LA ISLA WALT	BEN
VENGANZA	SAWYER	MATAR A SAWYER (ANTHONY COOPER)	EL	LOCKE RICHARD	ÉL COOPER
AMOR		KATE	EL	KATE- SAWYER	JACK
EL PODER LA AMBICIÓN	BEN	MANIPULAR A LOCKE	EL	LOCKE	SAMUEL LA ISLA WALT SAYID
JACOB		IMPEDIR QUE WIDMORE LLEGUE A LA ISLA	EL-JACOB-LA ISLA	LOCKE RICHARD	JACK Y EL RESTO DE LOS SOBREVIVIENTES LA GENTE DEL CARGUERO WIDMORE

Si observamos las distintas relaciones, ya desde el destinador, sólo coincide en los sujetos Jack y Sawyer cuando el objeto de valor es Kate, en el resto va a diferir porque es el objeto el que cambia y determina esta relación. En Sawyer incluso, los D1 hasta pueden considerarse “opuestos”, dado que en una relación es la venganza y en otra el amor. En todos estos sujetos héroes la distinción de los D1 y D2 se da a partir de que las búsquedas son individuales.

Al mismo tiempo, Jack cuyo objeto de valor es “sacar a todos de la isla”, es además el actante oponente del actante sujeto Locke respecto al objeto de valor “la isla” y también se posiciona como oponente en la relación del sujeto Sawyer con el objeto Kate y viceversa. Locke aparece como ayudante de Sawyer en su deseo de “matar a Cooper” y de Ben cuando quiere impedir que Widmore llegue a la isla. En términos teóricos ayudantes-oponentes (Ay-Op) son actantes secundarios del relato y por lo tanto Jack, Locke, Sawyer y Ben deberían serlo. No obstante no podemos decir que lo sean, ni como personajes en el discurso, ni como actantes a nivel semionarrativo, porque también son contruidos como sujetos héroes.

Si, como mencionamos al inicio del capítulo, este nivel puede sintetizarse en la lucha de dos sujetos que pugnan por un mismo objeto de valor, lo original en Lost es que las funciones actanciales no pueden reducirse a esto. Sólo en el caso de Jack y Sawyer en relación a Kate, se da esta pugna, que no es determinante en el nivel discursivo, porque no es sólo esta relación la que hace avanzar la historia. En el resto de los casos, la búsqueda de ese objeto es individual porque cada uno tiene un deseo diferente.

Lo que Lindeloff marcó inicialmente como el viaje de “quizás 16 héroes como mínimo”, parece simple pero es lo que da complejidad al modelo actancial; los roles actanciales están pensados más allá de una simplificación en la funcionalidad del relato. No decimos con esto que la serie presente varios modelos actanciales, sino que el mismo modelo, que es uno, queda limitado en Lost porque ya desde el nivel superficial está contruido sobre la base de distintos sujetos héroes con distintos objetos de valor.

Si pensamos por ejemplo en otras series contemporáneas a Lost, como Dr. House, CSI, Dexter, La ley y el orden, Body of proof, Smallville, etc. reconocemos a nivel discursivo, varios personajes, pero que a nivel de función en el relato o de esferas de acción presentan un sujeto héroe, ya sea individual (como House, Dexter, Smallville) o colectivo (como CSI y La ley y el orden) cuyo objeto de valor se identifica a la búsqueda de la verdad, ya sea para detectar una enfermedad, para resolver un delito, cometer un asesinato o proteger al mundo.

Ahora bien, ¿Cómo avanza el relato una vez analizado el modelo actancial?

Greimas plantea, dentro del mismo nivel superficial, la existencia del componente estructural, que representa en el universo sintáctico la relación de los componentes figurativos (actantes) con las fases del programa narrativo. De esta relación se genera el recorrido narrativo donde se despliega la performance de los actantes en distintos programas. “El sentido de superficie, dentro de la semiótica narrativa, es la sucesión de transformaciones que definen el pasaje de un estado de situación a otro, mediado por la acción (el hacer) de uno o varios actantes, calificados para llevar a cabo esas acciones”. (DALLERA, 1999:158)

El programa narrativo (PN) es la unidad elemental de la sintaxis narrativa y su análisis consiste en describir su organización y despliegue. Sin embargo, Greimas reconoce además de un PN Principal o de base, otros programas relacionados entre sí que generan un PN complejo. Estos PN complejos se sostienen sobre realizaciones parciales (PN de uso o de hacer) necesarias para alcanzar programas narrativos más amplios hasta que se cumpla el principal: el actante sujeto tiene que transformar, antes de lograr su objetivo final (PN principal), otra serie de estados que le posibilitarán, a la larga, lograr cumplimentar el PN de base.

Como ya se mencionó, el eje sujeto-objeto es el de mayor relevancia y sólo el sujeto está dotado de competencias que le permiten realizar las transformaciones que modifican a los demás actantes, pero para comprender el avance de este recorrido es preciso tener en cuenta, primero, las cuatro fases del programa narrativo que Greimas establece y determinar luego el tipo de relaciones que éstas generan:

COMPETENCIA: Es la condición de ser de una determinada manera que le permite al actante realizar determinadas acciones. Sintéticamente es “el ser que hace ser” si es sujeto, o “el ser que hace hacer” si es objeto.

PERFORMANCE: Es el conjunto de acciones que realiza el actante, “el hacer que hace ser”, que presupone lógicamente la existencia previa de la competencia.

MANIPULACIÓN: Cuando la acción del actante, con el propósito de hacerle hacer algo, recae sobre otro sujeto y no sobre un objeto. Es un tipo de performance, el hacer persuasivo.

SANCIÓN O RECONOCIMIENTO: Es la evaluación del nuevo estado producido que se compone de dos instancias ejecutadas por el destinador. Recompensa si la acción es juzgada positivamente o castigo si se juzga negativamente.

Competencia y performance representan las fases centrales del esquema narrativo (las otras se posicionan a los extremos) y son modalidades básicas, dado que todo actante “es” y “hace”. Ahora bien, el actante puede ser de una forma y actuar en consonancia, o viceversa. En tales casos, Greimas va a hablar de

relaciones de tipo conjuntivas (es médico, cura) o disyuntivas (es médico, no cura), que generan en determinados momentos de la narración enunciados de estado conjuntivos o disyuntivos. Si en el relato el actante está ligado a su función por un nexos de conjunción se la llama función de realización, mientras que si el nexos es la disyunción, se habla de una función de actualización.

Al mismo tiempo, también están los enunciados de hacer, y son aquellos que aluden a las transformaciones resultantes de las acciones de los actantes. En las transformaciones reflexivas (cuando repercuten en el mismo actante), el sujeto puede obtener el valor deseado, a lo que se llama apropiación, o contrariamente alejarse de ese valor, que es el desprendimiento. En las transitivas (que recaen sobre otro actante) el sujeto puede dar un valor, lo que representa una atribución, o quitarlo, lo que sería un despojo. A la transformación de apropiación Greimas la llama PRUEBA, y a la de atribución DON.

Tanto los enunciados de estado como los de hacer pueden actualizarse en base a cuatro modalizaciones que afectan la composición de un actante modificando uno o los dos componentes que lo definen. Sobre el ser y el hacer van a repercutir las modalidades del querer, del saber, del poder y del deber. “Como toda performance presupone una competencia, todo PN de hacer presupone también un PN modal ya que el sujeto, antes de llevar a cabo su performance debe, por ejemplo, querer hacer o debe poder hacer lo que tiene que hacer. Este encadenamiento lógico entre competencia, modalizaciones y performance (...) da origen al recorrido narrativo del sujeto” (DALLERA 1999: 159-160).

Entonces, para reconocer el programa narrativo de *Lost*, debemos enmarcarlo primero en torno a un inicio y un fin del relato. Greimas se refirió a estas secuencias inicial y final explicando que “la secuencia inicial aparece como una serie redundante de privaciones sufridas por el héroe y los suyos, en tanto que la secuencia final consiste en una serie paralela de adquisiciones efectuadas por el héroe” (GREIMAS, 1971: 307)

En esta línea, vemos como *Lost* inicia –la primera temporada– con la apertura del ojo de Jack en el medio de la selva, y cómo desde allí llega hasta la playa donde se encuentra al resto de los supervivientes del accidente de avión que los trasladaba de Sidney a Los Ángeles. Partiendo de esta escena, la primera temporada irá construyendo capítulo a capítulo el perfil de cada personaje y las relaciones surgidas entre ellos. Por ejemplo, en el primer episodio ya sabemos que Jack es médico y desde ese lugar atiende a los heridos por el accidente (función de realización)

Así, una vez que se organizan a la espera de un eventual rescate, se empiezan a conocer los deseos individuales de cada uno de ellos y ese objeto de valor que los hará actuar de una u otra forma durante, al menos, el tiempo que compartan todos juntos en la isla.

Así, para tomar como ejemplo a los actantes sujeto más emblemáticos de la serie, el PN Principal de Jack, a priori, se construye en la búsqueda del objeto de valor “sacar a todos de la isla” y el de Locke en “la isla”, organizándose en secuencias hasta el momento en que se enfrentan con tal objeto. Por ello, analizaremos estos dos casos a fines de reconocer este recorrido narrativo y la existencia de los PN complejos.

SUJETO “JACK”- OBJETO “SACAR A TODOS DE LA ISLA”

Desde el momento posterior al accidente, Jack se erige como líder no sólo por sus competencias sino también porque el resto de los supervivientes lo construye así. Una vez que “los organiza” empieza a planear las formas de sacar a todos de la isla, cosa que ocurre en el último capítulo de la cuarta temporada, “There’s no place like home. Part III”. Entre el accidente y ese momento pasan 86 episodios (60 horas de serie) y en tiempo cronológico en la isla, 108 días.

Que la serie se desarrolle por temporadas (aunque sea por un hecho comercial) operativamente nos resuelve una cuestión de orden metodológico. Si en ese PN principal pasaron cuatro temporadas, lo más conveniente es reducir las secuencias a cada temporada en sí misma, y dentro de ellas a núcleos temáticos más reducidos

Por tal motivo, el siguiente cuadro desarrolla los PN complejos de Jack de las temporadas 1 a 4 que, por una cuestión espacial no se expresan en continuidad, pero sí deben ser leídos en relación causal.

Sujeto	Temp	Objeto de valor principal	Objetos de valor	Competencia	Tipo de modalización	Performance	Transformación	Ay.	Op.	D1	D2
JACK	1	Sacar a todos de la isla	Reconocerse como líder	Es jefe de cirugía, lideraba un grupo antes de caer en la isla	Deber ser (debe poder asumirse como líder para responder a las necesidades del grupo)	Se hace responsable del bienestar del grupo. Intercede en los problemas de los supervivientes y se culpa si no puede solucionar algo	Reflexiva (Hay una <i>apropiación</i> del sujeto de ese objeto de valor- <i>Prueba</i>)	Locke (1x05)	Él Su padre (1x05)	Sus valores	Él y el resto del grupo
			Llevar al grupo a las cuevas	Es líder	Querer hacer (Quiere llevarlos ahí porque hay agua)	Organiza al grupo y se lleva con él a los que están de acuerdo con dejar la playa	Reflexiva (<i>Apropiación</i> -Jack pone a <i>prueba</i> su carácter de líder, cuántos lo siguen)	Hugo Charlie (1x06)	Sayid Michael (1x06)	Sentido de supervivencia	Él y el grupo
			Salvar a Charlie y Boone	Es médico	Poder hacer (puede curar)	Ayuda a los dos. Boone se muere pero logra salvar a Charlie	Reflexiva (Jack cumple con su objeto de valor. No obstante la <i>prueba</i> la supera con Charlie, a quien salva, y falla con Boone, que muere).	Kate Sun (1x11 y 1x20)	Ethan Locke (1x11 y 1x20)	Su ética	Él, Charlie y Boone
			Abrir la	Es líder	Querer hacer	Va con un grupo	Reflexiva	Kate	Hugo	Sentido	Él y el resto

			escotilla para usar de refugio		(Quiere conseguir otro refugio para proteger al grupo de los otros).	a buscar dinamita para explotarla	(Se apropia de la tarea y cumple la prueba)	Locke Hugo (1x24 y 1x25)	(1x25)	de supervivencia	del grupo
JACK	2	Sacar a todos de la isla	Descubrir quién es Henry Gale	Ser líder	Deber hacer (depende de quién sea, será la forma en que lo traten)	Lo interroga, arma un plan para descubrir la verdad. Quiere hacer un intercambio con los otros pero antes Henry-Ben se escapa	Reflexiva (si bien obtiene la verdad sobre Henry, falla al no poder hacer nada cuando éste se escapa)	Kate Ana Lucía Sayid Locke (2x14-2x16 y 2x17)	Locke Michael (2x15 y 2x20)	Su moral	Él Henry
			Liberar a Walt/ Enfrentarse a los otros		Querer hacer (Para ayudar a Michael a rescatar a su hijo)	Obedece a Michael y emprende el rescate junto a Kate, Sawyer y Hugo. Sospecha que es una trampa y advierte a Sayid.	Reflexiva (Logra que liberen a Walt pero cayendo prisionero de los otros por la traición de Michael)	Kate Sawyer Hugo Sayid (2x23 y 2x24)	Michael Los otros (2x23 y 2x24)		Walt
JACK	3	Sacar a todos de la isla	Liberar a Kate de los otros	Ser médico	Querer hacer (Hace un trato con los otros, si opera a Ben y lo salva, ellos dejarán libre a Kate y a	Opera a Ben e interrumpe la cirugía para sobornar a los otros y asegurarse que liberen a Kate y	Traslativa (Gracias a que salva a Ben puede negociar que Kate huya, otorgándole así el don de la	Juliet Alex Karl (2x07 y 2x09)	Tom y algunos de "los otros"	El amor	Kate Sawyer

					Sawyer)	Sawyer	libertad)				
			Salir de la isla con Juliet		Querer hacer (Después de ver a Kate y Sawyer teniendo relaciones, decide abandonar la isla)	Habla con Ben; le dice que lo saque de la isla en el submarino por haberle salvado la vida y que Juliet se iría con él	Reflexiva (Hay un desprendimiento porque lo que lo motiva a irse es haber visto a Kate con Sawyer. Sin embargo falla porque Locke explota el submarino)	Ben Juliet Tom (3x13)	Locke (3x13)	Sus valores	Él Juliet
			Contactar al carguero	Ser líder	Querer hacer (Quiere usar el barco para sacar a todos de la isla)	Arma un plan para atacar a los otros en la playa mientras lleva a los sobrevivientes a la antena de radio	Reflexiva (Hay una <i>apropiación</i> de su lugar de líder organizando al grupo, el plan le sale bien y pasa la <i>prueba</i>)	Charlie Desmond Hugo Jin Bernard (3x22 y 3x23)	Ben Locke Los otros (3x22 y 3x23)	Su moral y el sentido de supervivencia	Él y el resto del grupo
			Volver a la isla <i>FLASH-FORWARD</i>								
JACK	4	Sacar a todos de la isla	Llevar a los supervivientes al carguero	Ser líder	Deber hacer (Él les prometió sacarlos de la isla y es su momento para hacerlo)	Se divide en dos grupos respecto de Locke y Ben. Se enfrenta con los del carguero para defender a algunos de los	Reflexiva (Saca a un grupo de personas de la isla, pero cuando intenta rescatar al resto la isla desaparece y el	Frank Hugo Sawyer Kate Desmond Faraday Miles	Ben Keamy Locke (4x13 y 4x14)	Su moral Y el sentido de supervivencia	Él y el resto del grupo

						supervivientes y con la ayuda del piloto se van en el helicóptero hasta el barco	carguero explota)	Michael (de 4x09 a 4x14)			
		Volver a la isla <i>FLASH-FORWARD</i>	<p>En los Flash-Forwards lo que se desarrolla es una transformación en el enunciado de estado de Jack. Una vez fuera de la isla se produce en el relato una función de actualización, porque existe una disyunción entre la personalidad de Jack y su forma de actuar (alcohólico, deja de ejercer la medicina, no se hace cargo de cuidar a Aaron, se intenta suicidar).</p> <p>Dentro de las fases del programa narrativo lo que aquí se produce es una sanción de tipo negativo (castigo) dado que el D1 que había motivado al objeto “sacar a todos de la isla” (su valores) se le vuelve en contra. Las alucinaciones que tiene con su padre, quien lo culpa al igual que Locke por haberse ido, lo hacen sentir responsable por lo sucedido a los que se quedaron. Por esto quiere volver.</p>								

En primer lugar, reconocemos el PN complejo en torno al sujeto Jack, dado que entre él y su objeto de valor principal, existieron previamente otros objetos que o bien, desviaron su atención del PN de base o bien, fueron necesario para su obtención.

Salvo el primero, todos los PN complejos son PN de hacer. En el caso del objeto de valor “reconocerse como líder”, el fin último es obtener una competencia que le permita actuar de una forma (líder), y por eso es el único caso de un PN de uso, dado que su obtención va a modificar sus competencias y en consecuencia es un PN modal que modaliza al ser (querer ser).

Todos los PN de hacer se dan en relación conjuntiva, dado que el sujeto actúa tal como sus competencias se lo permiten. Y por ello los enunciados de hacer cumplen funciones de realización.

En los casos de las transformaciones, notamos que la mayoría son reflexivas porque, aunque sus objetos de valor se relacionen a otros actantes, la obtención de esos objetos lo completa a él. Jack necesita reafirmarse como líder, demostrarse que puede curar y arreglar todo lo que esté mal, por lo que se

apropia de ellos. Sin embargo en el caso de “liberar a Kate”, la transformación es transitiva porque más allá de poder liberarla (tiene la posibilidad de negociarlo con el líder de los otros, Ben), quiere que ella sea libre, le da un valor, le otorga un don.

En tal sentido, Kate en el cuadro no aparece como objeto de valor, aunque lo sea, porque tal relación se corresponde a un enunciado de estado (el estar enamorado) más que a un estado de hacer, que son los que generan las transformaciones. Por eso, sí consideramos a Kate cuando dicho amor hizo que él actuara en determinados momentos del recorrido narrativo.

Por su parte, la variedad de D1, D2, Ay. y Op configuran la dinámica de las relaciones del eje S-O y su apreciación (con la notación de los capítulos) permiten dar cuenta de cómo se construyó esa movilidad en el relato.

Por último el objeto de valor “volver a la isla”, marcado en un Flash-Forward aparece incompleto del resto de las categorías dado que es un punto de inflexión del recorrido narrativo. Todavía no ha alcanzado su PN principal “sacar a todos de la isla” en el tiempo lineal del relato y ya se nos muestra que va a haber un cambio en el sujeto tan radical que su objeto de valor va a ser lo opuesto a lo que quiso desde el principio de la serie.

Esta función de actualización implica que previo a actuar (volver a la isla) hay un cambio en una de sus modalidades básicas: el ser. Lo que trae aparejado que recién a partir del cambio en el enunciado de estado se modifiquen sus enunciados de hacer y, por ende, su recorrido narrativo. Esta yuxtaposición de recorridos narrativos del mismo actante sujeto da complejidad al PN principal y produce un quiebre tanto en las competencias y performance del sujeto como en el D1 en la búsqueda de ese objeto de valor. La sanción negativa resultante de la obtención del objeto hace que se sienta culpable y quiera volver a la isla a cambiar lo que ha pasado. Esta ambigüedad nos lleva a las dos últimas temporadas.

Sujeto	Temp	Objeto de valor principal	Objetos de valor	Competencia	Tipo de modalización	Performance	Transformación	Ay.	Op.	D1	D2
JACK	5	Cambiar el pasado	Volver a la isla	La responsabilidad por su equivocación	Deber hacer (debe volver para remediar lo sucedido)	Se junta con el resto de los 6 de Oceanic y recrean las condiciones del vuelo original	Reflexiva (Se <i>apropia</i> del objeto de valor y pasa la <i>prueba</i>)	Ben Eloise Jacob (3x06)	El tiempo	La culpa	Él
			Explotar la bomba		Saber, poder, deber y querer hacer (Él sabe que explotando la bomba puede volver el tiempo atrás. Tiene la posibilidad de hacerlo porque tiene la bomba. Debe hacerlo si quiere remediar lo que pasó y quiere hacerlo porque es su única chance para que suceda)	Organiza a un grupo para trasladar la bomba al lugar de la explosión	Reflexiva (Porque se hace cargo de la tarea, pero la bomba no explota en ese momento. Hay una <i>prueba</i> fallida)	Faraday Juliet Sayid Richard Eloise Hugo Miles Jin (5x14-5x16 y 5x17)	Kate Sawyer Los otros (5x15 y 5x16)		Él y el resto del grupo
JACK	6	Proteger la isla	Ayudar a Hugo en la misión de Jacob	Es candidato a protegerla	Querer hacer (Quiere acercarse a Jacob por eso acompaña a Hugo)	Sigue las instrucciones de Jacob a través de Hugo	Reflexiva (se <i>apropia</i> de la tarea que le asigna Jacob y realiza la <i>prueba</i> que éste le encomienda)	Jacob Hugo (6x05)	El humo negro	Jacob	Él Hugo La isla

			Tomar el mando de la isla		Deber hacer y Querer ser (debe hacerse cargo de la misión y quiere ser quien se encarga de cuidar la isla. Es la oportunidad que él tiene para salvar a todos y redimirse)	Elige ser el sucesor de Jacob porque entiende que es su misión	Reflexiva y De Estado (Se hace cargo de la tarea y cambian sus competencias. Dice que es una prueba del destino y concluye su transformación de un hombre de ciencia a un hombre de fe)	Jacob Hugo Kate Sawyer (6x16)	El humo negro	Su destino	Él La Isla
			Pasar el mando		Poder y Deber hacer (Siendo el protector de la isla tiene el poder de ceder el mando. Debe hacerlo porque se está muriendo y la isla no puede quedar sin líder)	Por matar a Samuel (el humo negro) queda herido de muerte y da a Hugo de beber la fuente de la isla, para convertirlo en su protector	Transitiva (Transfiere a Hugo el don de líder de la isla)	La isla (6x17)	El humo negro		Hugo La isla

De este cuadro se desprende que no se observa un objeto de valor principal que englobe la dos temporadas finales, como pasó entre la 1 y la 4, sino que en cada una de ellas los distintos objetos de valor contribuyen a una transformación en el enunciado de estado de Jack.

Por tal motivo podemos decir que lo que marcamos como PN principal en el cuadro de las temporadas 1 a 4 (sacar a todos de la isla), en estas instancias se convierte en un PN de hacer, y el quiebre lo da la función de actualización en los Flash-Forwards de la temporada 4. El productor de la serie Carlton Cuse

expresó en una entrevista en “A hero’s journey” que “en estas historias vemos reacios partícipes de aventuras épicas. Vemos como estos personajes pasan a ser paulatinamente heroicos”. Esta transformación paulatina del sujeto héroe Jack hasta que se concreta al final de la sexta temporada, donde reconoce al destino como su destinador, da cuenta de que **el Programa Narrativo principal de la serie, repleto de PN complejos, no es la obtención de un objeto de valor sino la transformación de estado del sujeto héroe**. A propósito Curse agregó “me parece muy interesante que un hombre de ciencia se convierta en una especie de guardián de la fe. Eso lo hace digno. Acepta el reto, por así decirlo, de la razón. Y va más allá”.

SUJETO “LOCKE” - OBJETO “LA ISLA”

El objeto de valor que se construye en las primeras temporadas de la serie en torno al actante sujeto Locke, es la isla en si misma. Y, como sus competencias ya nos lo han indicado, es un hombre de fe que encuentra en este lugar el sentido de su vida. Por ello, el recorrido narrativo de John estará determinado por esa búsqueda.

Sujeto	Temp	Objeto de valor principal	Objetos de valor	Competencia	Tipo de modalización	Performance	Transformación	Ay.	Op.	D1	D2
JOHN LOCKE	1	La Isla	Abrir la escotilla	Es un hombre de fe, y como tal cree que es su destino abrirla	Deber hacer (debe abrirla para cumplir con la misión para la que está predestinado)	Observa la escotilla para poder abrirla; crea una palanca pero no le sirve. Cuando se enteran Jack, Kate y Hugo, van a buscar dinamita para explotarla	Reflexiva (Hay una apropiación del sujeto de ese objeto de valor- Prueba)	Boone (1x13 a 1x20) Jack, Hugo y Kate (1x23-1x24 y 1x25)	Él y la isla (1x21)	La isla	Él y la isla
			Evitar que el resto salga de la isla	Cree que así protegerá la isla.	Deber hacer (Debe hacerlo para cuidar que la isla no sea descubierta)	Le pega a Sayid para evitar que use el transmisor de la cabina del piloto.	Reflexiva (Apropiación-No importa que tuvo que pegarle a sus compañeros porque así obtuvo la prueba)	La isla (1x07)	Sayid y Kate (1x07)	El destino	Él y la isla
JOHN LOCKE	2	La Isla	El botón de la escotilla	Es su misión para salvar a la isla y a la humanidad	Deber hacer (debe hacerlo para cumplir su misión)	Toca al botón, hasta que sospecha que puede ser parte de un experimento. Y ahí cuestiona lo que está haciendo.	Reflexiva de desprendimiento y DE ESTADO (Locke decide no tocar más el botón porque deja de creer. Cuando ve las consecuencias, se da cuenta que se	Jack, Sayid, Kate y Mr. Eko (2x02-2x09-2x21-2x24)	Él y Ben Linus - como Henry Gale- (2x19 y 2x20)	El destino y la isla	Él y Ben

							equivocó y vuelve a ser el de antes)				
JOHN LOCKE	3	La Isla	Evitar que el resto se vaya de la isla	Cree que así protegerá a la isla	Deber hacer (Debe hacerlo para cuidar que la isla no se descubra ni lleguen los del carguero)	Incendia el submarino en el que Jack y Juliet iban a dejar la isla. Acuchilla a Naomi.	Reflexiva (Toma a dicho objeto como una misión personal. Hay una apropiación)	Ben (3x13)	Jack y Juliet (3x13)	El destino	Él, Ben y la isla
			Ser líder de los otros	Es especial porque la isla lo eligió	Querer ser (Quiere demostrarle a Ben y a los otros que él puede ser su líder)	Usa a Sawyer para matar a su padre y cumplir la misión que le mandó Ben. Exige hablar con "Jacob" quien personalmente le pide que lo ayude	DE ESTADO (Que Jacob lo reconozca y le pida ayuda lo hace identificarse como líder de la isla. Por celos, Ben le dispara)	La isla, y "Jacob" (3x20)	Ben (3x20)		Él, la isla y los otros
JOHN LOCKE	4	La Isla	Salvar la Isla	Se reconoce como líder de los otros.	Deber hacer (Es su deber salvar la isla de la gente del carguero y mover la isla de lugar)	Se enfrenta con los del carguero. Algunos de los sobrevivientes escapan igual de la isla. No gira la rueda sino que lo hace Locke	Reflexiva (Se apropia de la misión, aunque Ben lo engaña y termina siendo él quien mueve la isla)	Sueños, "Jacob", Ben y Hugo (4x11 a 4x14)	La gente del carguero (4x09 a 4x14)	"Jacob"	Él y la isla

JOHN LOCKE	5	La Isla	Salvar la isla	Es el líder de los otros	Deber hacer	Mueve la rueda	Reflexiva (Apropiación)	"Jacob", Richard (5x01 y 5x05)	Los saltos en el tiempo (5x05)	"Jacob" y su destino	Él, El resto del grupo y Jacob
			Hacer que vuelvan a la isla/ morir <i>FLASHBACK</i>	Es su destino	Deber hacer (Debe reunir a los seis de Oceanic para que vuelvan a la isla y sacrificarse)	Visita a quienes salieron de la isla y después quiere suicidarse. Ben lo convence para que no lo haga, y termina asesinándolo él	Reflexiva (Hay un <i>desprendimiento</i> , porque aunque se apropie de la misión y la cumpla, el resultado es el alejamiento de su objeto de valor)	Widmore (5x07)	Ben (5x07)	"Jacob"	Él, El resto del grupo y la isla

En el caso de Locke, en comparación con el PN de base de Jack, reconocemos que su objeto de valor –identificable en la primera temporada– es el mismo para todo el resto de la serie. Lo que implica que, en el avance del recorrido narrativo, el foco va a estar puesto en la performance; además de que todo el PN de hacer se da en relaciones conjuntivas. En todos los casos, Locke actúa tal y como su destinador “le manda” sin objetarlo porque es un hombre de fe, que cree que está predestinado a hacer lo que la Isla le mande. En ese sentido está modalizado por el deber

No obstante, 3 de las 10 transformaciones señaladas son de estado, repercutiendo así en las competencias del sujeto. La primera, que no llega a ser una función de actualización porque en un breve lapso de tiempo vuelve a su estado anterior, corresponde al momento en que deja de creer en el botón de la escotilla y, modifica su ser porque abandona su fe ciega a los “deseos” de la isla. La segunda está asociada a su visita a la cabaña de “Jacob” y al pedido de ayuda que éste le hace; esto interpela a Locke quien se reconoce como alguien especial y se siente líder de los otros. La tercera, y más trascendental, se presenta en un flash-forward y se corresponde a la imagen de John muerto. Todavía no ha alcanzado el recorrido a su objeto y ya sabemos que en algún momento va a salir de la isla y además va a morir.

Recién en el esquema de la quinta temporada, se muestra porqué Locke salió de la isla y que su muerte tiene directa correlación con el objeto de valor. Es en un Flashback donde se desarrolla el proceso de Locke hasta su muerte y cómo esto termina siendo un sacrificio que le exige la misma isla (a pesar de que Ben lo convenga de no suicidarse y después él lo mate, ya estaba dispuesto a hacerlo como un mandato superior). Esto es significativo porque en el PN principal de Locke la obtención del objeto de valor que lo motivó desde el primer día se resuelve con una transformación reflexiva de desprendimiento; es decir, él no logra apropiarse de éste ni saber si ha cumplido con los deseos de su destinador (“Jacob”) por lo que no obtiene un reconocimiento por ello.

Es válido señalar que “Jacob”, entre comillas, referencia a un sujeto que no es el Jacob verdadero sino que contrariamente es su Némesis, Samuel. Pero como hasta el momento no se conoce a ninguno a de los dos —y Cristian Shepard dice hablar en el nombre de Jacob— Locke está convencido que a quien sigue como un dios es a él y no a otro ente; ésta sería así una relación de tipo del parecer, salvo por el detalle de que John nunca se entera que ha sido engañado porque muere antes.

Así, tomando como modelos los programas narrativos descritos, reconocemos como Programa Narrativo Principal de Lost la transformación de estado del actante sujeto Jack de un hombre de ciencia a un hombre de fe. Pero esto es posible gracias al desprendimiento que el actante sujeto Locke hace de su objeto de valor y el sacrificio realizado para proteger a la isla. De no haber muerto Locke, Jack nunca podría haber revertido la situación de quienes quedaron en la misma, y mucho menos, haber experimentado tal transformación. De este modo, se materializa la forma en que se construye la relación binaria señalada en el nivel profundo: “Ciencia-Fe” y cómo la relación de implicancia que hay entre estos conceptos termina visualizándose en la correspondencia de un programa narrativo con otro.

Finalmente, queremos reconocer que, a pesar de los distintos recorridos narrativos, no es casual que ambos muriesen defendiendo a la isla. En tal sentido, el productor Lindeloff cita a Joseph Campbell en la entrevista de “A hero’s journey” al explicar que “un héroe es alguien que ha dado su vida por algo más grande que él”.

El tiempo es como una calle. Podemos recorrerla calle arriba y calle abajo, pero es imposible que hagamos una calle nueva. Si tratamos de hacer cualquier cosa diferente, fallaremos. Una y otra vez. Lo que pasó, ya pasó.

Daniel Faraday en Because You Left

ESTRUCTURA TEMPORAL

Todo lo que se relata sucede en el tiempo; y a su vez, todo relato pone en juego dos temporalidades: la de la cosa narrada y la que deriva del acto narrativo en sí.

Es así que el tiempo se constituye como la dimensión más característica de las tres instancias de lo narrativo: la historia narrada, la narración y el relato que ésta produce.

El *tiempo de la narración* es el acto mismo de contar, asumido por el narrador.

“El *tiempo de la historia* corresponde a la linealidad de los sucesos imaginaria o efectivamente ocurridos, en el orden irreversible del antes y el después. (...)

El tiempo de la historia, ya sea real o ficticio, suele ser anterior, pero también puede ser simultáneo o posterior al acto de narración” (BETTENDORFF y PRESTIGIACOMO, 2002: 24 y 16).

“El *tiempo del relato* es el discurso que cuenta la historia; en otras palabras, el determinado por la trama – que es el modo en el que se articulan en el relato las acciones que conforman una historia. Es decir, la manera de “tejer” o enlazar los hechos referidos“(BETTENDORFF y PRESTIGIACOMO, 2002: 24 y 16).

Al hablar de Lost debemos establecer que el tiempo de la historia comienza con Claudia, la madre de Jacob y el Hombre de Negro, embarazada cuando llega a la isla y se encuentra con la Madre (imagen correspondiente a un Flashback – 6x15) y termina en un tiempo infinito, en la apertura de la puerta del templo (imagen de un Flash-Sideways – 6x17). Mientras que el tiempo del relato se inicia con la apertura del ojo de Jack (1x01) y finaliza con el cierre del ojo de Jack

(6x17); teniendo en cuenta los 121 capítulos de la serie. Si se considerase el epílogo de la serie que se desarrolla mediante *The Man in Charge* se establecería que el tiempo del relato culminaría con Walt, Hugo y Ben en la camioneta.

“En el contexto del universo construido por la ficción, la diégesis, un hecho puede definirse por el lugar que ocupa en la supuesta cronología de la historia, por su duración y por el número de veces que interviene” (GANDREAU / JOST; 1995: 112). En un relato audiovisual, como en cualquier otro, se puede alterar el orden, la duración y la frecuencia de los hechos de la historia que se está contando.

Estos tres aspectos permiten analizar las diferencias y las semejanzas entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia.

“El **orden** del relato puede conservar el de la historia y ser perfectamente cronológico en la presentación de los hechos. Pero también puede sufrir alteraciones o anacronías. Las anacronías se producen cuando el relato anticipa un hecho que se situará más tarde en la historia, o cuando la trama retrocede a un momento anterior al hecho que se venía relatando” (GENETTE).

En el relato audiovisual, al hablar de analepsis o retrospectión se habla de Flashback, para dar cuenta de una porción de historia presentada fuera del orden cronológico. Por ejemplo, si los hechos de la historia se presentan como un esquema 1 – 2 – 3 – 4, el Flashback se presenta como un 2 – 1 – 3 – 4. En cambio, si nos hallamos frente a un caso de prolepsis o prospección, si se pasa del presente al futuro nos encontramos frente a un Flash-Forward, y puede representarse como un esquema 1 – 2 – 4 – 3.

A diferencia de sus equivalentes verbales, el Flashback y el Flash-Forward no pueden mantener en sí mismos el rasgo temporal debido a que en la narración cinematográfica sólo es posible en el tiempo de la mostración, el de la mirada del espectador: el presente. Y tanto es así, que si no estuvieran marcados con fundidos, cortinas, disolvencias, etc., el espectador no percibiría el salto en el tiempo.

“La **duración** real de los acontecimientos de la historia suele contraerse o dilatarse en el relato según las necesidades narrativas. (...) En los orales, visuales o audiovisuales, puede ya hablarse de duración propiamente dicha” (GENETTE).

La duración en el relato audiovisual comporta cuatro aspectos:

- 1) La presentación sólo de ciertos lapsos de la historia entendidos como importantes, descartando otros: elipsis.

- 2) El trabajo sobre un largo período de la historia resumiéndolo en unas pocas escenas: sumario.
- 3) La coincidencia de duración entre el relato y la historia: los diálogos.
- 4) O también la invalidación de la duración del tiempo de la historia dilatando, o por el contrario acelerando su duración, al recurrir a las técnicas de filmación de “cámara rápida” o “lenta”; característica propia de la duración en la pantalla.

“Las relaciones de **frecuencia** están vinculadas con la cantidad de veces que un determinado tipo de hecho ocurre en la historia y la cantidad de veces que aparece en el relato” (GENETTE).

La frecuencia se puede manifestar de los de los siguientes modos:

- 1) Relato singulativo y anafórico: Cuando una acción se produce una o varias veces en la misma historia y es presentada en el relato la misma cantidad de veces.
- 2) Relato iterativo: Cuando una acción se produce varias veces a lo largo de la historia, pero el relato elige presentarla una sola vez y dejar que ésta resuma el resto.
- 3) Relato repetitivo: Cuando un acontecimiento singular de la historia es tratado dos o más veces en el relato a través de, por ejemplo, la técnica del Flashback y del narrador múltiple.

LOST COMO UNIDAD

A lo largo de las seis temporadas que componen la serie, se puede establecer que Lost marca una pauta de narración ya que desarrolla durante todo el relato siempre dos tiempos: ya sea mediante la utilización de Flashbacks, Flash-Forwards o Flash-Sideways; en Lost siempre se narra la historia a través de la intercalación de éstos con el tiempo presente.

Ese presente se denominará metodológicamente TIEMPO CERO y dará cuenta de los hechos desarrollados linealmente desde la caída del avión en la isla. Esto se realiza con el fin de diferenciarlo de los diferentes tipos de flashes que se incluyen en la narración. De esta forma, el TIEMPO CERO comprenderá todos los sucesos del tiempo del relato. “Es el instante a partir del que el relato se organiza” (GANDREAU / JOST; 1995: 114).

Identificados el tiempo de la historia y el del relato, debemos aclarar que dadas las dinámicas temporales que tiene Lost, el tiempo de la historia inicia y finaliza en dos líneas temporales que no son las del Tiempo Cero; mientras que el tiempo del relato empieza y termina en el Tiempo Cero.

Ahora bien, se analizará a continuación cómo se dan en lo particular estas dinámicas temporales. Si bien se parte de pensar a la serie como una unidad y que en este sentido mantiene estructuras narrativas que se repiten a lo largo de las seis temporadas, se buscará esquematizar cómo se arma la estructura temporal de la serie y establecer cuáles son las funciones de los diferentes Flashes.

EN EL PASADO

Entendiendo por Flashback a la combinación del nivel verbal y la representación visual de un acontecimiento del pasado en la pantalla, es imprescindible hacer una diferenciación hacia el interior de los Flashbacks en sí. Al analizar *Lost* se deben tener en cuenta que existen analepsis de tipo interno y de tipo externo. Los primeros se denominarán Flashbacks Narrativos (FBN) y los segundos Subjetivos (FBS).

Los FBN “generalmente se utilizan para reinterpretar una escena que ya hemos visto o para completarla” (GANDREAULT / JOST; 1995: 118), dos variantes que se hacen presentes en la serie. En cambio los FBS son aquellos que dan cuenta del pasado de los personajes previo a la caída del avión. Pero no sólo permiten conocer con mayor profundidad a los personajes de la historia sino que guardan una relación dialógica con el presente. Es decir que cobran sentido a través del mismo y hasta a veces establecen relaciones de causalidad.

Por otro lado, han de tenerse en cuenta Flashbacks que son introducidos en forma de recuerdo y también de sumario.

Es importante resaltar que los Flashbacks no son narraciones que hacen los propios personajes de su pasado (no hay, por ejemplo, voz en off que haga pensar esto) sino que se recurre a imágenes, a escenas particulares que narran una parte de su historia, generando una relación lógica con el presente del mismo.

TIPOS DE FLASHBACKS

1. Flashback subjetivo: *Outlaws* – 1x16
2. Flashback Subjetivo circular: *Walkabout* – 1x04
3. Recuerdos: *Maternity leave* – 2x15
4. Flashback Narrativo:
 - 4.1. *Three Minutes* – 2x22
 - 4.2. *The Brig* – 3x19
 - 4.3. *Adrift* – 2x02

4.4. Namaste – 5x09

4.5. FBS con funcionalidad de FBN

5. Sumario:

5.1. The others 48 days – 2x07

5.2. Meet Kevin Johnson (4x08) y Life and Death of Jeremy Bentham (5x07)

5.3. Racconto circular: 316 – 5x06

1. FLASHBACK SUBJETIVO: OUTLAWS

Outlaws es el segundo capítulo centrado en Sawyer. En el Previously se muestran cuatro escenas: las dos primeras remiten a Jack con su padre, cuando discuten en relación a su alcoholismo en un quirófano y en la junta médica cuando Jack cambia su declaración dando cuenta que su padre había tenido la culpa en la muerte de una paciente. Las últimas dos escenas corresponden a Sawyer y Kate en la playa, alternando la lectura de la carta con la que carga Sawyer todo el tiempo y el momento en que Kate descubre que la carta ha sido escrita por Sawyer cuando su padre mató a su madre y se suicidó. Tras el fundido a negro -que da por terminado el Previously³- se inicia el capítulo con un Flashback donde un niño rubio, de aproximadamente 8 años, está acostado en su cama cuando su madre entra corriendo a la habitación. A lo lejos se escuchan golpes y gritos. Su madre lo tranquiliza y le pide que se esconda debajo de la cama y que pase lo que pase se quede allí. El niño se queda solo y escucha una violenta discusión que acaba con un disparo. La puerta de la habitación se abre y desde su punto de vista se ven sólo las botas de un hombre (su padre) que entra en la habitación y se sienta sobre la cama. Se escucha como el hombre carga el arma y un disparo. El sonido del disparo marca también un corte seco en la imagen y la escena cambia a Sawyer, quien se despierta abruptamente en su tienda de la playa.

Podemos asegurar que el niño del Flashback es Sawyer en el momento en que su padre mata a su madre y luego se suicida, dado que ya se conoce esa situación traumática de su vida que además es atinadamente retomada en el Previously. Es interesante marcar a su vez que el pasaje del Previously al inicio del capítulo se hace a partir de la frase de Kate “eras un niño”. Por otro lado, se termina de confirmar cuando en la escena contigua al Flashback es Sawyer quien se despierta sobresaltado en su tienda, también dando a pensar que la escena era revivida como sueño/pesadilla por el hombre.

Tras despertar, Sawyer descubre a un jabalí dentro de su tienda, lo golpea y el animal escapa mientras lo persigue hasta adentrarse en la selva donde lo pierde de vista. Cuando emprende la vuelta para la playa se detiene tras escuchar diferente susurros. El juego de cámaras va variando y enfoca al personaje

³“Breve resumen con un montaje estratégicamente orquestado para situar al espectador con toda la información mínima necesaria para abordar el nuevo capítulo. el *previously* funciona como *mecanismo narrativo de captación*, como *enganche* para todo aquel espectador que necesite refrescar su memoria o renovar la información que necesita para *seguir* la serie” (BORT GUAL, 2008-2011: 8 y 9).

desde distintos ángulos y planos hasta que una frase toma coherencia entre las voces y se escucha “se te revertirá”. Un fundido a negro y la placa con el título de la serie ponen fin a la escena.

Al día siguiente, Sawyer habla con Sayid sobre los susurros y tras no obtener una respuesta del hombre se da vuelta y se va caminando. La imagen se ralentiza y sonido centrífugo mediante se da inicio al Flashback que comienza con la apertura de una puerta a una habitación a oscuras. Sawyer ingresa al cuarto besándose con una mujer, cuando se tiran en la cama son interrumpidos por la voz de un hombre a quien Sawyer reconoce como Hibbs. Sawyer hace que la mujer se vaya y toma a Hibbs por el cuello recordándole que si lo volvía a ver iba a matarlo. Hibbs le dice que volvió para remendar la situación y le entrega un sobre dónde se encuentra la información del hombre que estafó a su familia y le dice que tiene un camión de camarones en Sidney. Sawyer toma una foto del sobre y le pregunta a Hibbs si es él, a lo que el hombre responde que sí con la cabeza.

Nuevamente el sonido centrífugo de una turbina de avión marca el cambio al tiempo cero donde Jack y Kate están guardando los revólveres tras la misión de haber perseguido a Ethan. Si bien en la escena no se encuentra Sawyer presente en persona si lo está en términos de que es nombrado. La única arma que falta guardar es la que él tiene, para lo cual Kate se propone recuperarla estableciendo que ella “habla su idioma” pero Jack le responde que la vez pasada falló, que no vale la pena y que “no quiero que le debas nada”

* * *

Sawyer camina por la selva en busca de la lona de su tienda que se había llevado el jabalí. Cuando la encuentra emprende el retorno para la playa. Pero se detiene cuando vuelve a escuchar los susurros y murmullos y nuevamente la frase “se te revertirá”. De repente escucha el sonido de un jabalí que comienza a correrlo y lo tira al suelo quedando cubierto de lodo. La escena cambia a Sawyer en su tienda (elipsis) junto a Kate quien se burla de sus problemas con el jabalí. Sawyer carga el arma y se va caminando. El cambio al Flashback se realiza por un fundido encadenado veloz y sonido centrífugo.

Sawyer camina por un puerto en Sidney y entra a un taller. Un hombre le vende un revólver, pero antes de entregarlo le advierte sobre la prohibición de portar armas en el país y que el arma que se está llevando no es ni para robar o asustar sino para matar.

Vendedor: — Cuando miras a alguien a los ojos y le apuntas, descubres quién eres y si descubres que no eres un asesino, no es reembolsable.

Sawyer: — No habrá problema.

El Flashback finaliza con fundido a negro, el sonido ya no es el centrífugo de la turbina del avión, sino que continúa la banda sonora y finaliza la música con el fundido a negro.

Sawyer sale en busca del jabalí y Kate lo sigue. Por la noche hacen una fogata y acampan en la selva. Sawyer propone jugar Yo Nunca y es así que se descubre que tanto Kate como él han matado a alguien. Sawyer sueña con su padre entrando en la habitación de pequeño y los pies del hombre se convierten en el jabalí al tiempo que se escucha “se te revertirá” nuevamente. Kate lo despierta y se dan cuenta de que el jabalí atacó sus cosas durante la noche. Se les une Locke, a quien le cuentan lo que están haciendo y él les narra una historia sobre su hermana Jeannie que murió cuando era pequeña y su madre adoptiva se culpaba por ello. Al día siguiente de su muerte apareció un perro que permaneció junto a la madre hasta que murió cinco años después. La mujer creyó que era su hija que había vuelto para decirle que no era su culpa. Sawyer se queda mirándolo pensativo.

El sonido centrífugo vuelve a marcar el inicio del Flashback y en Australia, Sawyer se baja de su auto y observa a la distancia el camión de camarones. Comprueba que el revólver esté cargado y se acerca al puesto. El hombre de la foto lo atiende amablemente y le ofrece un descuento por ser estadounidense. Mientras espera la comida, a Sawyer comienza a temblarle el pulso; cuando el hombre termina su pedido y se acerca a la ventilla descubre que ya no había nadie.

Ahora Sawyer está sentado en un bar bebiendo, le pide al barman que le sirva otro y un hombre que estaba en la barra también festeja su decisión, mientras le comenta que perdió la billetera y Sawyer lo invita con un trago. Cuando la cámara enfoca al hombre de la barra se ve claramente que es Christian Shephard, el padre de Jack. El hombre se acerca e inician una conversación.

En un momento, Christian Shephard le dice que están en el infierno y “Que no te engañe el aire acondicionado, hijo. Tú también estás aquí. Y estás sufriendo. Pero no permitas que esto te agobie. Es el destino. Hay gente que está predestinada a sufrir. Por eso los Medias Rojas nunca ganarán la serie. Yo tengo un hijo, como de tu edad. Él no es como yo. Hace lo que le dicta su corazón. Es un buen hombre. Tal vez un gran hombre. En este momento, él piensa que lo odio. Piensa que siento que me traicionó. Pero lo que en realidad siento es gratitud y orgullo por lo que me hizo. Lo que hizo por mí. Necesitó más

valor del que yo tengo. Hay un teléfono de monedas allá. Podría levantar el auricular y llamar a mi hijo. Podría decirle todo esto. Podría decirle que lo quiero. Con una simple llamada podría arreglar todo.”

S: ¿Y por qué no lo hace?

CS: Porque soy débil. (Silencio) El, El negocio que viniste a atender, ¿menguará tu sufrimiento?

S: Sí.

CS: Entonces, ¿qué haces aquí?

S: No es tan simple.

CS: Claro que lo es. A menos que quieras acabar como yo, claro que lo es.

Primer plano del rostro de Sawyer y la imagen cambia a un parabrisas de un auto estacionado frente al puesto de camarones. Afuera llueve y el hombre del puesto, Frank está sacando la basura. Adentro del auto Sawyer saca el arma que compró de la guantera y la martilla.

Fundido a negro. En la playa Charlie está rompiendo un coco cuando aparece Sayid y le pregunta cómo se siente. Él está enojado y afirma no sentir culpa por lo sucedido con Ethan porque intentó matarlo y secuestró a Claire. Afirma que merecía morir, y volvería a hacerlo. Sayid le cuenta una historia personal donde pasó por lo mismo y antes de irse, Charlie le pide sarcásticamente una recomendación, Sayid contesta: "No estás solo, no finjas estarlo". Si bien en esta escena de retorno al punto cero no cuenta nuevamente con la presencia de Sawyer, si hay una relación temática en cuanto se habla del matar a un hombre y sobre los tormentos que esto le puede provocar.

En la selva, Sawyer y Kate siguen el rastro del jabalí. Sawyer captura una cría y la intenta usar como cebo, Kate se enoja y le pide que lo suelte, él se niega y ella lo tira al suelo; el pequeño jabalí huye. Kate enojada se va caminando y lo deja solo.

El sonido centrífugo marca el nuevo inicio de un Flashback en Sidney. Ahora Sawyer aparece caminando bajo la lluvia y se acerca a Frank quien estaba junto a los contenedores de residuos. Sólo dice Sawyer y cuando el hombre del camión gira le pega un tiro en el pecho. Él saca la carta del bolsillo y cuando comienza a leer, el hombre luchando por respirar le dice que hubiera pagado su deuda y que Hibbs no necesitaba llegar a eso con él. Sawyer se da cuenta

del error y el hombre antes de morir le dice “Se te revertirá”. Sawyer se queda de pie observando al hombre que acababa de matar. La banda sonora continúa hasta el fundido a negro de la misma forma que en el anterior Flashback.

En el tiempo cero, Sawyer camina por la selva buscando a Kate, cuando se encuentra con el jabalí. Saca la pistola y le apunta mirándolo fijo a los ojos durante un rato. Mientras tanto, Kate lo observa desde un costado. Al final, baja el arma y el jabalí se aleja, gira la cabeza y la ve a Kate, a quien le dice “Es sólo un jabalí. Volvamos al campamento”.

Vale remarcar que en el Flashback en que Sawyer compra el arma en Sidney el vendedor le había dicho que “Cuando miras a alguien a los ojos y le apuntas, descubres quién eres y si descubres que no eres un asesino, no es reembolsable”; lo cual presenta una relación dialógica con lo que está viviendo en ese momento el personaje, dado que si bien ya se sabe que ha matado a un hombre por error, decide en ese momento que no tiene sentido cargar con una muerte más, aunque sea un animal.

Al regresar, Sawyer va a devolverle el arma a Jack. Hace algunas bromas y le dice “Hice un trato con tu novia” y comienza a marcharse, pero una pregunta de Jack lo detiene.

J: ¿Qué te dio a cambio? Kate. ¿Qué te dio a cambio?

S: Nada que no estuviera dispuesta a dar.

J: Por eso los Medias Rojas nunca ganarán la serie.

S: ¿Cómo? ¿Qué dijiste?

J: Dije que por eso los Medias Rojas nunca ganarán la serie.

S. ¿Qué se supone que significa eso?

J: Es algo que mi padre solía decir para poder ir por la vida sabiendo que la gente lo odiaba. En vez de asumir responsabilidad, se lo achacaba al destino. Hablaba de la predestinación.

S: Tu papá, ¿también es médico?

J: Era. Está muerto. (Breve silencio) ¿Por qué quieres saber sobre mi padre?

S: Ninguna razón. (Lo mira fijo y se marcha)

Esta escena que cierra el capítulo, a su vez cierra y da cuenta de la inclusión del Flashback de Jack en el Previously; para poder entender la pelea entre padre e hijo y dar cuenta de la visión del padre en dicha situación a través del Flashback de Sawyer en Sidney. Hay que tener en cuenta que la información que se da en los Flashback es de conocimiento del personaje a quien hacen referencia y de los televidentes que miran la serie. Estos últimos podrán concatenar en primera instancia que Sawyer conoció a Christian Shephard; pero también visualizarán como es el momento en que Sawyer descubre eso a través de la frase “Los Medias Rojas nunca ganarán la serie”. Por último, esa información se refuerza con la complicidad que se genera con Sawyer definiendo no decírselo a Jack sino hasta que se despiden en el final de temporada.

Todos los FBS que se desarrollan en la serie mantienen esta lógica de narración: se intercalan con el Tiempo Cero y la mayoría utiliza como recurso introductorio y de cierre el sonido centrífugo de la turbina del avión. Por otro lado se puede marcar también el uso del fundido encadenado y de escenas contiguas como puede ser el cerrar una puerta en el Tiempo Cero y abrir otra en el FBS; el ir caminando por la selva y continuar caminando en el otro tiempo. La ralentización del plano es una constante para dar el puntapié al inicio del FBS; o así, en muchos casos, el iniciar tras el corte negro que cerró una escena, o tras el Opening⁴.

Por último es importante remarcar que todos los FBS tienen la funcionalidad de dar a conocer hechos significativos del pasado de los personajes manteniendo una relación lógica con el presente.

⁴“El *opening* es la secuencia de apertura que aparece en todas las series de televisión justo entre el *incipit* (fragmento inicial de episodio completamente nuevo tras el *previously*) – si lo hay – y el episodio en sí o, en cualquier caso, siempre precediendo al episodio” (BORT GUARL, 2008-2011: 9 y 15).

2. FLASHBACK SUBJETIVO CIRCULAR: WALKABOUT

El cuarto capítulo de la primera temporada está centrado en John Locke y tiene la particularidad de ser el primero, y único de esta temporada⁵, en mostrar en un Flashback un acontecimiento sucedido en la isla y no únicamente sucesos previos a la caída del avión. La inclusión de este rompe con la estructura de sucesos en orden cronológico que se desarrollan en el resto de los Flashbacks y hasta propone un relato casi circular de la historia del personaje.

El capítulo se desarrolla con la generación de intriga y suspenso en torno a la figura de John Locke. A su vez, las distintas tomas sobre todo desde sus pies en la isla y en el desarrollo de los Flashbacks de la cintura para arriba tienen el objetivo de sorprender al receptor al tomar conocimiento en el último Flashback de que Locke era parálítico cuando estaba en Sidney.

De esta forma, el capítulo inicia con la apertura del ojo de John Locke quien está acostado en la playa; es el instante posterior a la caída del avión. Levanta un poco la cabeza y observa a su alrededor. La cámara se encuentra a la misma altura que el hombre, el foco está en su rostro y su pie se ve borroso. Se entrecruzan imágenes del caos alrededor con imágenes desde distintos ángulos de John (aparecen Charlie junto a una turbina; Shannon gritando y Jin buscando a su mujer). La imagen vuelve a John quien mira cómo se mueven los dedos de sus pies. Ahora es su rostro el que queda fuera de foco y adquiere nitidez su pie. La imagen se amplía y Locke ve a un costado su zapatilla. Con movimientos lentos se extiende para alcanzar la misma y comienza a doblar las rodillas mientras observa hacia todos los lados. La imagen cambia al rostro de JL en primer plano. Es de noche en la isla y se escuchan los ladridos de Vicent. La toma se amplía y se ve a John sentado solo. El perro sigue ladrando y todos comienzan a despertarse y levantarse. Se escuchan ruidos dentro del fuselaje del avión y Jack y Sawyer a la cabeza van a ver de qué se trata, seguidos por todos los demás. Al alumbrar el interior de fuselaje algo sale corriendo hacia ellos lo que provoca el caos y corrida de todos los supervivientes. Al preguntarse qué era lo que había dentro del fuselaje vuelve a entrar JL en escena con un primer plano respondiendo “Jabalíes”. (*Fundido a negro y Opening*)

⁵ Los otros capítulos en donde se mostrarán sucesos acontecidos en la isla a través de Flashbacks serán: Man of Science, Man of Faith (2x01)The Others 48 Days (2x07); Three Minutes(2x22);Live Together, Die Alone (2x23/24); A tale of Two Cities (3x01);Exposé (3x14); One of Us (3x16); The Brig (3x19); The Man Behind the Curtain (3x20); The Other Woman (4x06); La Fleur (5x08); Dead is Dead (5x12); The Incident (5x16/17); Ab Aeterno (6x09); Across the Sea (6x15).

Es de día en la isla y Sawyer y Hurley pelean tironeando de una mochila. Boone intenta parar la pelea pero sólo recibe un insulto por parte de Sawyer. Llegan Jack y Sayid e interceden en la pelea separando a los dos hombres. Hurley quiere el maní que en ella se encuentra y Sawyer plantea que le pertenece ya que él ha sido quien lo ha sacado del fuselaje del avión. Hurley comenta que la comida se ha acabado. Jack pide calma al mismo tiempo que Sayid empieza a buscar soluciones “Podemos hallar comida. Hay muchas cosas que pueden alimentarnos en la isla”. Sawyer se sienta en una de las butacas del avión e increpa a Sayid “¿Y cómo vamos a encontrar dicho alimento?”. Un breve sonido que corta el aire antecede al cuchillo que es clavado en el asiento contiguo al de Sawyer. Todos buscan en la trayectoria del cuchillo quien ha sido él o la que lo ha lanzado y vuelve a entrar en escena John Locke parado junto a su valija plateada: “Cazando”.

Kate: ¿Cómo metió ese cuchillo en el avión?

JL: Lo registré.

Jack: O tiene muy buena puntería o muy mala puntería, señor...

Michael: Locke. Se apellida Locke.

Jack: Sr. Locke, ¿qué es lo que cazaremos?

JL: Sabemos que hay jabalíes en la isla. Rorcuales, a juzgar por su aspecto. Los que entraron en el campamento anoche eran lechones, de 45 a 68 kilos. *(A medida que habla la cámara se va acercando al hombre)* Lo cual significa que la madre está cerca. Una rata de unos 115 kilos con colmillos en forma de sable y mal temperamento a la que nada le gusta más que destripar lo que tenga cerca. *(La cámara recorre los rostros de los otros quienes escuchan con atención lo expuesto por Locke)*. La forma de ataque del jabalí es rodear y atacar por detrás, así que tres tendrán que distraerla para que yo flanquee a uno de los lechones, lo inmovilice y le corte el cogote.

Sawyer: ¿Y le devolviste su cuchillo? *(La imagen pone a Jack en primer plano fuera de foco y a Sawyer detrás de él, quien se da vuelta y responde)*

Jack: Pues, si tienes una mejor idea...

Sawyer: ¿Mejor que tres personas se adentren en la selva mágica para matar a un cochino con sólo un cuchillo de caza? Pues, no. Es la mejor idea que he oído.

Locke se mueve y con su pie abre la valija de metal que tiene a su lado. Al abrirla se ve que no hay sólo un cuchillo sino muchos más. La cámara recorre los rostros de preocupación de los supervivientes al ver el contenido de la valija hasta llegar a Hurley, quien pregunta en voz alta: **¿quién es este sujeto?**

Todavía con Hurley en primer plano se escucha el sonido de un teléfono. De esta manera se introduce un segundo Flashback y la inclusión de sonido extradiegético se utilizará como recurso a lo largo del capítulo para marcar y dar entrada al paso de un tiempo al otro.

Locke en primer plano atiende un teléfono.

L: ¿Sí?

Al otro lado de la línea: Coronel Locke, ¿aseguró esta línea? *(JL observa hacia sus costados)*

L: Línea asegurada. Adelante, GL-12.

GL-12: Tomamos el área de objetivo. Movilización lista para las 1300 horas. Repito, estamos listos.

JL: Entendido. Nos reuniremos en el punto de encuentro usual a las 1300 horas.

Una voz diferente: ¡Locke! Le dije que necesitaba los informes de ERT hoy a las 12.

Locke mira a su costado y cuelga el teléfono. La imagen se amplía y se puede ver a Locke sentado en un escritorio de una oficina. Por encima de su escritorio aparece Randy, su superior.

Randy: No a las 12:30 o a las 12:15. A las 12.

JL: Te oí la primera vez, Randy

Randy: Y no puede hacer llamadas personales en horas de trabajo, coronel.

Locke lo observa con seriedad, Randy se va y Locke hace cuentas con su máquina. Fundido a negro y aún con el sonido final de la calculadora que cierra con sonido metálico.

El plano inicial se centra en las manos de Kate con un cuchillo mientras comprueba con uno de sus dedos el filo del mismo. La imagen se abre y llega Jack quien comienza a conversar con ella.

Jack: Entonces, cazaremos jabalíes, ¿no?

Kate: ¿Quién dice que es la primera vez que cazo jabalíes?

Jack: ¿Por qué te ofreces para adentrarte en el corazón de las tinieblas siempre? Ya sabes lo que hay ahí.

Kate: A decir verdad, no lo sé, y tú tampoco.

Jack: ¿Qué opinas de nuestro nuevo amigo?

Kate: Parece que sabe lo que hace. *(La imagen muestra a Locke de rodillas sobre la playa junto a su valija, calzándose un cuchillo en su cintura)*

Jack: Táchame de paranoico, pero quien carga un maletín lleno de cuchillos...

Kate: Si no te conociera diría que estás preocupado por mí.

[(...) La conversación cambia de tema] Al igual que sucede en Outlaws, el personaje en quien se centra el capítulo intercede en la escena como tema de conversación entre los otros personajes, si bien acá se lo muestra de fondo.

Locke, Kate y Michael caminan por la selva siguiendo los rastros de los jabalíes. Locke encabeza la expedición y los chista para que dejen de hablar mientras extiende un brazo indicando que se detengan. Camina despacio hasta un árbol donde se ven marcas. Les indica que lo sigan y caminan lentamente en fila. Se detienen y les señala lo que deben de hacer.

Michael: Deje de hacernos la señal de quietos.

John extiende su brazo y se escucha un “gruñido”. Una cámara desde el piso muestra cómo se mueven los pastos. Locke toma a Kate para arrojarla y el jabalí golpea a Michael.

Kate: Dios mío. Michael.

Camina hacia él y ve que está herido. Locke está acostado en el suelo respirando profundamente y no se mueve. Levanta su cabeza y observa su pie derecho. La cámara cambia de foco de su rostro al pie, de su pie hacia el rostro.

Michael sigue gritando de dolor mientras Kate lo ayuda. “Es malo” dice.

Primerísimo primer plano del rostro de John y una voz ajena a la imagen que dice: “Muévase. Tiene que moverse, coronel”. *Un juego de soldaditos aparece en primer lugar. Y la misma voz que en la isla continúa hablando.*

GL-12: Sus tropas cruzan líneas enemigas.

JL: La paciencia, una cualidad de la cual careces, GL-12 es el distintivo de un líder. *(John está sentado con los codos apoyados sobre la mesa y las manos bajo su pera pensativo, de un lado del tablero. Están en una sala de descanso en donde hay heladeras. Randy entra al lugar)*

Randy: Así que un distintivo, ¿no? Cuénteme más acerca de ser un líder, Locke. *(Se sienta a su lado)* Y mientras tanto, dígame que es eso de “coronel”. Revisé su expediente en Recursos Humanos. Nunca ha pertenecido a las Fuerzas Armadas.

JL: Es sólo un juego, Randy. Es mi hora del almuerzo, puedo jugar.

Randy: Sí. Dígame qué es una “expedición tradicional aborígen”. “Viva las expediciones de ensueño del legendario interior de Australia”.

JL: No tenías derecho a tomar eso de mi escritorio. *(Le quita de la mano los papeles que estaba leyendo)*

Randy: Entonces, pasean por ahí cazando y reuniendo comida, ¿no? **¿A pie?**

JL: Aunque no podrías entenderlo, una expedición tradicional es un viaje de renovación espiritual en el que la Tierra te da fuerzas y se vuelve inseparable de ti. Tengo días libres. Voy a ir, Randy. Ya hice la reservación

GL-12: Vaya, John, en verdad lo harás, ¿no? ¿Ya le dijiste a Helen?

Randy: ¿Helen? ¿Qué es esto, Locke? Hay una mujer en su vida.

JL: No es asunto tuyo.

Randy: ¿Qué pasa con usted, Locke? **¿Por qué se tortura? Digo, se imagina que es cazador. ¿Y expediciones? Despierte. No puede hacer ninguna de esas cosas.**

JL: Norman Croucher.

Randy: ¿Qué? ¿Norman qué?

JL: Norman Croucher. Norman Croucher. Con las dos piernas amputadas llegó a la cima del Monte Everest. ¿Por qué? Porque estaba en su destino.

Randy: ¿Eso es lo que cree tener, viejo? ¿Un destino?

JL: Sólo no me digas lo que puedo hacer.

Kate: John. Está herido.

La imagen continúa en la oficina y se escucha un sonido centrífugo, como el ruido de las turbinas de un avión pero corto.

En la isla, JL continúa tendido sobre el suelo.

Kate: John, ¿puede oírme? *(la imagen se amplía y se va a Kate que sigue ayudando a Michael)* ¡Locke! John, ¿está bien?

Vuelve a la imagen borrosa de su rostro y su pie derecho en primer plano. Lo mueve y quiebra sus rodillas.

Kate: Locke.

JL: Estoy bien. Estoy bien, Helen. Sólo estaba recobrando el aliento.

Kate: ¿Helen?

Michael: ¡Rayos!

JL: ¿Qué?

Kate: Me llamó Helen.

JL: ¿En serio? *(Comienza a levantarse)* ¿Por dónde se fue el jabalí?

Kate: Michael está herido. Debemos llevarlo al campamento.

JL: Sí, llévalo tú al campamento. Yo voy a cazar a ese jabalí.

Kate: ¿De qué está hablando?

JL: *(ya de pie)* Estoy bien. Puedo hacerlo.

Kate: ¡No puede, John!

JL: No me digas lo que no puedo hacer.

Fundido a negro, fin de la escena.

Locke camina sólo por la isla con un cuchillo en la mano. "Nunca me he sentido más vivo", es su voz; pero no mueve los labios. Aparece Locke sentado en una cama hablando por teléfono.

JL: Haber retado a Randy por fin fue una experiencia... que me cambió la vida. Hablo en serio. Ahora soy libre para hacer todo lo que siempre quise hacer, las cosas que sé que estaba destinado a hacer, como lo hablamos, Helen.

Helen: Es fabuloso, John. Me alegro por ti. En serio.

JL: Ni siquiera te he dicho la mejor parte. ¿Recuerdas la expedición tradicional aborigen?

Helen: Claro, hace semanas que no hablas de otra cosa.

JL: Pues, voy a hacerlo. Volaré a Australia el fin de semana. Y yo... *(suspira, toma aliento)* compré dos pasajes. (Silencio al otro lado de la línea) ¿Helen?

Helen: John, ya hemos hablado de esto. Me agradas.

JL: Si, lo sé.

Helen: Estos meses he disfrutado hablar contigo.

JL: Ocho Meses.

Helen: Tengo prohibido conocer a los clientes.

JL: ¿Soy un cliente? ¿Eso es...? ¿Eso es lo que soy para ti?

Helen: Esto no es normal. Digo, no es lo mío. Quizá deberías buscar a un, no sé, a un terapeuta.

JL: Tengo un terapeuta.

Helen: John...

JL: Creí que tú entendías, Helen. Me conoces mejor que nadie. *(Comienza a aumentar el tono de su voz)*

Helen: Si hablamos más, tendré que cobrarte una hora más. Son otros 89.95 dólares.

JL: ¡No me importa el dinero! Sólo...

Helen: Lo siento, John. Tengo que colgar.

JL: Helen, Helen. ¡Helen! ¡Helen! *(Cuelga con fuerza el teléfono y comienza a golpearlo)* Fundido encadenado y la imagen cambia a Kate que ayuda a Michael a caminar. Van de regreso a la playa cuando se detienen. Kate trepa a un árbol para elevar el transmisor receptor. Locke sigue caminando por la selva. Kate y Michael escuchan el sonido que realiza el Humo Negro (escuchado en el 1x01). Kate desde arriba de una rama puede ver como se mueven los árboles y pastos con el paso del “monstruo”; lo único que dice es “Locke”. John se encuentra cerca del jabalí, lo escucha y comienza a correr para atraparlo cuando lo detiene el sonido del Humo Negro. Va retrocediendo y mira el movimiento de los árboles. La cámara cambia de posición y se enfoca a Locke retrocediendo. Locke queda boquiabierto mirando hacia arriba al Humo Negro.

En la playa están todos reunidos en la ceremonia de quema de los cuerpos alrededor del fuselaje. Claire va nombrando a las distintas personas que no pudieron sobrevivir al accidente. Michael se encuentra junto a Locke, quien ha regresado con el jabalí.

Michael: Buen trabajo.

JL: ¿Qué?

Michael: El jabalí. Lo hizo bien. La cacería. Creí que debía decir algo. *(John asiente con la cabeza)* Entonces, esa cosa... el... monstruo o lo que sea que ella dijo que se dirigía hacia usted. ¿Lo vio? ¿Logró ver algo?

JL: No.

La imagen se detiene en el rostro de Locke. Se escucha nuevamente el sonido centrífugo, ahora un poco más extenso.

Un hombre habla en una oficina en Australia, “Las expediciones que programamos aquí no son un simple paseo por el parque. Hay que caminar por trechos desérticos, sortear aguas peligrosas en balsa...”

JL: *(al otro lado del escritorio)* No sabe con quién está hablando. Sé muy bien lo que implica, créame. Quizás sepa más que usted.

Hombre: Es una dura prueba para alguien en óptima condición física

JL: Reservé hace un mes. Usted tiene mi dinero. Exijo un lugar.

Hombre: Falseó sus datos personales.

JL: Jamás mentí.

Hombre: Por omisión, Sr. Locke. Faltó a su deber de decirnos sobre su condición.

JL: Mi condición no es importante. Tengo cuatro años así. Nunca me ha impedido hacer nada. (El hombre cierra una carpeta)

Hombre: Por desgracia sí es importante para nuestra aseguradora. (Se escucha una bocina de colectivo) No puedo demorar más al autobús. No es justo...

JL: ¡No me hable de lo que no es justo! (*John golpea la mesa y el hombre con la mirada seria se levanta*)

Hombre: le pagaré un vuelo a Sidney. Es lo mejor que puedo ofrecerle.

JL: No, no quiero regresar a Sidney. He estado preparando esto por años. Súbame al autobús ahora mismo. ¡Puedo hacerlo!

Hombre: No, no puede.

JL: ¡Oiga, no me deje hablando solo! (*El hombre se va caminando, la cámara se abre y se ve a John en una silla de ruedas mientras continúa gritando*) ¡No sabe con quién se mete! ¡Jamás me diga lo que no puedo hacer! Es el destino. Es el destino. Éste es mi destino. ¡Escuche, se supone que tengo que hacerlo, maldita sea! (*Locke observa por el vidrio como el hombre se sube al autobús*) ¡No me diga lo que no puedo hacer! ¡No me diga lo que no puedo...! (*El autobús arranca*)

Regresa a la caída del avión, a la primera imagen que se presentó al inicio del capítulo. Ahora John Locke tras mover el pie, se calza, mira al cielo emocionado y se para mientras se acaricia las piernas. Lo hace lento y comienza a reírse. Escucha a Jack que lo llama pidiéndole ayuda y corre hacia él.

Otra vez en la playa, el rostro de Locke está en primer plano. De fondo se escucha la voz de Claire que sigue nombrando a los muertos. Mira la silla de ruedas junto al fuego y sonrío. El fuego cierra la escena.

No es sino hasta este último Flashback donde tomamos conocimiento de que Locke estaba parálítico, si bien a lo largo de las intervenciones de los personajes, sobretodo Randy, se dan indicios de que John tiene alguna problemática. Aún cuando se encuentra en la oficina y no lo dejan realizar la expedición no se muestra hasta último momento al hombre en silla de ruedas. La construcción de los planos en los Flashbacks dan la información justa para que el espectador de la serie no sepa sobre la condición de Locke. Así también las imágenes de su pie en la isla al momento de la caída del avión y cuando el

jabalí lo tumba deben de ser tomados como indicios. Pero si desde un principio hubiésemos contado con dicha información no hubiese sido posible generar un clima de tensión y a su vez de intriga en torno al personaje de John, es decir habría perdido el factor sorpresa.

3. RECUERDOS: MATERNITY LEAVE

En este capítulo de la segunda temporada centrado en Claire se contarán los sucesos vividos por la joven durante su secuestro con los Otros. Si bien los mismos son considerados Flashbacks en tanto acontecimientos del pasado presentados fuera del orden cronológico de la narración; es conveniente denominarlos como Recuerdos.

Las diferencias principales en relación al patrón que se viene desarrollando en la serie se comporta de acuerdo a dos cosas: la primera el tener conocimiento del momento puntual en que sucedieron esos hechos y el experimentar al mismo tiempo que la protagonista su “descubrimiento”. Esto último se debe a que Claire había perdido la memoria de lo que le pasó durante esos días.

Ahora bien, también cambia el modo en el cual se introducen: son sucesos, objetos o detalles del presente determinados los que permiten la asociación con ese tiempo olvidado. Y es así también que cada escena y momento de ese pasado vuelven de forma desordenada, caótica, como flashes en algunos momentos y con escenas incompletas.

Aaron se despierta durante la noche llorando, Claire intenta calmarlo y despierta a John para que la ayude. John va a buscar a Jack a la escotilla para que lo revise. Cuando Claire regresa a su tienda, aparece Rousseau y le dice que su bebe está enfermo. *Acá es el primer momento que Claire empieza a recordar:* cuando Danielle le pregunta ¿no lo recuerdas, verdad? Una serie de imágenes yuxtapuestas le vienen a su cabeza; una camilla, una heladera que se abre, un escarpín celeste, una cantimplora, una adolescente, una jeringa, Ethan diciéndole “Es una vacuna, no queremos que se enferme” ella rasguñando el brazo de Danielle. Toda la secuencia de imágenes está acompañada de sonidos metálicos. El recuerdo se corta con la voz de Kate que llega y echa a Rousseau.

Esta sucesión de flashes respeta el carácter cronológico de los hechos.

Jack llega a la tienda, revisa a Aaron y le diagnostica fiebre, asimismo intenta tranquilizar a Claire que sostiene que está infectado, tal como se lo había dicho Rousseau.

A la mañana Claire le pide a Libby – psicóloga clínica- que la ayude a recordar por medio de la meditación lo que pasó en la selva cuando fue secuestrada por Ethan.

El recurso utilizado para marcar el cambio del tiempo cero al recuerdo es hacer un primer plano de la cara de Claire y desenfocarlo haciendo foco en el mar. En el recuerdo se vuelve a dar la sucesión de imágenes; los frascos con las vacunas, Alex, la cuna con los aviones, imágenes de ecografías, la voz de Ethan diciendo: “No queremos que enferme” una jeringa, su panza y cuando la asustan durante la noche. (Esta introducción con imágenes –caóticas- es la pauta para que sea un recuerdo) Cuando la imagen se detiene en una escena, Claire aparece sentada en una habitación médica y Ethan acariciando su panza.

E: ¿Cuándo fue la última vez que te chequearon Claire?

C: No he ido a chequearme por un tiempo. He estado ocupada. Voy a viajar a Los Ángeles. (Ella está drogada)

E: ¿En serio?

C: Sí.

E: Viajar en su tercer trimestre, normalmente no es recomendable.

C: Bueno, es que ahí hay una familia. Voy a dar al bebe en adopción.

E: Ah, claro. Entiendo. El sedante que te di es muy leve. Sé que estos exámenes pueden ser muy estresantes. Ahora te voy a inyectar, Claire. Es medicina para tu bebe. Descuida, solo vas a sentir un pequeño pinchazo.

Ethan se acerca y le inyecta la jeringa en la panza. Nuevamente aparece la sucesión de imágenes que recordó al principio acompañado de los sonidos metálicos y finaliza el recuerdo.

En el tiempo cero, Claire se despierta gritando, convencida de que su bebe está enfermo y decide ir a la selva y encontrar el lugar que ella recuerda. Kate va en busca de un arma para acompañarla.

Claire empieza a armar el rompecabezas en su mente y para esto ciertos lugares, objetos, palabras son clave para que ella comience a recordar lo sucedido.

El recurso utilizado para los recuerdos se va sucediendo al igual que en los Flashback, en relación al modo cronológico de narración.

Mientras Claire se prepara para salir a buscar a Rousseau, Sun quien tiene en sus brazos a Aaron la increpa por irse y dejar a su bebe. La pregunta de Sun "¿estás segura de que quieres hacer esto?" le estimula otro recuerdo.

Nuevamente aparece la sucesión de imágenes en la estación medica, los ruidos metálicos, la voz de Ethan "Tienes que estar segura de esto" y la voz de Alex "Tienes que salir de acá".

Claire está drogada en la habitación médica mientras Ethan, una vez más le inyecta una sustancia y ella no se resiste. Caminan por un pasillo, pasan por una entrada a la estación donde se ve el logotipo de Dharma. Ethan la lleva a una habitación decorada para bebés donde hay muchos juguetes.

Claire: ¿Qué es esto?

Ethan: es para tu bebe

C: Es increíble.

C: ¿Dónde está Charlie?

E: ¿Charlie? Él está bien. Cuando nos alejamos lo suficiente, lo liberamos.

C: Ah. ¿Y de donde salió todo esto?

E: Me gustaría explicártelo todo Claire, pero te resultaría abrumador en este momento.

Claire se acerca a la cuna.

E: Adelante, enciéndelos. (Los avioncitos empiezan a girar, suena una canción y Claire los mira desconcertada)

Una voz desde la puerta de la habitación llama a Ethan.

E: Espera aquí, vuelvo enseguida.

C: Bueno.

Ethan se disculpa, se acerca a la puerta y habla con el hombre que se llevó a Walt de la balsa. Este hombre discute y reta a Ethan por no seguir sus órdenes de "hacer una lista" antes de secuestrar a Claire, Ethan se defiende argumentando que los sobrevivientes tenían una lista. Antes de que cierre la puerta, Claire llega a escuchar al hombre decir lo que podría pasar si "Él" se enterase.

En la selva, Rousseau hace de guía al lugar donde Claire la había rasguñado. Sin embargo al llegar, Claire no recuerda nada. Corre y se detiene cuando ve un tronco. Allí recuerda una conversación con Ethan en ese lugar.

Sucesión de imágenes: Ella desmayada en la selva, Alex diciéndole "Despierta", una jeringa, una imagen de ecografía, una mano cerrando la tapa de una cantimplora. Su panza, la estación médica. Siempre acompañadas por los sonidos metálicos similares a una sirena de emergencia.

Ethan abre la puerta de la habitación de bebés donde Claire está sentada en una silla vaivén tejiendo escarpines celestes.

E:- ¿Cómo vas?

C: Termine uno y me falta el otro.

E: Ya sé que haremos. ¿Quieres salir de aquí y caminar un poco?

C: Bueno.

Ethan y Claire caminan por la selva.

E: Lamento que no haya podido sacarte antes. Mis amigos temen que huyas.

Claire se tropieza y ríe.

E: Esta bien, no me delates. Espera, despacio. Le pide que se siente en el tronco del árbol y destapa una cantimplora.

E: Toma, esto te ayudará.

C: Gracias.

Claire toma y se queja porque el líquido está muy ácido. Ethan se hace el desentendido y le acaricia la panza.

E: Claire, ¿te puedo contar un secreto?

C: Sí.

E: Te voy a extrañar. Yo... quisiera que no te tuvieras que ir.

C: Tal vez no me tenga que ir.

E: Ya lo discutimos Claire. No hay suficiente vacuna para ti y para el bebé.

C: Pero no estoy enferma.

E: Gracias a Dios. Y una vez que des a luz, puedes volver con tus amigos.

C: ¿Pero si...? ¿Si quiero ver al bebe?

E: Oye, nadie te lo va a quitar al menos que tu así lo desees. Tienes la opción. -Somos buena gente, Claire. Somos una familia buena. Pero si nos vas a confiar a tu hijo, quiero que estés segura. ¿De acuerdo?

La particularidad de este recuerdo es que no finaliza con la sucesión de imágenes con sonidos metálicos, sino que en la escena de ellos dos hablando en el tronco aparece Claire mirándolos desde el Tiempo Cero. Hay un cambio de plano hacia la cara de la Claire parada a un costado. Ella dice “Segura” y encuentra la puerta de la estación médica camuflada en la selva.

Inmediatamente Claire corre y encuentra la puerta de la estación.

Cuando Claire entra y explora la habitación del bebe encuentra el esarpín celeste que ella tejió.

El recuerdo comienza con la voz de Alex que le dice “Despierta” y la sucesión de imágenes: Ecógrafo, jeringa, Ethan, la vacuna en su panza.

Alex despierta a Claire durante la noche. Ella se resiste y le insiste.

C: ¿Quién eres?

A: Shh, te van a oír. Tienes que irte de aquí.

C: ¿Qué?

A: Tienes que irte de aquí. Ahora.

C: ¿Qué? No, no, no. No me puedo ir.

A: Sí, puedes.

C: No, no me puedo ir, ¡No!

A: Vamos.

C: ¿Qué haces?

A: Cállate. No grites. Lo van a hacer esta noche. (Observan cómo están preparando la sala de quirófano)

C: ¿Qué van a hacer esta noche? ¿De qué me estás hablando?

A: Vas a morir. Ellos te lo van a sacar. Te puedo llevar a tu campamento, pero tenemos que irnos ya.

C: ¡Estás mintiendo! ¡Mientes! Estoy segura de esto. Quiero hablar con Ethan.

A: Calla.

C: Ethan no me haría daño.

Alex la toma de atrás y pone en su cara un pañuelo con cloroformo y Claire se desmaya. Y dice “Un día me lo agradecerás”.

El recuerdo finaliza nuevamente con una sucesión de imágenes: Contrariamente al comienzo; imagen de Claire desmayada en la selva, ahora muestra el momento que Claire despierta en la selva, una jeringa, Ethan “Es una vacuna, no queremos que él enferme”, la heladera de las vacunas, Ethan acariciando su panza, y termina con una imagen de Aaron recién nacido. (Es la primera vez que aparece en esta sucesión de imágenes).

Las tres mujeres están en la habitación de examinación. Claire abre la heladera donde Ethan guardaba las vacunas que le inyectaba, pero está vacía. Se enoja con Rousseau, le comienza a gritar que le diga donde están las vacunas y recuerda imágenes del momento en que Danielle intenta salvarla, ella se resiste y le araña el brazo. Vuelve a Claire mirando a Rousseau, le toma el brazo y mira su herida.

El recuerdo comienza sin imágenes previas: Ella se encuentra en la selva desmayada, despierta y comienza a llamar a Ethan. Aparece Rousseau.

C: ¿Quién es usted?

Claire continúa gritando cuando Ethan le responde a lo lejos que la escucha. Se ven antorchas que se mueven.

Rousseau le pide que haga silencio, pero Claire sigue gritando.

C: ¡Estoy aquí, Ethan!

R: Silencio.

E: ¡Te escucho!, ¿dónde estás?

R: Silencio.

C: Se lo tengo que dar a ellos. Se lo tengo que dar a ellos para que este a salvo. ¡Auxilio!, estoy aquí, ¡Ethan!

E: ¡Claire! ¿Dónde estás?

Comienzan un forcejeo, Claire le rasguña el brazo y Rousseau le pega con el rifle y la desmaya.

Vuelve a la escena en la estación médica. Claire mira a Rousseau con lágrimas en los ojos, se da cuenta de lo sucedido y se disculpa con ella.

Otro de los casos en los cuales podemos dar cuenta de la idea de recuerdo es el de Greatest Hits (3x21), capítulo centrado en Charlie. Si bien no comparte la lógica de narración de Maternity Leave, ya que Charlie no ha sufrido de amnesia y no tiene recuerdos que recuperar, si se puede ver en el Tiempo Cero que el personaje está rememorando esas situaciones en el presente. Esto se visualiza al momento en que tras cada FBS éste escribe en un papel lo que acaba de ser narrado con imágenes.

4. FLASHBACK NARRATIVO:

Como establecíamos al inicio de este apartado, los Flashbacks Narrativos (FBN) “generalmente se utilizan para reinterpretar una escena que ya hemos visto o para completarla”. En Lost podemos dar cuenta de ambas situaciones y en cada una de ellas los recursos y las formas de narrar varían. Por ejemplo en *Three Minutes* (2x22) el FBN remite a dar cuenta de información que repercute y tiene consecuencias para el emprendimiento que tomarán Jack, Sawyer, Kate y Hugo siguiendo a Michael, si bien Sayid desconfía del hombre y se lo transmite a Jack para preparar una estrategia frente a lo que sea que les tuviese preparado Michael. Aún así son únicamente los espectadores quienes tendrán conocimiento de todo lo que le ocurrió a Michael cuando estuvo con los Otros y cuál fue el trato que con ellos hizo. Por otro lado, en *The Brig* (3x19) el modo de introducción será similar a *Three Minutes* y tendrá como objetivo dar cuenta de cómo fue la primera estadía de Locke con los Otros y de por qué fue en busca de Sawyer para poder cumplir su cometido y quedarse con los habitantes de la isla.

Distinto es el caso de Adrift (2x02) en donde el FBN no es introducido como un Flashback sino que en la narración de la línea temporal de la escotilla y la isla se agregarán escenas que no fueron narradas en el primer capítulo, no avanzando la historia en términos cronológicos pero si agregándose información sobre los sucesos acontecidos entre la explosión de la escotilla y el encuentro con Desmond Hume.

4.1. THREE MINUTES

A lo largo del capítulo centrado en Michael se desarrollarán en cinco Flashbacks lo acontecido desde que el hombre fue en busca de su hijo. Los Flashbacks narrativos particulares de este capítulo no se introducen de la misma forma que los Flashback subjetivos. La primera diferencia radica en la inclusión de placas negras que separan los sucesos del presente con los del pasado; y la segunda que lo narrado en estos Flashbacks no tiene relación con hechos del pasado del personaje previo a la caída del avión que solo cobran importancia para su historia particular sino que su accionar y lo que se cuenta en ellos, tiene consecuencias para el resto de los personajes.

En el Previously se retoman los acontecimientos ligados al accionar de Michael nomás. Primero su regreso tras haberse ido en busca de su hijo Walt, quien fue secuestrado por los Otros en el final de la Primera Temporada. Los Previously se construyen con fragmentos cortos de capítulos anteriores que tengan relación con la línea narrativa que se desarrollará en el capítulo. Se mezclan nuevamente los diálogos e imágenes de diferentes escenas:

- Es de noche y Jack y Kate caminan por la selva cuando se encuentran con Michael que cae sobre el suelo.
- En la escotilla, Michael les cuenta que vio a los otros y los siguió a su campamento; que viven en tiendas de lona y en tipis y que comen pescado seco.
- Michael mata a Ana Lucía.
- Continúa el relato: “Tienen una escotilla. La vigilan las 24 horas. Dos hombres con dos armas. Y no vi más de dos armas.
- Michael mata a Libby.
- Michael: “Así que volví para decirles”

Jack: ¿Viste a Walt?

Michael: No. Pero sé que está ahí.

- Michael se dispara y libera a Henry Gale (Benjamin Linus).

Continúa Michael: En cuánto recupere mis fuerzas los conduciré hasta ahí. (La voz inicia en el momento en que se está apuntando con el arma en el hombro). Se dispara y vuelve a cuando está hablando con Jack y Locke.

“Y vamos a recuperar a mi hijo”

La imagen se funde a negro y una Placa del mismo color con un videograph que dice Hace 13 días marca la pauta del inicio de una nueva escena y de un Flashback diferente. A partir la ubicación temporal será marcada por la inclusión de placas alternadas entre Hoy y Hace X días. La intención de ese recorrido es mostrar mediante fragmentos por un lado el “plan” de los Otros y la estrategia de Michael en el presente para recuperar a su hijo engañando a los supervivientes.

Por otro lado, reconocemos como función de este capítulo acelerar el relato, dado que se cuenta en un solo episodio lo sucedido en 13 días para Michael; tiempo que fue narrado para el resto de los personajes a lo largo de 9 capítulos⁶.

Entonces, la inclusión de estos FBN preparan al espectador de cara al final de la segunda temporada e inicio de la tercera. El recorrido que harán en los últimos dos capítulos, Jack, Kate, Sawyer y Hugo hasta ser capturados por los Otros va cargado con el conocimiento de qué es lo que les tienen preparado, hacia qué trampa los guió Michael. Si bien a través de la sospecha que le plantea Sayid a Jack sobre los objetivos de Michael, los personajes tienen cierto conocimiento de lo que les puede esperar en la travesía.

4.2. THE BRIG

En el capítulo 19 de la tercera temporada sucede algo similar al modo de narración de Three Minutes, en tanto y en cuanto se dará cuenta de lo acaecido a John Locke durante su estadía con los Otros.

⁶ Michael se va de la escotilla en The Hunting Party (2x11) y regresa en Two for the Road (2x20)

El capítulo inicia de noche y John Locke está leyendo un expediente. Se escuchan los sonidos de alguien tratando de liberarse, como amordazado y el hombre le habla: Guarda el aliento. Nadie va a escucharte.

Tira el expediente al fuego.

Aparece una Placa Negra que dice Hace 8 Días. Ahora volvemos a uno de los últimos momentos en que habíamos tenido conocimiento de la vida de John Locke en la isla, luego de haber explotado el submarino; cuando Ben lo lleva junto a su padre.

Locke está en la habitación junto a su padre, Anthony Cooper, que está atado y amordazado.

JL: ¿Papá?

Mira a Tom que también está en la habitación.

JL: ¿Qué es esto?

BL: (Entra en la habitación en su silla de ruedas): Dimelo tú. Lo has traído aquí.

JL: Yo no lo he traído aquí. (Se va acercando a su padre)

BL: Ten cuidado al acercarte, John

JL: ¿Dónde lo encontraste? ¿Por qué lo han traído aquí?

BL: Ya te lo he dicho. No lo hemos traído.

JL: ¿Quieres que le pregunte qué hace aquí?

BL: Ten el honor.

JL le saca el pañuelo de la boca y Anthony Cooper lo muerde. BL le grita a Tom y este le realiza una descarga.

BL: Te avisé, John.

AC: ¿No lo sabes John? ¿No sabes dónde estamos?

Tom cierra la puerta y JL queda fuera junto a BL.

JL: ¿Qué quería decir?

BL: Me temo que no tenemos tiempo de tratar eso ahora, John. Nos vamos mañana a primera hora todos nosotros.

JL: ¿Dónde van?

BL: Vamos a un nuevo lugar. Realmente un viejo lugar. ¿Querés venir con nosotros?

JL: Sí.

BL: Bien. Tenemos a Kate retenida unos edificios más allá. Quizás te gustaría decir adiós. [Aquí sabemos que John se fue a despedir de Kate, ya que vimos esa imagen en el capítulo 15 cuando el hombre le comunica que no regresará con ellos.]

Mediante el clásico sonido centrífugo se da paso al tiempo cero donde en la playa, Sawyer se encuentra en su tienda junto a Kate. Sale a hacer pis y escucha ruidos tras de sí, se da vuelta y con el arma en sus manos apunta. John Locke lo ilumina con una linterna.

JL: Hola, James.

El opening cierra la escena y vuelve al mismo punto. Sawyer sigue apuntado a JL con el arma.

JL: ¿Quieres abrocharte el pantalón?

S: ¿Qué demonios haces aquí?

JL: Buscándote a ti, realmente.

S: Bien, Tarzán. Ahora que has vuelto después del tour “volar todo en la isla”, qué tal si me cuentas por qué te has unido al jodido enemigo.

JL: No me he unido a ellos. Me he infiltrado.

S: Espías a “Los Otros”

JL: Así es.

S: Ahora dame alguna razón para creer eso.

JL: Porque hace unas horas atrás estaba en la tienda de Ben y le secuestré. Lo até y lo arrastré a la selva.

S: Y vuelves a contarme esto, porque...

JL: **Porque es el mismo hombre que te torturó, te golpeó, te humilló y yo quiero... que lo mates.**

S: Si quieres que muera, mátaló tú.

JL: Yo no soy un asesino.

S: Yo tampoco.

JL: **Excepto por el hombre que mataste en Sidney. Tienen archivos sobre nosotros, James. De todos.**

S: Bien, sus archivos tienen hechos falsos.

JL: Entonces cometí un error al venir por ti. Por favor, no le digas a nadie que estuve aquí.

S: Para. (JL continúa caminando) He dicho que pares. Demonios, ¡Espera!

Primer plano de JL.

Acá se pueden marcar dos cosas, la primera es el acceso que ha tenido Locke a los expedientes de los sobrevivientes; podríamos establecer que el expediente que lo hemos visto leer en el inicio del capítulo es el de Sawyer, pero eso es algo que recién lo podremos afirmar al final del episodio. Por otro lado, hay que resaltar que Sawyer cree que va a ir tras Ben, cosa que no es cierta.

La imagen cambia al campamento de los Otros. En la parte inferior un videograph dice **Hace 3 Días**. [El recurso cambia, ya no es la placa negra la que marca el cambio de un tiempo a otro sino que directamente se suscribe el videograph sobre la imagen del tiempo pasado].

Están armando las tiendas. Locke ayuda a Cindy.

JL: Listo.

Cindy: Gracias. Me hubiera llevado horas hacerlo yo sola.

Continúa cruzando con Cindy unas breves palabras hasta que llega Tom para avisarle que Ben está preguntando por él.

Al llegar a la tienda donde está Ben, Locke escucha a este oyendo el mensaje que le dejó Juliet en el grabador. Locke le pregunta sobre ello y Ben le responde que están recaudando información sobre las mujeres embarazadas en su antiguo campamento. Cambia la conversación hacia las mejoras que ha tenido en torno a su recuperación tras la operación que le hiciese Jack y las atribuye a la presencia de John junto a ellos. Pero para permanecer junto a ellos tiene que librarse de su padre y por lo tanto matarlo.

La escena vuelve a la playa, pero sin relación con la historia de Locke.

Cuando regresa a Locke con Sawyer en el tiempo cero, estos se encuentran caminando por la selva. Locke le habla de la muerte de sus padres, pero dice desconocer las razones por las cuales su padre mató a su madre y luego se suicidó. Sawyer lo golpea y le pregunta por qué él.

JL: Cuando escuches lo que tiene que decir, cambiarás de opinión.

La escena vuelve a cambiar y cuando regresa a Sawyer con Locke siguen caminando por la selva y se detienen en un arroyo donde Sawyer se moja los pies. Sawyer quiere que le adelante qué es lo que tiene Ben para decirle, pero Locke no dice nada. Por otro lado le cuenta que había cometido un error con el hombre que había matado en Sidney pero no quiere decirle a quién quería matar en verdad.

El sonido centrífugo, marca el cambio de tiempo. Es de noche, en el campamento de los Otros. El Videograph dice: **Hace 3 Días**

Ben despierta a Locke y le dice que ha llegado el momento. Lo lleva junto a su padre que está atado. Locke no puede matar al padre. Todos lo miran.

Ben se dirige a todo el campamento que los observaba: No es quién pensábamos que era.

En el tiempo cero John y Sawyer llegan al Roca Negra. Entran al barco y Locke encierra a Sawyer con un hombre encapuchado. Sawyer le descubre el rostro y ve que no es Ben.

Cambia la escena, lo cual corta el momento de tensión. Al regresar Sawyer sigue golpeando la puerta y le grita a Locke. Aparece Rousseau y se va. Locke se está desvendando la mano. El Videograph dice: **Hace 2 Días.**

En el campamento de los Otros, Richard se sienta junto a JL y le dice que están por razones más importantes y le da el expediente de Sawyer.

Sawyer sigue encerrado con Anthony Cooper y comienza a hablar con el hombre hasta descubrir que él es quien estafó a sus padres.

Locke se despierta recostado en el pasto. Videograph: **Ayer**.

Todos se están marchando, dejan a Locke sentado afuera. Sawyer saca la carta y se la hace leer a Anthony Cooper, este la rompe y Sawyer lo mata. JL abre la puerta y le agradece.

Llegada esta última escena podemos darle un cierre a los acontecimientos que se suceden a lo largo del capítulo y comprender por qué Locke ha ido en busca de Sawyer en primera instancia: El padre de Locke es el culpable de la muerte de los padres de Sawyer. El no establecerlo desde el primer momento genera intriga en el espectador, si bien este tiene conocimiento hacia la mitad del episodio que a quien tiene secuestrado Locke es a su padre y no a Ben; pero no se cuenta con la información suficiente para poder establecer la relación entre Anthony Cooper y Sawyer.

Por otro lado, podemos establecer que la inclusión de los FBN permiten ir generando mayor intriga y suspenso en los espectadores ya que al contar previamente con la información de a quién tiene secuestrado Locke y por qué debe matarlo, se conocen cuáles son los objetivos del hombre, que aún luego de todo lo que su padre le hizo no tiene la capacidad de matarlo. A su vez, el espectador sabe que Sawyer es conducido a una “trampa”; y esa información le da un poder por sobre el personaje, quien se sorprenderá al encontrarse con Anthony en lugar de Ben. La sorpresa para todos por igual, salvo para Locke, será cuando Sawyer descubra la identidad del hombre.

Por último, podemos decir que se genera cierto pacto entre Locke y Sawyer quienes ahora cuentan con información sobre el pasado del otro: Locke sobre lo ocurrido con los padres de Sawyer; y Sawyer en relación al pasado como parálítico de Locke y su causa (que el padre lo arrojó por una ventana).

4.3. ADRIFT

En Adrift, el segundo capítulo de la segunda temporada, se incluirá otra línea narrativa que involucra lo que les sucedió a Jin, Michael y Sawyer luego del secuestro de Walt y la explosión de la balsa. Esta línea se irá intercalando con los sucesos de la escotilla y las cuevas.

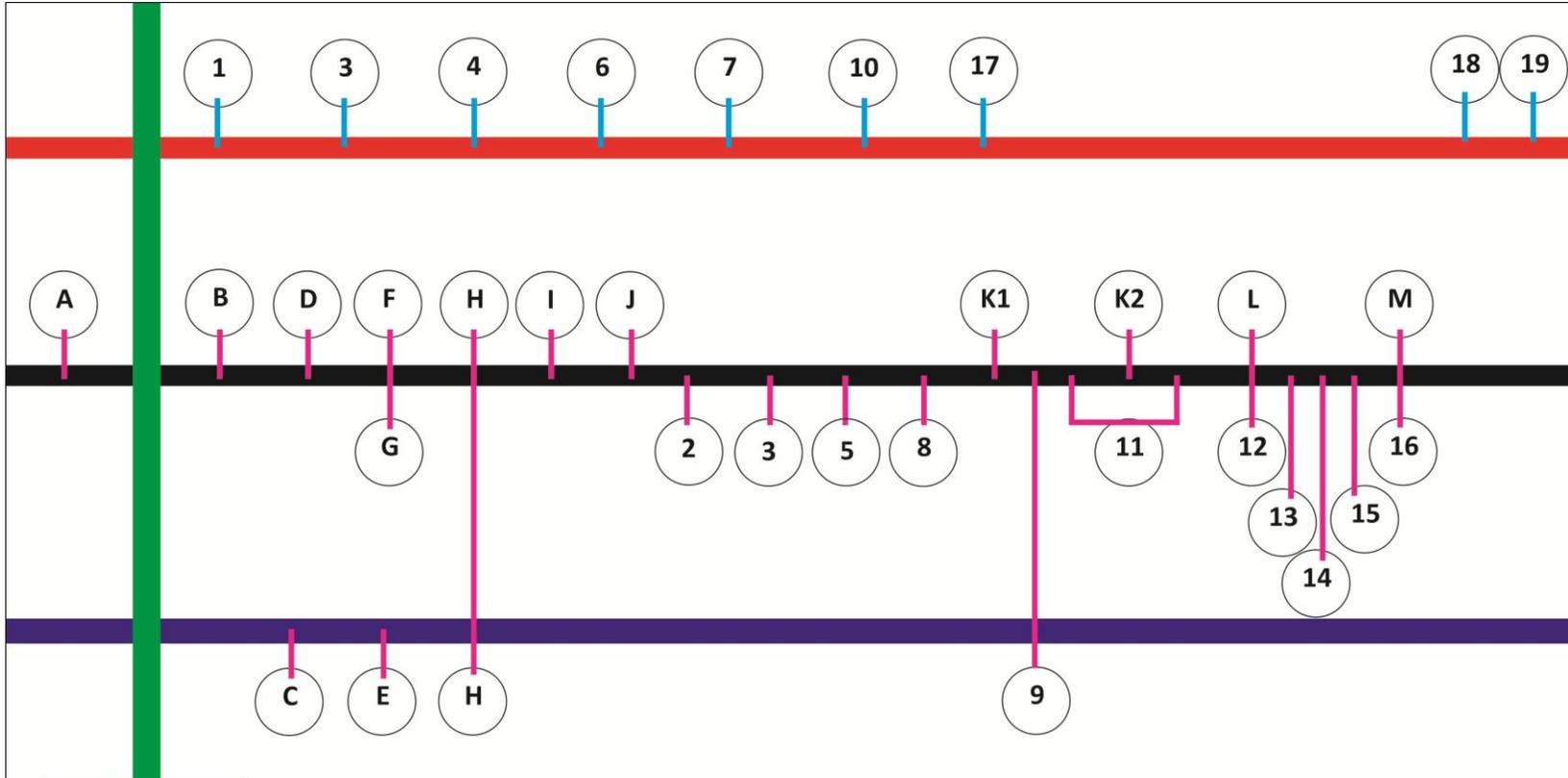
Lo importante del capítulo radica en que si bien se incluye una nueva línea narrativa; en el resto de las líneas, aquellas que se han contado en el primer capítulo, no existe un avance en la historia. Ambos capítulos llegan hasta el momento en que Jack se encuentra con Desmond y Locke en la escotilla.

Pero lo que sí sucede es la inclusión de hechos omitidos en primera instancia. Es así que se iniciará la historia de la escotilla a partir del momento en que Kate cae y Locke comienza a descender. Se dará cuenta del recorrido de Locke por la escotilla; el primer encuentro con Desmond; el encierro de Kate; la charla de Locke con Desmond sobre quiénes son hasta que se escucha a Jack llegar. Se produce una variación de los cambios de plano en la historia al mostrar los hechos ya narrados.

Todo lo contado en Adrift de las líneas temporales de la isla y la escotilla son Flashbacks narrativos que le permiten a quien observa tomar conocimiento de los sucesos que fueron omitidos en una narración estrictamente cronológica. Es así que en Man of Science, Man of Faith se puede dar cuenta de una elipsis narrativa en términos de la omisión de los sucesos de la escotilla. Y a su vez permite mantener la intriga en torno a quién es Desmond, y cuál es la verdad sobre ese lugar.

Este capítulo permite reconocer la existencia de múltiples puntos de vista; lo que constituye otra categoría analítica plausible de ser utilizada para un relato audiovisual. No obstante, como su explicitación no tiene relación directa con el objetivo principal de este trabajo, el desarrollo que se ha hecho del “punto de vista” como recurso narrativo en Lost, se adjunta al anexo de esta investigación para quien quiera profundizarlo.

A continuación se graficará mediante una línea temporal cómo en este episodio se configuran el tiempo del relato y el tiempo de la historia.



Final Primera Temporada:
 Locke y Jack observan la escotilla desde la puerta de cuarentena; la cámara baja hasta llegar al final de la misma

REFERENCIAS

 Línea Temporal de los sucesos transcurridos en la Balsa

 Línea Temporal de los sucesos transcurridos en la Escotilla

 Línea Temporal de los sucesos transcurridos en la Isla

Man of Science, Man of Faith - Referencias Letradas

A — Apertura del ojo de Desmond. Se levanta; ingresa el código; pone música; lava los platos; se ducha; lava ropa; se arma un licuado; se inyecta; pone música. Temblor (ruptura de la escotilla); se corta la música; se cambia; agarra armas; apaga la luz; observa con un telescopio. Recorrido del telescopio; imagen del espejo: Locke y Jack reflejado en el mismo. La cámara sube: imagen inversa que al final de la primera temporada.

B — Locke, Jack, Kate y Hugo: Jack quiere irse; Locke quiere bajar.

C — En las cuevas: Charlie plantea que no vienen los otros. Shannon busca a Vincent.

D — Hugo le pregunta a Locke porque lo hizo. Kate encuentra la puerta que dice cuarentena.

E — Shannon y Sayid buscando a Vincent. Shannon se cae, escucha los susurros y ve a Walt mojado. Vuelve Sayid.

F — Locke y Kate caminando por la selva.

G — Jack y Hurley caminando por la selva.

H — Cuevas: Shannon habla de los susurros y de Walt. Llegada de Jack, Locke, Kate y Hurley. Habla Jack. Hay caos. Locke aparece con un cable y plantea que él va a bajar; que está cansado de esperar.

I — Jack y Kate: Kate plantea que va a entrar en la escotilla.

J — Locke en la escotilla. Llega Kate, quien baja primero. Cuenta hasta 5; se enciende una luz. Kate cae.

K1 — Jack y Hugo: Jack agarra un arma

K2 — Jack llega a la escotilla, Locke no está. Empieza a bajar.

L — Jack llega al final de la “puerta”; comienza a caminar por la escotilla; magnetismo; cámara; música; luz; sonidos varios de máquinas. Ve la computadora; va a tocarla. Locke lo frena. Aparece un arma apuntándolo.

M — Habla Desmond, amenaza a Jack con matar a Locke. Jack comienza a molestar a Locke. Jack ve a Desmond: ¿Tu?

Adrift - Referencias Numéricas

1 — Sawyer, Michael y Jin en el agua tras la explosión de la balsa.

2 — Kate desaparece / cae en la escotilla. Locke vuelve a armar la cuerda y comienza a bajar.

3 — Sawyer revive a Michael.

4 — Michael grita llamando a Walt.

5 — Locke llega al final de la escotilla, se saca los zapatos. La recorre; encuentra a Kate. Desmond lo apunta.

6 — Sawyer y Michael: Sawyer grita llamando a Jin. Un tiburón golpea la balsa. Se caen las balas del arma. Sawyer se va a buscar otro pedazo de balsa.

7 — Sawyer se saca la bala con la mano.

8 — Locke, Kate y Desmond: Desmond tira una adivinanza; Locke plantea que es él. Locke ata a Kate y le da un cuchillo.

9 — Jack y Hugo. Después Charlie y Claire.

10 — Michael y Sawyer: Sawyer plantea que querían a Walt y que los estaban buscando.

11 — Kate atada en un cuarto de la escotilla que está lleno de comida. Logra liberarse y comienza a andar por los ductos de ventilación.

12 — Locke y Desmond; alarma. Kate en el ducto de ventilación. Desmond obliga a Locke a presionar los números. Se escucha la voz de Jack llamando por Kate y Locke.

13 — Caminan hasta la cámara. Cambio de Punto de vista. Desmond observa a Jack; se mueven, ponen la música.

14 — Kate por el ducto escucha que empieza la música.

15 — Desmond y Locke

16 — Kate ve a Jack. Punto de vista de Kate. ¿Tu?

17 — Sawyer y Michael: Sawyer va al pontón; Michael le dispara al tiburón. Se sube al pontón también.

18 — Día: Michael y Sawyer continúan en el pontón y ven la isla.

19 — Llegan a tierra. Aparece Jin gritando otros.

4.4. NAMASTE (5x09)

En el noveno episodio de la quinta temporada se hará presente en los sucesos cronológicos de 2007 un FBN. La primera aparición de los personajes que habían regresado en este año a la isla se dio en el capítulo 7 *The Life and Death of Jeremy Bentham*, que inicia con Cesar e Ilana hablando de que encontraron a un hombre que no iba en el avión. En la playa está Locke parado mirando el mar. Ilana hace referencia a que había tres botes, pero que el piloto y una mujer habían tomado uno.

Esta referencia es el enlace y relación con los sucesos que serán narrados en *Namaste*, al igual que Ben que está en una cama inconsciente, y el comentario de Cesar sobre la desaparición de algunos de los pasajeros. En dicho capítulo se retrotraerá al momento en que Frank pilota el avión y comienzan las turbulencias en el Ajira. Frank despierta tras el impacto y en el avión se encuentra Cesar, Ilana, Ben y Sun.

Una vez fuera del avión, Ben comienza a adentrarse en la isla y Sun lo sigue. Ambos llegan a los botes y aparece Frank quien intenta persuadirla de que no se vaya con el hombre. Sun golpea a Ben con un remo y se descubre que la mujer que se fue en los botes con el piloto ha sido Sun.

Frank y Sun llegarán a la isla principal y se encontrarán en las barracas con Christian Shephard quien les mostrará la foto del resto del grupo en 1977 en la Iniciativa Dharma.

Queda establecido de esta forma que en *Namaste* nos encontramos frente a un FBN que dará cuenta de qué fue lo que hicieron Frank y Sun, a dónde se dirigieron, información que había sido omitida en el primer relato sobre los sucesos de 2007.

4.5. FLASHBACK SUBJETIVO CON FUNCIONALIDAD DE FLASHBACK NARRATIVO

Existen en algunos capítulos escenas incorporadas dentro de los Flashbacks Subjetivos (FBS) de los personajes que comparten la funcionalidad de los Flashbacks Narrativos (FBN), ya que dan respuesta a los procesos y a las causas de determinados sucesos. Es el caso de las intrigas y preguntas no respondidas en relación al regreso de Kate, Sayid y Hugo a la isla y la explicación de por qué Ben estaba golpeado.

Tanto en *He's Our You* (5x10) como en *Whatever Happened, Happened* (5x11) se narrarán las causas del regreso de Sayid y de Kate a la isla. En ambos se tomará como punto de partida la escena del muelle. Allí se había visto a Ben con Jack junto a Sayid, Kate y Sun. En ese punto en común se daba cuenta de la intencionalidad de no querer regresar a la isla por parte de Kate y Sayid, pero sin embargo se los vio a ambos en el avión. Quedando así una laguna en la narración y manteniendo la intriga sobre el por qué decidieron finalmente volver. Esos espacios serán llenados a través de FBS.

En el caso de Sayid, será narrado en *He's Our You*, se retoma en un FB la escena del muelle en que Sun le apunta a Ben y él y Kate se van; y a partir de allí se continúa la historia, dándose un FBN que una la historia entre el no querer regresar y el llegar al avión esposado tras su encuentro con Ilana.

En el caso de Kate es similar, en *Whatever Happened, Happened*, se retoma a Kate yéndose del muelle y se narra a partir de allí qué la determina a subirse al avión: como deja a Aaron con la abuela y decide ir en busca de Claire.

Aquí debemos tener en cuenta también el FBS de Jacob en *The Incident* (5x16/17) en el que se narra su encuentro con Hugo. Ya que si bien el capítulo está centrado en Jacob, y es este el hilo conductor en todos los FB, es en el encuentro que tiene con Hugo en donde se da respuesta a por qué el hombre regresó a la isla; el cuál cerraría con una de las intrigas abiertas en el Tiempo Cero y que no habían tenido resolución hasta dicho momento. Conformándose esta escena con una doble funcionalidad: Es un FBS de Jacob que a su vez resuelve el porqué del regreso de Hugo a la isla.

Por otro lado, en el Racconto del 316 se había visto a un Ben golpeado llamando a Jack para pedirle que se hiciese cargo de que el cuerpo de Locke llegara al avión. La pregunta que quedaba en el aire es cómo quedo Ben así. Recién en *Dead is Dead* (5x12) se mostrará el momento en que Ben quiso matar a Penny

para vengar la muerte de Alex, pero es detenido por Desmond quien lo golpea en el muelle hasta arrojarlo al agua; entendiéndose finalmente por qué Ben había terminado así.

5. SUMARIO:

5.1. THE OTHERS 48 DAYS – 2X07

El capítulo está centrado en la historia de los sobrevivientes de la cola. Tras atravesar varios episodios en los que hemos conocido a estos personajes pero sólo a través de la visión de Sawyer, Jin y Michael; se nos presenta una narración cronológica desde la caída de la cola del avión al mar hasta el momento en que Ana Lucía mata a Shannon. El objetivo de la inserción del sumario, como el resumen de un largo período de la historia, reside en detener la acción, lo cual contribuye a generar suspenso en torno al avance de la historia. Otro detalle para comprender cuánto abarca este sumario es que los sucesos que se narran en un capítulo para los supervivientes de la cola fueron narrados en 31 capítulos para los personajes principales de la historia.

Al atravesar los momentos que ya han sido narrados en episodios anteriores se realiza una aceleración de las imágenes mientras se utiliza una música de fondo para ambientar el momento. También se las ralentiza y haciendo grandes elipsis se pasa de un momento a otro a veces haciendo la idea de flashes.

El episodio arranca con una imagen de la playa, estática que dura unos treinta segundos, pasado ese tiempo comienzan a caer pedazos de avión del cielo y una Placa Negra corta la escena y dice DÍA 1. La no introducción del capítulo con un Previously también es un indicio sobre que los hechos a ser narrados en el episodio no tienen un correlato con lo que venía siendo narrado sino que se va a generar un impasse.

Tras la placa, se ve la imagen de la cola del avión hundiéndose La historia se va a centrar en la experiencia de los sobrevivientes de la parte de atrás del avión y en cómo cayeron en la playa del otro lado de la isla. Ana Lucía y Eko se encargan de salvar a la mayor cantidad de personas. El opening aparece en la mitad del día 1.

Tras una nueva Placa Negra de Día2, se narran los sucesos posteriores a la muerte de dos hombres a mano de Eko, y el ataque de los otros a la noche. Ana Lucía es quien intenta organizar a los supervivientes de la cola, pero algunos se le oponen.

El recurso es repetitivo: Placa Negra de Día 3: Libby le consulta a Ana Lucía por el estado del de la pierna quebrada; Placa Negra de Día 4: Se muere el de la pierna quebrada, aumentan a 4 los muertos hasta el momento y entierran al hombre de la pierna.

La utilización de Placas Negrad se sigue repitiendo con el avance del tiempo: En el Día 7 cazan una gallina; Eko continúa sin hablar desde que mató a dos de los Otros. En el Día 12 Ana Lucía afina un arma y lo reta a Nathan por haber ido al baño sin respetar las parejas. Por la noche sufren un nuevo ataque en el que se llevan a los niños. Encuentran una lista con sus nombres, la imagen se funde a negro y continúa la narración del mismo día.

En el Día 15, tras haber tomado la determinación de adentrarse en la selva, llevan ya tres días en búsqueda de otro refugio. Ana Lucía es quien lidera al grupo. En el Día 17 comienza a preparar la trampa en el suelo para encerrar al “traidor”. Dos días después (en el Día 19) lo encierra a Nathan; para el Día 23 que es el contiguo en la narración Nathan sigue encerrado y Ana Lucía descubre que alguno de ellos le había dado comida. Por la noche, Goodwin lo libera y cuando lo saca de la trampera lo mata.

Al día siguiente, el Día 24, el resto de los supervivientes de la cola descubren que Nathan no está en la trampera y salen en busca de un nuevo refugio. En el Día 26 vuelven a caminar por las playas; y en el 27 encuentran la puerta de la Estación Dharma abandonada. Al entrar encuentran una radio en un baúl. Ana Lucía sale a caminar con Goodwin hasta una colina para encontrar señal y ella lo mata. Ana vuelve al refugio donde se quedarán por un tiempo largo. La historia salta al Día 41 en donde Bernard logra enganchar por primera vez señal con la radio y habla con Boone quien está en la avioneta perdida en la selva, antes de caer. Esta secuencia da cuenta de con quien habló Boone en esa instancia, algo que hasta el momento no había sido revelado. Pero Ana Lucía apaga la radio pensando que son los Otros tratando de sacarles información. Ella se aleja hasta una cascada y aparece Eko quien vuelve a hablar tras 40 días. En el Día 45 Libby y la azafata encuentran a Jin arrastrado por la marea. Lo atan y Eko trata de interrogarlo, pero Jin logra escaparse y corre a la playa donde encuentra a Sawyer y Michael (Final del segundo episodio de la segunda temporada, Adrift, pero desde la visión de la Sección de la Cola). Acá las imágenes empiezan a ralentizarse y las secuencias de escenas se cortan. En un momento se muestra como Ana Lucía se hace golpear por Eko para bajar y hablar con ellos.

Al día siguiente los llevan al refugio de Dharma; y en el Día 47 inician el camino para ir a la playa donde está el campamento de Michael, Sawyer y Jin. Las imágenes se secuencian sin voz, con música de fondo que dramatiza y acompaña las imágenes. Vuelve a haber diálogo únicamente en el Día 48 cuando

escuchan los susurros, previo a la aparición de Shannon corriendo por la selva y el disparo de Ana Lucía. La historia no avanza desde la muerte de Shannon. El capítulo finaliza con una secuencia de planos del rostro de Sayid y del de Ana Lucía y un golpe seco que da fin a la musicalización. Este capítulo es el único que transcurre únicamente en el tiempo pasado y el primero en mostrar sólo escenas y situaciones sucedidas en la isla.

5.2. MEET KEVIN JOHNSON (4X08) y LIFE AND DEATH OF JEREMY BENTHAM (5X07)

En *Meet Kevin Johnson (4x08)* y *Life and Death of Jeremy Bentham (5x07)* nos encontramos con dos episodios en los cuales se introducen FBS de los personajes pero bajo una dinámica de Racconto, es decir que no se incluyen de forma fragmentada e intercalada con los sucesos del Tiempo Cero sino que se los presentan de forma contigua. Es así que ambos episodios inician y finalizan con escenas en el presente y es un interrogante el que da la apertura para el racconto.

En *Meet Kevin Johnson*, Sayid y Desmond tras haber descubierto a Michael como uno de los pasajeros a bordo del carguero Kahana van en su búsqueda para preguntarle que es lo que está haciendo allí. Esa escena abre la introducción del Racconto. El sonido centrífugo marca el inicio de la nueva línea temporal en donde se narrarán los intentos de suicidio de Michael, su no relación con Walt, su encuentro con Tom (miembro de los Otros), como ve en la televisión el hallazgo del falso Oceanic 815 en el océano, como se une a la tripulación del barco con una nueva identidad, y la relación con Ben quien le da las indicaciones para sabotear las comunicaciones. El Racconto finaliza y mediante sonido centrífugo y Fundido Encadenado la narración regresa al Tiempo Cero, donde continúa la misma escena: Sayid y Desmond junto a Michael en el Kahana. En este caso se puede establecer que la narración de los hechos visualizados se corresponde con la narración que Michael les hace a Desmond y Sayid en el barco. Uno de los indicios de esto es que finalizado el Racconto Sayid dice: “Entonces me estás diciendo que trabajas para Benjamin Linus” y lo lleva frente al capitán y le dice que es un traidor y que él es quien ha saboteado las comunicaciones.

Los cambios entre una escena y la otra en el racconto se realizan a través de fundidos encadenados o de cortes negros, pero nunca se vuelve al presente entre ellas.

En este aspecto es diferente el caso de *Life and Death of Jeremy Bentham*, si bien comparten el esquema general de como se presenta el racconto. Tienen en común que ambos mantienen una instancia previa y posterior al sumario en el tiempo presente; pero no se puede establecer que lo visualizado en relación a Locke sea algo que esté narrando el hombre (que ya no es Locke sino el Humo Negro) a Ilana en el presente.

Después que le dijeran a Locke que nadie lo recordaba del vuelo, éste sólo responde: “Recuerdo que morí”. En esa instancia se retoma el momento en que Locke está girando la rueda en *This Place is Death* (5x05), pero continúa cuando despierta en Túnez, tras la luz blanca que lo envolvió. Su encuentro con Widmore en Túnez y como éste le brinda la información para que encontrara al resto de los supervivientes, y una identidad falsa. A partir de ese momento se incluyen las placas negras con videographs de ubicación espacial. En Santo Domingo se encontrará con Sayid; en Nueva York visitará a Walt, aunque no con el objetivo de hacerlo regresar; en Santa Rosa, California, verá a Hugo en el psiquiátrico; en Los Ángeles, California visitará a Kate; y en Santa Mónica la tumba de Helen, donde tras salir del cementerio será asesinado Abbadon, el chofer que le puso Widmore y Locke escapará en el auto hasta chocar. Dicho accidente lo lleva al hospital en donde se encuentra con Jack. Luego de esto, Locke se queda solo en un hotel y escribe una nota para Jack. Luego comienza a preparar la soga para colgarse. Llega Ben y tras hablar con Locke lo mata. Al regresar al presente, en la isla, Locke / Hombre de Negro entra al lugar donde está recuperándose Ben; se acerca, lo mira y dice en voz alta: “Este el hombre que me mató”

En síntesis podemos establecer que en ambos capítulos se da un racconto pero que, a diferencia de en *The Others 48 Days* no ocupa la totalidad del episodio. Sin embargo hay una primacía de los hechos narrados de la línea temporal del pasado por sobre los sucesos del presente. Por otro lado, los FB se presentan de forma contigua y no intercalada como en el caso de los FBS; pero, a diferencia del sumario de los supervivientes de la cola no se incluyen

referencias temporales ni de días ni de años mediante videographs o placas. Además, una distinción de los capítulos es que no se explicita si los hechos que se muestran son al mismo tiempo contados a otra persona en el tiempo presente.

RACCONTO CIRCULAR: 316 (5x06)

El episodio inicia con la apertura del ojo de Jack en la isla, de su bolsillo saca la mitad de un papel en el que se lee "I wish"(quisiera). Escucha a alguien que grita y corre por la selva hasta llegar a una cascada y una laguna en donde encuentra a Hugo con una guitarra. Se tira y lo saca. Cuando salen ven a Kate inconsciente a la orilla de un lago. La logran despertar y dice "Estamos de vuelta"

Una placa negra de 46 horas antes cierra la escena y da inicio al racconto. Se retomará la escena final del capítulo anterior en donde se encuentran con Eloise Hawking e inician los preparativos para el regreso. Ya teniendo conocimiento de que han regreso se da cuenta a través de este racconto de cómo se preparó el viaje. En la Iglesia se esconde en el subsuelo la estación de la Iniciativa Dharma conocida como El Faro, donde hay un péndulo gigante sobre un mapa que marca coordenadas y la ubicación de la Isla: el lugar en donde va a estar en un punto determinado del tiempo. Para recrear las circunstancias originales del primer vuelo, Jack debe llevar a Locke como un sustituto de su padre. Al regresar a su casa se encuentra con Kate, quien ha decidido volver a la isla pero hasta el momento se desconoce el porqué. Al día siguiente, Jack recibe el llamado de Ben desde el muelle quien le pide que se haga cargo del cuerpo de John, yendo así Jack a la carnicería en donde le pone los zapatos de su padre. Ya en el aeropuerto se ve a Sun y a Kate; y también la llegada de Sayid y Hugo. Al subirse al avión entra Ben y Hugo no quiere que viaje. Despegan y Ben le da la carta de Locke nuevamente y ahora la lee: "Jack, quisiera que me hubieses creído. JL". Comienzan las turbulencias y una luz brillante impregna la escena. Jack despierta en la isla, escucha los gritos de Hugo, se tira al agua, ven a Kate quien reacciona. Se comienza a escuchar música y aparece una camioneta de la Iniciativa Dharma. Se baja Jin y les apunta.

Los cambios entre las escenas se dan a partir de Cortes Negros y no se vuelve a incluir ninguna referencia temporal más allá de la primera placa. Se establece que es un racconto circular ya que inicia con la misma escena que al final, aunque luego se avance un poco más en la historia con la llegada de Jin. La historia bien podría haberse continuado desde el cierre del capítulo anterior linealmente, pero al incluir la escena de Jack, Kate y Hugo en la selva se abre el capítulo marcando el indicio de que lo lograron, volvieron a la isla y la pregunta que guiará el capítulo es el cómo lo hicieron. Así es que todo el racconto transcurrirá hasta volver al mismo punto de partida y desde allí avanzar en la llegada de Jin que es la que posibilitará la apertura de un nuevo interrogante de cara a los siguientes episodios: ¿qué hace Jin vestido como los miembros de la Iniciativa Dharma?

EN EL FUTURO

Partimos de entender al Flash-forward (FF) como la combinación del nivel verbal y la representación visual de un acontecimiento del futuro en la pantalla. Al hablar de prolepsis debemos de tener en cuenta de que se recupere, en la narración, el devenir lineal de la historia (el Tiempo Cero); ya que sino nos estaríamos encontrando frente a una elipsis. En síntesis, “son imágenes que vemos antes de que ocupen su lugar normal en la cronología; de modo que siempre son prolepsis internas” (GANDREAU / JOST; 1995: 121).⁷

Todos los Flash-forwards que se desarrollan en Lost remiten a sucesos ocurridos fuera de la isla, y hacen referencia a los acontecimientos por los que han pasado aquellos que lograron salir. Pero es importante resaltar que no todos los sucesos que ocurren fuera de la isla son introducidos como Flash-Forwards, sino que esto depende principalmente de la ubicación del Tiempo Cero en ese momento.

Por otro lado es importante resaltar que ningún Flash-Forward es puro; es decir que si bien están centrados en un personaje particular, hay en todas las apariciones de otros personajes, e interacciones entre los mismos. Al contrario de como sucedía en los Flashbacks donde se establecían en algunas instancias relaciones a través de terceros, como por ejemplo la relación Sawyer/Christian Shephard; Sayid/Padre de Kate; Kate/Cassidy(madre de la hija de Sawyer); Charlie/Nadia(amor de Sayid); entre muchos otros.⁸

THROUGH THE LOOKING GLASS

El capítulo final de la tercera temporada es el primero en incluir un Flash-Forward. En su narración tiene la particularidad de no dar cuenta que se están narrando hechos que aún no han acontecido hasta el final mismo del capítulo, siendo su objetivo principal el de generar sorpresa y abrir nuevos interrogantes. No sólo hay que hacer hincapié en que no se da información sobre el momento en el que se encuentran, porque eso es algo que tampoco se

⁷ Los autores explican, al igual que sucede en las analepsis, de la existencia de prolepsis externas e internas; la primera proyectaría a la historia fuera del eje temporal que recorre el relato original; mientras que la interna no hace más que anticipar lo que será narrado posteriormente.

⁸ Los únicos casos de personajes que se cruzan en Flashbacks antes de conocerse en la isla son el de Jack y Desmond, Richard Alpert y Locke; Jacob con Sawyer, Locke, Kate, Jack, Hugo, Jin y Sun y Juliet.

realiza en los Flashbacks; sino que remiten a datos que son pertenecientes al pasado de Jack como es la inclusión de su ex mujer Sarah y la referencia de Jack sobre su padre (muerto en el Tiempo Cero), los que permiten generar la confusión del tiempo real en el que transcurren dichos sucesos.

Ahora bien, aclarado esto podemos establecer que el capítulo inicia con un FF de Jack en un avión. El primer indicio de que no es una imagen perteneciente al Tiempo Cero, a los sucesos de la isla, es claramente que el hombre se encuentre en un avión; pero así también lo son los cambios que hay en los rasgos físicos del personaje, principalmente la abundante barba que tiene. En el avión está bebiendo un trago, y la azafata le alcanza un diario; cuando lo observa los ojos se le llenan de lágrimas, sin llegar a llorar, y recorta un pedazo del mismo. La imagen pasa a Jack conduciendo hasta detenerse en un puente, donde aún dentro del auto, mira el recorte del diario y llora. Realiza una llamada por teléfono pero le atiende el contestador y no puede terminar el mensaje: "Ey. Soy yo. Acabo de leer...". Baja del auto y se para en el borde del puente dispuesto a saltar, dice en voz alta "Perdóname" y cierra los ojos. El sonido de una frenada de auto e inmediatamente de una colisión lo hacen dar vuelta y el fuego lo ilumina, se escucha a un niño pidiendo ayuda y Jack se baja del borde del puente. El sonido centrífugo pasa a la narración de la historia en el Tiempo Cero donde Jack camina por el campamento de la playa preparándose para partir.

El siguiente FF inicia tras un corte negro y transcurre en el hospital donde una médica cose la frente de Jack y le comenta que los periodistas lo esperan sea un héroe o no. Jack pregunta por la mujer del accidente y luego ingresa en la habitación Sarah, su ex mujer, que llegó hasta el lugar ya que sigue siendo su contacto de emergencia. Está embarazada y se niega a acercarlo hasta su casa. Se va y Jack queda solo en la habitación. El sonido centrífugo vuelve a dar cierre al FF, y Jack aparece en primer plano en la isla.

En la siguiente introducción de otra línea temporal se mostrará a Jack observando los estudios de la mujer que salvó. Entra el nuevo jefe de cirugía, se presenta y charlan. Jack quiere operar a la mujer pero no se lo permiten. Se va enojado y llega hasta la sala de espera donde en el televisor se narra como sacó a madre e hijo del coche en llamas. El niño lo saluda y Jack lo mira. Se da media vuelta y sale del lugar. Sonido centrífugo y se muestra a Jack caminando por la isla.

En el segundo capítulo de este episodio doble de final de temporada, se vuelve a mostrar a Jack en su auto, ya de día escuchando música a todo volumen. Observa el recorte de diario nuevamente y estaciona a un costado. Apaga el auto y saca el teléfono, se escucha el marcado de las teclas, el tono y

nuevamente el contestador que atiende. Jack corta, suspira y vuelve a observar el periódico. Mira la casa funeraria de enfrente, se baja del auto y cruza la calle sin mirar, siendo casi atropellado. Entra a la funeraria y el salón está vacío; sólo está el cajón cerrado. Otra puerta se abre y entra un hombre con flores en su mano. Jack le dice que ha ido al funeral pero el hombre le informa que no ha ocurrido tal, sólo el velatorio porque nadie apareció. Jack parece sorprendido y a continuación le responde que no es ni familiar ni amigo. El hombre se retira dándole privacidad a Jack y éste se acerca hasta el cajón. Apoya su mano sobre la madera, se toma la última pastilla que le queda y se va. El FF es introducido y finalizado a través de la utilización del sonido centrífugo como recurso.

En el siguiente FF, Jack trata de comprar oxicodona pero no se lo permiten. Una pareja que se encuentra tras de él lo reconoce de las noticias y lo llaman héroe, pero Jack les dice que él no es ningún héroe. Trata de comprar el medicamento a través de otra receta y dice que esta firmada por su padre pero cuando intentan consultarlo se enoja, golpea el mostrador y se aleja golpeándose con cosas en el camino. En el anteúltimo FF del episodio, introducido tras un corte a negro, Jack roba medicamentos del hospital y se pone a revisar el archivo. Se cae al piso y entra el Jefe de cirugía actual que le dice que deben charlar. Le cuenta que la mujer a la que salvó despertó y le habló de cómo sucedió el accidente, por lo cual el médico le pregunta cómo fue que llegó tan rápido. Jack evade la respuesta y hace referencia a su trayectoria como médico en el hospital y de todo lo que ha sufrido; pero sin hacer referencia en este punto a sobre qué está hablando. El médico le pregunta cuánto ha bebido y Jack le dice que busque al padre y que si está más borracho que él puede despedirlo. Se va gritándole que no se compadezca de él y el FF cierra con el sonido centrífugo nuevamente.

En el Tiempo Cero, Jack logra comunicarse con el carguero desde donde le dicen que van a ir a rescatarlos; de esta forma se da paso al último FF con el que se cerrará, no sólo esta línea temporal en el capítulo, sino el episodio en su totalidad. El mismo arranca con una piletta de cocina llena de botellas de alcohol, y en segundo lugar mapas con regla, transportadores y pasajes de avión de la aerolínea Oceanic. Jack está sentado en el piso con el celular en la mano. Llama y le responden, sólo se escucha el hola y no se reconoce la voz; después sólo se oye la conversación del lado de Jack. Quedan en encontrarse en el aeropuerto.

Al llegar al lugar, es Kate quien se baja del otro auto y Jack le habla sobre el funeral, y también le cuenta que ha estado volando cada viernes esperando estrellarse y poder volver a la isla, ya que fue un error que hubieran regresado. Kate se enfurece con Jack y hace referencia a un él que la está esperando. Mientras se aleja, Jack le grita “Tenemos que volver”.

Es en esta última escena donde la serie se reinventa. Como concluimos en el capítulo sobre el modelo actancial, es en este momento del relato donde se produce la primera transformación de estado del sujeto Jack. Así, el personaje que se nos presenta al comenzar Lost se convierte irremediamente en alguien distinto, aunque todavía desconocemos el proceso que lo llevó hasta ahí. Es así que se abren nuevos interrogantes que darán el puntapié para la inclusión de otros FF a lo largo de la cuarta temporada. No sólo como se decía al comienzo se genera sorpresa, sino que la apertura de nuevas preguntas crea intriga para la continuidad de la serie. Estas girarán en torno a ¿quiénes lograron salir de la isla? ¿Cómo lo hicieron? ¿Quién murió? ¿Quién es ese “él” al que hace referencia Kate? ¿Por qué Jack quiere volver? ¿Qué lo hizo cambiar de parecer?

El resto de los Flash-Forwards

Dentro de la serie podemos establecer que todos los Flash-Forwards, a excepción de Through the Looking Glass (3x22/3x23), se desarrollan en la cuarta temporada. En total son 9 capítulos, de los 14 que tiene esta temporada, en los cuales se utiliza este recurso. Todos remiten a hechos que sucedieron fuera de la isla, y son protagonizados por los Oceanic Six⁹ y por Benjamin Linus. Vale recalcar que en sólo 6 de los 9 se puede dar cuenta de una real centralidad en un personaje, si bien como establecimos al comienzo del apartado los flashes de los capítulos no son puros, ya que en cada uno se incluye como mínimo a otro de los personajes conocidos en la isla. Se habla de centralidad teniendo en cuenta la cantidad de apariciones que tienen en los FF los personajes. (Ver Cuadro)

⁹ Oceanic Six: Nombre que se les da a quienes salieron de la isla (Jack, Kate, Sayid, Hugo, Sun, Aaron)

Capítulo:	Centrado en:	Con apariciones de:
4x01 – The Beginning of the End	Hugo	Jack
4x03 – The Economist	Sayid	Ben
4x04 – Eggtown	Kate	Jack y Aaron
4x07 – Ji Yeon	Sun	Charles Widmore
4x09 – The Shape of Things to Come	Ben	Sayid y Charles Widmore
4x10 – Something Nce Back Home	Jack	Kate y Hugo
4x12 – There´s No Place Like Home Part 1	Oceanic Six: 1)Oceanic Six; 2)Oceanic Six; 3)Sun / Hugo; 4)Jack	
4x13 – There´s No Place Like Home Part 2	Oceanic Six: 1)Kate; 2)Walt y Hugo	
4x14 – There´s No Place Like Home Part 3	Oceanic Six: 1)Sayid y Hugo; 2)Sun y Charles Widmore; 3)Kate y Aaron; 4)Jack y Ben + cuerpo de Locke	

Es importante resaltar que los Flash-Forwards cumplen una función diferente a la de los Flashbacks en términos de que no se puede establecer que existe una primacía de lo lógico por sobre lo cronológico. Es imposible que a través de un Flash-Forward se intente explicar o aclarar el accionar del personaje en el Tiempo Cero, ya que son hechos que aún no han sucedido. Es por ello que su función principal es generar intriga en torno a preguntas de la índole del cómo y por qué se llegó a determinada situación; y será en el devenir de la narración del Tiempo Cero donde se darán las respuestas.

Pierre Chang en *Because You Left* (5x01)

Al inicio de la quinta temporada, se incluye una escena de Pierre Chang en donde el hombre se despierta, pone música y le da la mamadera a su bebé. A continuación se ve que Pierre se encuentra en las Barracas de los Otros y se dirige a grabar el video de Orientación de la Estación La Flecha de la Iniciativa Dharma. Cuando está grabando, aparece un hombre avisándole que ha habido un problema en La Orquídea.

Al llegar al lugar, se ve que aquella Estación conocida al final de la cuarta temporada está en construcción y a través de un ultrasonido se ve la rueda. Pierre Chang dice que no hay que seguir excavando ni intentar volar la pared, ya que la cantidad de energía que hay en el lugar posibilitaría realizar viajes en el tiempo.

Hasta este momento se podría establecer que nos encontramos frente a un FB, partiendo del Tiempo Cero y del momento de la historia en el que terminase la cuarta temporada. Pero sería erróneo plantearlo, ya que hay un hecho que hace repensar a qué tiempo corresponde dichos sucesos: la aparición de Daniel Faraday con un overol de la Iniciativa Dharma en la estación.

La pregunta inmediata que surge es ¿cómo Faraday estuvo en la Iniciativa Dharma en los 70? Habiendo finalizado la quinta temporada, (cuyo análisis particular se verá en el siguiente apartado) podemos establecer que la inclusión de esta escena es en verdad un Flash-Forward, (más allá de que en una primera instancia y tomando como punto de análisis que se ubica cronológicamente en 1977, lo que sería el pasado para los personajes principales de la historia al inicio de la temporada), ya que finalmente se tornará Tiempo Presente para dichos personajes en el devenir de la historia.

Y sumado a esto, dicha escena se repetirá en el final de la temporada, pero ya desde el punto de vista de Faraday en su regreso a la isla.

LOS SALTOS EN EL TIEMPO y LA DESAMBIGUACIÓN DEL TIEMPO CERO

A lo largo de la quinta temporada de la serie se utilizarán dos nuevos recursos en la dinámica temporal de Lost: los Saltos en el Tiempo y una desambiguación en el Tiempo Cero. Estas dos categorías sólo pueden ser vistas como la inclusión de nuevos elementos y recursos para trabajar y aumentar la generación de incertidumbre en la trama, tal como lo explica Iván Bort a través de Anna Petrus: “una generación que no puede explicarse sin comprender el complejo entramado que subyace a una narrativa que tiene a la incertidumbre como eje motor de su avance, más allá de cualquier conexión con el imaginario universal asociado a la ciencia-ficción surgida de la literatura, y por supuesto, del propio cine [...] un cine líquido que altera la lógica temporal convencional basada en la causalidad construido sobre múltiples enigmas que conviven sistemáticamente hasta el punto que un enigma resuelto siempre esconde y hace emerger uno nuevo sin que exista la posibilidad de que el espectador pueda agarrarse a ninguna explicación sólida de lo que se está explicando.” (BORT GUAL; 2011:55)

Ahora bien, ¿a qué hacemos referencia cuando hablamos de los saltos en el tiempo y de la desambiguación del Tiempo Cero?

Son dos los acontecimientos, al nivel de la trama, que permiten dar cuenta de los fenómenos temporales que suceden a lo largo de la quinta temporada en relación al Tiempo Cero. El primer hecho es cuando Ben, y después Locke, giran la rueda que mueve a la isla y el segundo es la salida y regreso de algunos de los personajes.

Ahora bien, ¿por qué es importante que resaltemos estos hechos?

En el final de la cuarta temporada, Ben gira la rueda para mover la isla, tal como le dijese Christian Shephard a Locke. Una luz brillante y un sonido metálico ensordecedor cubren la isla y ésta desaparece. Por otro lado, Jack junto a Kate, Sayid, Hugo, Aaron, Sun, Desmond y Lapidus son rescatados por Penélope Widmore.

Es así que en los primeros cinco capítulos de la quinta temporada tendremos dos tiempos: en la isla nos encontraremos con Sawyer, Locke, Juliet, Faraday, Miles y Charlotte, entre otros, saltando en el tiempo. Las consecuencias de que Ben haya movido la isla provocan que estos personajes no permanezcan en un tiempo cronológico estable sino que se desplacen continuamente. Afuera de la isla, nos encontraremos con que los Oceanic Six junto a Ben y Desmond se encuentran en el año 2007.

Podríamos señalar en un principio que los sucesos del año 2007 corresponden a un FF tomando como punto en común a Locke en la isla y a Locke muerto en el 2007; pero no podemos hacerlo en términos de que hay que establecer un Tiempo Cero para los personajes que se fueron. Entendiendo que el Tiempo Cero hace referencia a los sucesos cronológicos desde la caída del avión y, no habiendo otra referencia temporal para dichos personajes con la cual realizar una relación, determinamos que dicho tiempo para Jack y los demás es el año 2007.

Pero para los personajes que se quedaron en la isla el Tiempo Cero es otro. Cronológicamente a partir del 2004, atraviesan diferentes años debido al desplazamiento de los personajes en el tiempo. Esto ocurre hasta que Locke vuelve a girar la rueda (5x05), estableciendo así como nuevo tiempo 1974, cuando comienzan una nueva vida uniéndose a la Iniciativa Dharma y a la espera del regreso del resto de los personajes.

Durante estos saltos se da respuesta a algunos de los interrogantes abiertos a lo largo de las primeras temporadas. Por un lado se muestra que Charles Widmore habitó en la isla. Por otro, se narra la historia del grupo de los compañeros de expedición de Rousseau, develándose que había sido ella quien los había matado y no una enfermedad. Y por último, el detener el tiempo en 1974 es también la forma que se encontró para dar respuesta a qué era la Iniciativa Dharma, pero no desde una simple explicación por parte de un personaje sino desde el cohabitar su comunidad.

El regreso, tres años después, de Jack, Kate, Sun, Sayid y Hugo en el Ajira 316, junto a Ben, Lapidus y el cuerpo de Locke abrirá una nueva dinámica temporal. Sólo Jack, Kate, Sayid y Hugo desaparecerán del avión y “caerán” a la vida en 1977. El resto, aterrizará en el islote contiguo en el 2007.

Esto implica pensar que el Tiempo Cero se divide en dos tiempos cronológicos (1977 y 2007) en donde se desarrollarán las diferentes historias y acciones de los personajes. La pregunta que guiará este armado temporal es ¿cómo se unirán los dos tiempos cronológicos?, y la respuesta llegará en el inicio de la sexta temporada. En la trama será explicado a través de la detonación de la bomba de hidrógeno en el final de la quinta, aunque esto generará nuevos interrogantes.

La funcionalidad que tiene la incorporación de estas lógicas temporales en la narración permiten la apertura constante de interrogantes en la trama, y una vez que cierran uno, sólo lo hacen bajo la inauguración de nuevas preguntas.

Esta dinámica es relevante ya que a partir del punto en que los personajes regresan a la isla, sin importar el año cronológico en que se encuentren, vuelve a haber un único Tiempo Cero y por lo tanto un punto común de referencia desde el cual establecer qué tipo de Flash se introduce.

Todas las alteraciones temporales a partir de este momento y a lo largo de la quinta temporada serán Flashbacks y se intercalarán con las historias de los dos tiempos cronológicos.

En el esquema que sigue a continuación se representa de forma esquemática el desarrollo de las líneas temporales, la introducción de Flashes y los Tiempos Ceros.

	5x01	5x02	5x03	5x04	5x05
Tiempo Cero 1: Año 2007	2007	2007	2007	2007	2007
Tiempo Cero 2: Año 2004	Salto en el Tiempo (2001/2002; 2007; 2001/2002)	Salto en el Tiempo (1954)	Salto en el Tiempo (1954; 2004)	Salto en el Tiempo (2004; 2007/post; 1988)	Salto en el Tiempo (1988; 1989; No se sabe; 1867 o antes)
	FF: Año 1977, de Pierre Chang al inicio del episodio	FB: Año 2004, Barco de Penny. Discuten la historia a narrar.	FB: Año 2005, nacimiento del hijo de Desmond y Penny en una isla.	FB: Año 2005, Kate con Jack en el barco de Penny charlan sobre Aaron.	

5x06	5x07	5x08	5x09
	2007		2007
1977		1977	1977
Racconto circular sobre el regreso a la isla.	Racconto centrado en Locke. Desde que dejó la isla hasta su muerte.	FB: Centrado en Sawyer. Estabilización del Tiempo en 1974.	FBN: En el tiempo cronológico 2007

5x10	5x11	5x12	5x13	5x14	5x15	5x16/17
	2007	2007			2007	2007
1977	1977		1977	1977	1977	1977
FB: Centrado en Sayid.	FB: Centrado en Kate	FB: Centrado en Ben	FB: Centrado en Miles	¿FBN: Año 2007 Desmond en el hospital? FB: Centrado en Faraday		FB: Centrado en Jacob. Con apariciones de Samuel/Hombre de Negro, Kate, Sawyer, Juliet, Sun/Jin, Locke, Sayid, Ilana, Jack y Hugo



Un Tiempo Cero,
dos tiempos
cronológicos

EN LA OTRA DIMENSIÓN

El final de la quinta temporada, con la explosión de la bomba de hidrógeno, permite a nivel de la trama iniciar la última temporada de *Lost* con dos tiempos: el presente y una “realidad alternativa”. Se pensaba que la explosión de la bomba volvería el tiempo atrás, y así se evitaría el accidente inicial. Pero en verdad, la consecuencia de dicha explosión fue la unificación de los tiempos cronológicos, pasando todos los personajes a transitar el presente en el año 2007.

“El relato recupera el presente, sin embargo, se articula en un montaje que presenta, sin tocarse, dos destinos distintos de los mismos personajes. Se nos continúa la historia de los supervivientes y, además, una supuesta vida alternativa sin accidente. De este modo, la sexta y última temporada, volvió a torcer la orquestación textual sorteando al fatum del relato a través de lo que los propios guionistas de la serie nombraron como *flash-sideways*”. (GARCÍA CATALÁN, 2012: 1112)

Habiendo atravesado la inclusión de los FB, los FF, los saltos en el tiempo y la desambiguación del Tiempo Cero, en la sexta temporada se utilizará un nuevo recurso narrativo denominado Flash-Sideway (FS), que tiene una diferencia funcional en relación a los recursos anteriores. No modifica la historia en la isla, en el Tiempo Cero, sino que es una realidad presentada como paralela, pero que es más bien un no tiempo y un no lugar donde habitan los personajes.

“El punto de partida de la temporada final de la serie es el planteo de que existen dos órdenes temporales. Para la última temporada se nos ocurrió la idea de los FS y de presentar el desarrollo de ambas en paralelo. Quisimos retomar el vuelo 815 de Oceanic donde todo empezó para ellos, tomamos una decisión consciente en lo que respecta a retomar esta parte central de la serie que son las historias de los personajes. Sentimos que con los FS podíamos redefinir a los personajes, tendrían los mismos arquetipos pero con diferencia en sus historias.” (CUSE, LINDELOF y Otros: 2010)

Este recurso permitió dar cuenta de transformaciones en dichos personajes, que llegado este punto lograban tomar decisiones distintas con respecto a su vida. Lo que se plantea es que más allá de que el avión no se hubiese estrellado la vida de estos personajes estaba destinada a cruzarse. Por ejemplo, en el caso de Ben que se presenta como Profesor de Alex, llega a tener una relación de confianza y complicidad contraria a la relación conflictiva que como padre e hija tenían en la isla. “en el mundo FS hay una sensación de llevar algo a término para poder seguir adelante. Ya sea de liberar demonios propios o de encontrar el amor” (CUSE, LINDELOF y Otros: 2010). Esto habla de una superación y transformación por parte de los personajes.

De la misma forma, Locke se muestra como una persona con mayor sensatez y esperanza respecto de su vida anterior. Sawyer ya no es un estafador sino que, contrariamente, es policía.

El caso más paradigmático es el de Jack, último en “despertarse” y saber dónde se encuentra. Esto ocurre al final de la serie donde a partir del diálogo con su padre se da respuesta sobre la indeterminación del tiempo de los FS y la funcionalidad de los mismos en la historia; generar un espacio-tiempo indefinido, con potencialidades distintas en cada historia personal, hasta que se vuelvan conscientes de ello y se dispongan a “partir” juntos.

Jack: No lo entiendo. Tú estás muerto.

Christian Shephard: Sí. Lo estoy.

J: Entonces, ¿cómo es que estás aquí?

CS: ¿Cómo estás tú aquí?

J: Yo también he muerto.

CS: Está bien.

J: Está bien.

CS: Está bien, hijo.

J: Te quiero, papá.

CS: Yo también te quiero, hijo.

J: ¿Eres...? ¿Eres real?

CS: Eso espero. Sí, soy real. Tú eres real. Todo lo que te ha pasado es real. Todos los que están en la iglesia...también son reales.

J: Ellos... ¿Están todos muertos?

CS: Todo el mundo muere en algún momento. Algunos antes que tú, otros mucho después.

J: Pero, ¿por qué están todos aquí ahora?

CS: Bien, no hay un "ahora" aquí.

J: ¿Dónde estamos, papá?

CS: Este es un sitio que has... que todos han hecho para poder encontrarse. La parte más importante de tu vida fue el tiempo que pasaste con esta gente. Por eso están todos aquí. Nadie hace esto solo, Jack. Los necesitabas a todos, y ellos te necesitaban.

J: ¿Para qué?

CS: Para recordar. Y para... trascender.

J: Kate... ha dicho que nos íbamos.

CS: No es irse. No. Es continuar.

J: ¿Dónde vamos?

CS: Vamos a descubrirlo.”

Entre los recursos que se utilizan para articular el traspaso de un tiempo a otro debemos mencionar el conocido sonido centrífugo, como así también el montaje por continuidad dado entre las imágenes de los diferentes tiempos. Por otro lado es interesante la utilización que se hace de los espejos en los FS. Los mismos productores hacen hincapié en que el concepto de espejo y los reflejos de ellos mismos en diferentes superficies es crear una metáfora visual de los FS: “Son como ecos” (CUSE, LINDELOF y Otros: 2010)

SIN CODIFICAR

Habiendo especificado las diferentes categorías y recursos que se utilizan a nivel temporal en la narración, nos resulta importante remarcar, por último, la inclusión de un personaje con características particulares ligadas a la temporalidad: es el caso de Desmond Hume.

A lo largo de la serie, podemos establecer que Desmond cobra vital importancia frente a determinadas circunstancias y sucesos, sobretodo en la temporada final.

Pero, ¿cuál es la característica particular que se le otorga a este personaje? Desmond tiene la capacidad de cohabitar dos espacios tiempos. Primeramente, se presenta en el relato como un personaje fantástico, por sus características ficcionales. Sin embargo, a medida que la serie avanza, conocemos la razón de porqué puede cohabitar dos espacio-tiempos, otorgándole un carácter de científicidad y realismo que complejiza aún más su historia.

Durante su estadía en la isla, Desmond se expone a fuertes cargas electromagnéticas que afectan su conciencia y le permiten doblarla. El primer ejemplo de esto es cuando gira la llave en el último capítulo de la segunda temporada *Live together, die alone*. No obstante, la condición especial de Hume no se explica con este acontecimiento, sino que paulatinamente se incorporan datos en la narración que se resuelven con la aparición de otro personaje, físico cuántico, a partir de la cuarta temporada: Daniel Faraday.

Este avance gradual de la historia de Desmond se desarrolla en tres capítulos centrados exclusivamente en él: *Flashes Before Your Eyes* (3x08), *The Constant* (4x05) y *Happily Ever After* (6x11). (ver anexo para mayor descripción)

En tal sentido, hay que reconocer que Desmond tiene una función especial en el relato y que en él radica la conjunción de los dos tiempos en la sexta temporada. Sin él, tal desarrollo narrativo hubiera sido imposible. Y esto se debe a que, cuando él es capaz de reconocer una constante entre los dos tiempos (Penny, a quien ama), se vuelve consciente de hasta dónde puede llegar a atravesar su conciencia el tiempo y el espacio.

Esta particularidad o potencialidad del personaje hace que, cuando se de cuenta de la existencia de esa realidad paralela, pueda cohabitarla, buscar que el resto “despierte” y así ayudarlos a que recuerden cuál ha sido su vida realmente. Hay que tener en cuenta que en el Tiempo Cero Desmond comienza a vivir esa “realidad alternativa” y tener conocimiento de la misma cuando es sometido a altos niveles de Electromagnetismo, tal como sucediese al explotar la escotilla.

“Ninguna historia puede ser buena sin un cierre. Debe haber cierre, porque es la condición humana”

(Stephen King, It; 1986)

CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

Para poder articular la estructura temporal y el modelo actancial es preciso primero dar cuenta brevemente de las características centrales de cada uno de estos aspectos para sintetizar lo analizado hasta acá.

Del modelo actancial desprendemos que, por la esencia del relato de Lost, dicho esquema es superado por la serie, en tanto hace cohabitar opuestos semánticos; construye más de una relación Sujeto-Objeto y yuxtapone los recorridos narrativos de estos actantes sujetos en el despliegue del Programa Narrativo Principal. Sin embargo, reconocemos la riqueza de esta teoría porque nos brindó las categorías analíticas para visualizar el entramado de la estructura de la serie, y a partir de sus elementos centrales pudimos llegar a tales consideraciones. Más aún si tenemos en cuenta que Greimas desarrolló estas definiciones en base a textos literarios de la década del `60 y que no se propuso analizar discursos en otros soportes materiales.

Al mismo tiempo, queremos señalar aquí, que contrario a lo que puede pensarse de un relato clásico, donde el Sujeto Héroe se alza con el objeto de valor deseado, en este caso notamos que el avance de la historia se corresponde a una transformación sustancial en el estado, el ser, de dichos Actantes Sujetos.

Por otro lado, la descripción y análisis de las dinámicas temporales utilizadas, permite reconocer la sobre-explotación de todos los recursos temporales existentes y hasta la creación de nuevas categorías como es el caso del Flash-sideway. Los ejemplos tomados para el desarrollo del capítulo anterior reflejan tanto la cantidad de elementos como la originalidad en su combinación; lo que se observa en las posibilidades narrativas generadas por el relato.

En tal sentido, creemos que esto es posible porque una particularidad de todas las series es que por la duración que les permite el formato y la extensión del metraje, se pueden conjugar múltiples recursos a lo largo del desarrollo de la trama en el tiempo. Aunque, si bien el formato permite la utilización de diversos recursos, esto no implica que todas las series contemporáneas hagan uso de tanta cantidad de dinámicas como ocurre en Lost. Esto se observa, por ejemplo, en aquellas producciones que, a pesar de prolongarse a lo largo de varias temporadas, tienen por capítulo una estructura narrativa clásica posible de reconocerse en una introducción, nudo y desenlace. Tal es el caso de Dr House, La Ley y el Orden, Bones, CSI, Mental, NCIS, entre muchas otras posibles,

donde se trabajan resoluciones de casos concretos. Esto no quita, que no construyan un recorrido narrativo que trascienda a cada capítulo y que se desarrolle paulatinamente hasta el cierre de cada temporada o de la serie en general.

Ahora bien, explicitado esto, nos vemos obligadas en esta instancia a dar respuesta a nuestro problema inicial de investigación y al objetivo general que de él se desprende: Cómo se articulan en Lost las funciones actanciales con las dinámicas temporales del relato, y de este modo, cuáles son las tensiones resultantes de esta relación.

Para resolver esta cuestión, consideramos pertinente exponer en un cuadro los acontecimientos más significativos sobre cómo se presentan en el tiempo del relato, los aspectos principales para la transformación de estado de los actantes sujeto.

ACTANTE SUJETO	AVANCE DEL RECORRIDO NARRATIVO	REFERENCIA ACTANCIAL	RECURSO TEMPORAL
JACK	Se convierte en un hombre de fe y queda a cargo de la isla	Transformación de estado/ Función de actualización (PN Principal)	Flash-forward Saltos en el tiempo-1977 Tiempo cero-2007
LOCKE	Se sacrifica (muere) para salvar la isla	Transf. De estado y Reflexiva de desprendimiento (PN Principal)	Flash-Forward Saltos en el tiempo Raconto
SAWYER	Asesina en la isla a quien provocó la muerte de sus padres (A. Cooper)	Transf. De estado y Reflexiva de desprendimiento (PN de Uso-Modal-Hacer)	Flashback Subjetivo Tiempo cero-2004
BEN	Se siente culpable por el asesinato de su hija y jura venganza	Transformación de estado/ Función de actualización (PN de Uso-Modal- Hacer)	Tiempo Cero-2004 Flash-forward Flashback Flash-sidaway

A partir de esta información concluimos que, para dar cumplimiento de los Programas Narrativos Principales de los actantes sujeto, Lost construyó tal avance narrativo a partir de la fragmentación temporal en torno a distintos y variados recursos. En los ejemplos siguientes, fusionaremos estos dos aspectos

centrales del análisis distinguiendo en letra itálica (*cursiva*) las referencias propias del modelo actancial y en **negrita** los recursos temporales utilizados. Esto lo hacemos con la finalidad de enfatizar estas articulaciones.

En el caso de todos los *sujetos* seleccionados, excepto Ben, la información que nos permite comprender el estado (y las *competencias*) de todos ellos se brinda intercalada con el **tiempo cero** desde la caída del avión. La inclusión de estos **flashbacks subjetivos** donde el misterio se devela en pequeñas dosis para conectar el pasado con el presente, permite reconocer hacia dónde se orientará la *búsqueda* de “los héroes”, cuál es o son sus *destinadores* y en qué sentido el sujeto puede experimentar tal *transformación*.

Por ejemplo en el caso de Sawyer, los **flashbacks** funcionan de manera tal que el espectador pueda referenciar porque él en la isla no puede matar a un animal y el sentimiento de culpa que lo invade (esta descripción completa se encuentra desarrollada en el capítulo anterior, apartado de flashback subjetivo). Por otro lado, gracias a que se dio a conocer su pasado sabemos que concreta la búsqueda hacia el *objeto de valor* (la venganza) cuando en la isla asesina a Anthony Cooper (verdadero culpable de la muerte de sus padres). Esta *transformación del sujeto*, que influye en uno de sus dos *componentes básicos*: el *ser*, se convierte en una *transformación de estado*, otorgándole así nuevas *competencias* (la superación, evolución...). A partir del querer y poder ser y hacer (*modalizaciones* que recaen sobre el actante sujeto) tiene la posibilidad de arrancar una “nueva vida”. Esto se observa en el devenir de la historia cuando privilegia la libertad de Kate sobre un beneficio personal y en los **Salto en el tiempo** cuando se erige como líder de la Iniciativa Dharma en **1974**, construyendo, además, una relación amorosa con Juliet.

El caso de Ben es particular porque la inclusión del **flashback subjetivo** recién se presenta cuando ya se conoce al personaje; lo que implica que el fin último del esos flashes no sea la comprensión lógica de su accionar en la isla, sino una “justificación” de su personalidad y modos de proceder. Ben aparece en el relato como un ser manipulador, mentiroso y con una ambición desmedida por el poder. La introducción de los **flashbacks**, una vez ya conocidas las *competencias y performances* del sujeto en el **tiempo cero**, intentan argumentar su *recorrido* para haberse convertido en lo que es. Así, se lo muestra de niño conviviendo con un padre alcohólico y violento quien lo culpa por la muerte de su madre al momento del parto. Además, como un ser introvertido, solitario, y alejado del resto de la comunidad Dharma. Ya de grande, la posibilidad que encuentra para superar esto es asesinar a su padre y al resto de la Iniciativa, uniéndose al grupo nativo de la isla “los hostiles”. También mediante **flashbacks** se conoce su rivalidad con Widmore, integrante de este grupo que es desterrado de la isla. Así, él puede quedar como líder de ellos y apropiarse y criar como hija propia a Alex, la bebé que le robó a Danielle Rousseau. Al mismo tiempo, como “jefe” de esta comunidad su misión es proteger a la isla siguiendo las órdenes de Jacob.

A raíz de esto, el punto de inflexión en su *recorrido narrativo* está dado por el asesinato de su hija delante de él. Ahí Ben experimenta una *transformación de estado*, no sólo por la pérdida de Alex sino porque falla cuando intenta manipular al asesino y esto lo hace responsable de su muerte. A partir de aquí la *transformación del sujeto* se desarrolla mediante **flashes**, paulatina e intercaladamente.

Mientras Ben continúa en la isla en el **tiempo cero**, se lo muestra en un **flash-forward**, ya fuera de ella, atravesar un *Programa Narrativo modal*, porque quiere vengarse de Widmore por la muerte de Alex (lo visita en Los Ángeles y lo amenaza con asesinar a su hija). A su vez reconocemos un *PN de hacer*, presentado en un **flashback**, a través del cual intenta concretar dicha venganza (que finalmente no logra). Y por último, adquiere una nueva *competencia*, la culpa, que se configura como *PN de uso* y se corresponde a lo que sucede en la última temporada. Por un lado experimenta la pérdida de poder y liderazgo (**en el tiempo cero**) y por otro, ese sentimiento de culpa lo retiene en la realidad “alternativa” de los **flash-sideway**, siendo así el único que no puede “trascender” al finalizar la serie.

Los casos de Jack y Locke, ya desarrollados en el capítulo actancial, son una muestra más de que el avance del *recorrido narrativo del “héroe”* se construye en el relato a partir de la inclusión de distintos **flashes**. Jack, por un lado, manifiesta una *transformación* progresiva, aunque sustancial, entre el *sujeto de estado* inicial de la serie –hombre de ciencia- a uno radicalmente opuesto –hombre de fe- que se constituye en la alteridad de dos tiempos. Mientras que en el **tiempo cero** se acerca a su *objeto de valor* principal “sacar a todos de la isla”, simultáneamente aparece en un **flash-forward** diciéndole a Kate que tienen que volver. Así el *programa narrativo de base* no es la obtención de un *objeto de valor* sino, finalmente, *la transformación de estado del actante sujeto* que sucede entre el **tiempo cero** y el **flash-forward**.

En cuanto a John Locke, ya dimos cuenta de que su *programa narrativo principal* es alzarse con el *objeto de valor* “la isla” pero para ello debe sacrificarse. Así muere –cumpliendo con el mandato de su *destinador* “Jacob”- para salvarla. Locke atraviesa primero una *transformación reflexiva de desprendimiento*, porque no puede quedarse con ese objeto sino que se despoja de él. Y segundo, una *transformación de estado* al morir. Al igual que Jack, todavía no ha alcanzado esa *búsqueda* en el **tiempo cero** cuando se muestra su cadáver en una casa velatoria de Los Ángeles. Esta información, introducida por un **flash-forward**, abre los siguientes interrogantes: cómo salió de la isla, que se explica mediante los **Salto en el tiempo**; y cómo murió, que se desarrolla en un **flashback (racconto)** en la quinta temporada.

Tras reconocer esta articulación entre los recorridos narrativos y las dinámicas temporales advertimos que lo que en principio se nos presentó como un relato complejo y hasta excepcional, es en realidad un relato construido en base a la repetición, aunque variada, de diversos esquemas. Es decir, *Lost* establece como regla de narración el avance narrativo de más de un actante sujeto a partir de la división temporal. La producción del sentido en la serie está dada por la descentralización y fragmentación de la estructura temporal y el modelo actancial, así como en la reiteración en el uso de sus recursos.

En las primeras tres temporadas identificamos la predominancia del flashback como dinámica temporal. El subjetivo es el que más se aplica, por su función de brindar información sobre los personajes. Pero también se utilizan otros como el narrativo, el racconto o los recuerdos, cuya finalidad es explicar y dinamizar el relato. En el final de la tercera temporada se incluye una nueva estrategia temporal: el flash-forward, que se desarrolla a lo largo de la cuarta y quinta, y tiene como objetivo generar interrogantes en torno al devenir de las historias de los personajes. Simultáneamente se agrega otro recurso: los Saltos en tiempo, que intentan complejizar la trama. Y, para la sexta temporada, la serie crea los flash-sideways; una realidad alternativa que cobra significación en el último capítulo de Lost porque recién allí se resuelve qué sucede con los personajes una vez fallecidos y su necesidad de encontrarse para “seguir adelante” juntos.

Así, los flashbacks responden al por qué sucedió determinada acción, por qué los sujetos actúan de tal o cual forma; los Flash-Forwards implican el cómo, el cómo salieron de la isla en primer lugar, el cómo Jack cambió de parecer y quiere volver, el cómo van a seguir las historia; mientras que los Flash-Sideways están ligados principalmente al qué es dicha línea temporal, qué importancia tiene en la trama.

En este sentido, cada flash tiene una funcionalidad distinta en el relato pero se introduce en él en base a una misma estructura: la intercalación e implicación con el tiempo cero. De esta forma se alternan escenas del tiempo presente con secuencias de cualquiera de estos tipos de flashes y así sucesivamente en cada episodio a lo largo de las seis temporadas (salvo excepciones ya detalladas en el capítulo anterior). Esta fragmentación constituye una lógica regular del relato.

Ahora bien, otra particularidad de Lost es la apertura de diferentes recorridos narrativos de los sujetos. En las primeras temporadas el foco está puesto en el desarrollo de historias que se dan al mismo tiempo en distintos espacios de la isla (la playa-las cuevas-la selva-la escotilla- las estaciones Dharma y el campamento de los otros), mientras que a partir de la quinta se producen otros dos quiebres. Por un lado la división del presente en dos espacios-tiempo (en la isla saltos en el tiempo-Los Ángeles año 2007), y por otro la desambiguación del tiempo cero (se comparte el espacio de la isla pero en dos años distintos, 1977 y 2007). En la sexta temporada se repite el criterio de la primera; todos están en la isla en el mismo tiempo presente pero las historias avanzan en distintos espacios (la isla principal, su contigua y el templo).

Al igual que con las dinámicas temporales, la convergencia de distintas líneas narrativas en el mismo episodio y así a lo largo de todas las temporadas representa otra de las lógicas que pudimos reconocer como regla en la construcción del relato de la serie. Es así que, de la articulación (y tensión) atemporal-temporal, identificamos cómo es la estructuración del relato y cuáles son sus procedimientos. En otras palabras “*Cómo desestructurar Lost*” respondió a cómo se estructura la serie.

Ahora bien, si nos preguntamos para qué se utilizaron tales esquemas, consideramos que de esta manera la serie supo generar constante y progresivamente, secretos e intrigas. Si como ya vimos, *Lost* tiene como regla narrativa la intercalación de dos tiempos, es a través de esta alternancia -a modo de rompecabezas y disco rayado- desde la cual busca producir “en el espectador una voluntad de anticiparse al encuentro de las dos series y, con ello un sentimiento de angustia, de orden temporal, lo que precisamente denominamos suspense” (GANDREAUL y JOST, 1995:152)

Esta idea de suspenso está asociada al relato en donde se le brinda más información al espectador que la que poseen los personajes; así la serie le da una ventaja cognitiva al espectador por encima de ellos. Esta dialéctica de mostrar/ocultar es un efecto de sentido que tiene como objetivo mantener latente el interés de los espectadores por el desarrollo de la historia. Y es en *Lost*, su principal estrategia narrativa.

Estas conclusiones a las que arribamos después del análisis y todo el proceso que llevó la investigación, se corresponden directamente con nuestros objetivos señalados en el Plan de Tesis. Sin embargo, queremos reconocer una distancia teórica y procedimental entre ese momento y en el que nos encontramos hoy.

Al finalizar el Plan creíamos que abordar la serie desde las teorías consultadas para su realización sería algo más sencillo de lo que resultó finalmente. El hecho de que ciertas lecturas como la “semántica estructural” de Greimas o el lenguaje cinematográfico, no se aborden en la carrera, implicó nuevas lecturas, profundización y mayor esfuerzo comprensivo, para así entender y apropiarnos de la teoría y poner en diálogo a *Lost* desde tales conceptualizaciones.

Así nos vimos obligadas a “crear” herramientas metodológicas para resolver las dificultades presentadas. Ponemos crear entre comillas porque no inventamos los cuadros comparativos o las líneas temporales, ni la descripción, pero sí, del material con el que contábamos tuvimos que generar estrategias para hacer comprensible aquello que queríamos decir y así dar cuenta de nuestros objetivos.

Esto se debe también a que combinamos una teoría específicamente pensada para el análisis de textos literarios con otra abocada a los modos de narrar en el lenguaje audiovisual, mayormente al lenguaje cinematográfico. Creemos entonces que podría, dada la relevancia de las series contemporáneas en la cultura transmediática actual, generarse desde el campo comunicacional un aporte significativo para al análisis de estos productos audiovisuales. Tal como el estructuralismo supo hacerlo con los análisis narrativos literarios en sus orígenes, se hace preciso hoy crear un relevamiento de los nuevos relatos para reconocer las particularidades de las series contemporáneas. Y que se contemple en esta búsqueda, en constante articulación, la distancia que existe en el traspaso de un texto escrito a uno audiovisual y la especificidad que el dispositivo permite en la utilización de esos recursos propios del cine.

Por eso, consideramos que esta investigación representa un aporte significativo al campo comunicacional porque sirve como antecedente académico para futuros y posibles trabajos cuya finalidad sea el análisis de otras series televisivas contemporáneas.

Asimismo, si reconocemos como recorte de esta tesis el análisis de las lógicas narrativas de producción de *Lost*, también es posible profundizar en otros aspectos que no han sido abordados aquí. Por ende, este trabajo también da el puntapié para otras investigaciones que quieran ahondar en esta serie y ampliar la mirada sobre ella como objeto de estudio comunicacional o desde otras disciplinas posibles.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

Alonso, Luis Enrique y Fernández Rodríguez, Carlos Jesús. Roland Barthes y el Análisis del Discurso. Revista de Metodología de Ciencias Sociales. N.º 12. Universidad Autónoma de Madrid; 2006.

Barthes, R., Bremond, C., Todorov, T., Metz, C. La semiología. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires; 1972.

Barthes, Roland. Introducción al análisis estructural de los relatos, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

Bettendorff, María Elsa y Prestigiacomo, Raquel; El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video; Editorial Longseller; Buenos Aires, Argentina; 2002.

Bort Gual, Iván; De los créditos a los openings: quiebras y derivas de las partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas del nuevo milenio; Departament de Ciències de la Comunicació, Universitat Jaume I; Grupo de investigación ITACA-UJI; Castellón, España; 2008-2011

Bort Gual, Iván; Narrativa a la deriva: de Perdidos a la Eternidad; en Cuaderno: Las nuevas reglas del juego; Series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas; L'Atalante, Enero-Junio 2011.

Bort Gual, Iván. Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas. Departament de Ciències de la Comunicació, Universitat Jaume I. Castellón, España; 2012.

Cascajosa Virino, Concepción. "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana". Grupo de investigación "Televisión: memoria, representación e industria". Universidad Carlos III de Madrid. Madrid, España; 2011.

Dallera, Osvaldo en Seis semiólogos en busca del lector. Saussure/Peirce/Barthes/Greimas/ Eco/Verón, CICCUS-La Crujía, Buenos Aires, 1999.

Gandreault, André y Jost, Francois; El relato cinematográfico, Cine y narratología; Editorial Paidós; Barcelona, España; 1995.

García Catalán, Shaila. El Delorean extraviado: usos confusos del Flashback postclásico (y otros viajes temporales). Universitat Jaume I. En, Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, año 2012.

García Contto, José David. Manual de Semiótica. Semiótica narrativa con aplicaciones con análisis en comunicaciones. Instituto de Investigación Científica, Universidad de Lima. Lima, Perú; 2011.

Gómez Tarín, Francisco Javier y Bort Gual, Iván. Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada, en Enlace, Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, Número 1, año 2009. En línea, disponible en: <http://sic.uji.es/bin/publ/edicions/jfi13/39.pdf>

Greimas, Algirdas J. Semántica Estructural. Investigación metodológica. Editorial Gredos, Madrid, España; 1971

Imbert, Gérard. El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios Sociales. Cátedra, España; 2008.

Kaye, Sharon M. La filosofía de Lost, la isla tiene sus razones. Editorial Libros del Zorzal. Buenos Aires; 2010.

Martin Barbero, Jesús. La educación desde la comunicación. Cap. III "Reconfiguraciones comunicativas del saber y del narrar". Editorial Norma, 2002.

Mezza, Rocío. Crisis narrativa en el cine. En revista El extranjero. Artes audiovisuales, Nº 1. Facultad de Bellas Artes, La Plata; 2003.

Morales Morante, Fernando y Hernández, Paula. La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red. En Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, año 2012. En línea disponible en http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/011.La_webserie-convergencias_y_divergencias_de_un_formato_emergente_de_la_narrativa_en_Red.pdf

Piscitelli, Alejandro, Scolari, Carlos A. y Maguregui, Carina. LOSTOLOGIA. Estrategias para entrar y salir de la Isla. Editorial Cinema, Buenos Aires; 2011.

Raya Bravo, Irene. El genre mixing en la ficción televisiva norteamericana. El caso de Joss Whedon. En revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales. 2012. En línea, Disponible en http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa2/032.El_genre_mixing_en_la_ficcion_televisiva_norteamericana.El_caso_de_Joss_Whedon.pdf

Regazzoni, Simone. Lost, la filosofía. Las claves de la serie. Editorial Grijalbo. Año 2010.

Russo, Eduardo. Diccionario de Cine. Editorial Paidós, Buenos Aires; 1998.

Sánchez Noriega, José Luis. De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación. Editorial Paidós. Barcelona; 2000.

Vicente Peña Timón. Transtextualidad y relato audiovisual. Revista Comunicación nº 5; 2007.

Wolton, Dominique. El elogio del gran público, Editores Gedisa, España, 1992.

Zecchetto, Victorino (coordinador); Dallera, Osvaldo; Marro, Mabel; Braga, María Laura; Vicente, Karina, Seis semiólogos en busca del lector. Saussure/Peirce/Barthes/Greimas/ Eco/Verón. CICCUS-La Crujía, Buenos Aires; 1999.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Bordwell, David. El significado del filme. Inferencia retórica en la interpretación cinematográfica. Ediciones Paidós. Barcelona, España; 1995.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción. El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood. Secretariado de Publicaciones de la Universidad. Sevilla, España; 2006.

ECO, Umberto .La transparencia perdida. Barcelona, Lumen; 1999.

Guerín, Marie Anne. El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine. Editorial Paidós. Barcelona, España; 2004.

Padilla Catillo, Graciela. Los blogs y foros de series de televisión como nuevo espacio de comunicación, discusión y programación. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, España.

Pulecio Mariño, Enrique. El cine: Análisis y Estética. Ministerio de Cultura de la República de Colombia.

PÁGINAS WEBS

<http://es.wikipedia.org>

<http://es.lostpedia.wikia.com/wiki/Portada>

<http://blog.rtve.es/diasdecine/2012/05/televisi%C3%B3n-vs-cine.html>

<http://www.lostzilla.net/>

<http://www.lostuniversity.org/>

<http://abc.go.com/>

MATERIAL AUDIOVISUAL

- 1º, 2º, 3º, 4º, 5º y 6º temporadas de la serie Lost.
- Before they were lost. Material extra, de la primera temporada.
- A hero's journey. Material extra de la sexta temporada
- See you in another life, brotha'. Material extra de la sexta temporada

ANEXOS

**CUADRO DE CAPÍTULOS POR TEMPORADA, ESPECIFICANDO EN QUIÉN ESTÁN CENTRADOS; SI HAY FB, FF, FS, SALTOS EN EL TIEMPO; SI HAY PREVIOUSLY;
SI HAY APERTURA DE UN OJO AL INICIO O DURANTE EL EPISODIO**

	Centrado en	FB / FF / FS	Previously	Apertura de Ojo (al inicio del episodio)	Apertura de Ojo (durante el episodio)
Pilot - Part 1		FB: Jack	NO	SI	NO
Pilot - Part 2		FB: Charlie / Kate	NO	NO	NO
Tabula Rasa	Kate	FB: Kate	SI	NO	NO
Walkabout	Locke	FB: Locke	NO	SI	NO
White Rabbit	Jack	FB: Jack	NO	SI	NO
House of the Rising Sun	Sun - Jin	FB: Sun - Jin	SI	SI	NO
The Moth	Charlie	FB: Charlie	NO	NO	NO
Confidence Man	Sawyer	FB: Sawyer	SI	NO	NO
Solitary	Sayid	FB: Sayid	NO	NO	NO
Raised by Another	Claire	FB: Claire	SI	SI	NO
All The Best Cowboys Have Daddy Issues	Jack	FB: Jack	SI	NO	NO
Whatever the Case May Be	Kate	FB: Kate	NO	NO	NO
Hearts and Minds	Boone - Shannon	FB: Boone - Shannon	SI	SI	NO
Special	Michael - Walt	FB: Michael - Walt	SI	SI	NO
Homecoming	Charlie	FB: Charlie	SI	NO	NO
Outlaws	Sawyer	FB: Sawyer	SI	SI	NO
...In Translation	Jin - Sun	FB: Jin - Sun	NO	SI	NO
Numbers	Hugo	FB: Hugo	SI	NO	NO
Deus Ex Machina	Locke	FB: Locke	SI	NO	NO
Do No Harm	Jack	FB: Jack	SI	NO	NO
The Greater Good	Sayid	FB: Sayid	SI	NO	NO
Born to Run	Kate	FB: Kate	NO	NO	NO
Exodus - Part 1		FB: Walt, Jack, Sawyer, Kate, Shannon, Sun	SI	NO	NO
Exodus - Part 2		FB: Jin, Sayid, Charlie	SI	SI (Aaron)	NO
Exodus - Part 3		FB: Michael, Hugo, Locke	SI	NO	NO

	Centrado en	FB / FF / FS	Previously	Apertura de Ojo (al inicio del episodio)	Apertura de Ojo (durante el episodio)
Man of Science, Man of Faith	Jack	FB: Desmond / Jack	SI	SI	NO
Adrift	Michael - Walt	FB: Michael - Walt	SI	NO	NO
Orientation	Locke	FB: Locke	SI	NO	NO
Everybody Hates Hugo	Hugo	FB: Hugo	SI	NO	NO
...And Found	Sun - Jin	FB: Sun - Jin	SI	NO	NO
Abandoned	Shannon	FB: Shannon	SI	NO	NO
The Other 48 Days		Racconto: Pasajeros de la Cola del Avión	NO	NO	NO
Collision	Ana Lucía	FB: Ana Lucía	SI	NO	NO
What Kate Did	Kate	FB: Kate	NO	NO	NO
The 23rd Psalm	Eko	FB: Eko	SI	NO	NO
The Hunting Party	Jack	FB: Jack	SI	NO	NO
Fire + Water	Charlie	FB: Charlie	SI	NO	NO
The Long Con	Sawyer	FB: Sawyer	SI	NO	NO
One of Them	Sayid	FB: Sayid	SI	NO	NO
Maternity Leave	Claire	Recuerdos: Claire	SI	NO	NO
The Whole Truth	Sun - Jin	FB: Sun - Jin	SI	NO	NO
Lockdown	Locke	FB: Locke	SI	NO	SI
Dave	Hugo	FB: Hugo	NO	NO	NO
S.O.S.	Bernard - Rose	FB: Bernard - Rose	SI	NO	NO
Two for the Road	Ana Lucía	FB: Ana Lucía	SI	NO	NO
"?"	Eko	FB: Eko	SI	NO	NO
Three Minutes	Michael	FBN: Michael	SI	NO	NO
Live Together, Die Alone - Part 1	Desmond	FB: Desmond	SI	NO	NO
Live Together, Die Alone - Part 2	Desmond	FB: Desmond	SI	NO	NO

	Centrado en	FB / FF / FS	Previously	Apertura de Ojo (al inicio del episodio)	Apertura de Ojo (durante el episodio)
A tale of two cities	Jack	FB: Juliet / Jack	SI	SI	SI
The Glass Ballerina	Sun - Jin	FB: Sun - Jin	SI	NO	NO
Further Instructions	Locke	FB: Locke	SI	SI	NO
Every Man for Himself	Sawyer	FB: Sawyer	SI	NO	NO
The Cost of Living	Eko	FB: Eko	SI	NO	SI
I Do	Kate	FB: Kate	SI	NO	NO
Not in Portland	Juliet	FB: Juliet	SI	NO	NO
Flashes Before Your Eyes	Desmond	FB: Desmond	SI	NO	SI
Stranger in a Strange Land	Jack	FB: Jack	SI	NO	NO
Tricia Tanaka is Dead	Hugo	FB: Hugo	NO	NO	NO
Enter 77	Sayid	FB: Sayid	SI	NO	NO
Par Avion	Claire	FB: Claire	SI	SI (FB)	SI
The Man from Tallahassee	Locke	FB: Locke	SI	NO	SI
Exposé	Nikki - Paulo	FB: Nikki - Paulo	NO	NO	SI
Left Behind	Kate	FB: Kate	SI	NO	NO
One Of Us	Juliet	FB: Juliet	SI	NO	NO
Catch-22	Desmond	FB: Desmond	SI	NO	NO
D.O.C	Sun - Jin	FB: Sun - Jin	SI	NO	NO
The Brig	Locke	FBN: Locke	SI	NO	NO
The Man Behind the Curtain	Ben	FB: Ben	SI	NO	NO
Greatest Hits	Charlie	FB: Charlie	SI	NO	NO
Through the Looking Glass - Part 1	Jack	FF: Jack	SI	NO	SI
Through the Looking Glass - Part 2	Jack	FF: Jack con apariciones de Kate	SI	NO	NO

	Centrado en	FB / FF / FS	Previously	Apertura de Ojo (al inicio del episodio)	Apertura de Ojo (durante el episodio)
The Beginning of the End	Hugo	FF: Hugo / Hugo con Jack	SI	NO	NO
Confirmed Dead		FB: Faraday / Miles / Charlotte / Frank / Naomi con Abbadon	SI	NO	NO
The Economist	Sayid	FF: Sayid / Sayid con Ben	SI	NO	NO
Eggtown	Kate	FF: Kate / Kate con Jack y Aaron	NO	SI	NO
The Constant	Desmond	1996/2004: Desmond	NO	NO	SI
The Other Woman	Juliet	FB: Juliet	SI	NO	NO
Ji Yeon	Sun / Jin	FF: Sun / Sun con Charles Widmore. FB: Jin		NO	NO
Meet Kevin Johnson	Michael	Racconto Michael	SI	NO	SI
The Shape of Things to Come	Ben	FF: Ben / Ben con Sayid y Charles Widmore	SI	NO	NO
Something Nice Back Home	Jack	FF: Jack / Jack con Kate y Hugo	NO	SI	NO
Cabin Fever	Locke	FB: Locke	NO	NO	SI
There's No Place Like Home - Part 1		FF: 1)Oceanic Six; 2)Oceanic Six; 3)Sun / Hugo; 4)Jack	NO	NO	NO
There's No Place Like Home - Part 2		FF: 1)Kate; 2)Walt y Hugo	SI	NO	NO
There's No Place Like Home - Part 3		FF: 1)Sayid y Hugo; 2)Sun y Charles Widmore; 3)Kate y Aaron; 4)Jack y Ben + cuerpo de Locke	SI	NO	NO

	Centrado en	FB / FF / FS	Previously	Apertura de Ojo (al inicio del episodio)	Apertura de Ojo (durante el episodio)
Because You Left		FB/FF: Año 1977 de Pierre Chang al inicio del episodio 2007 Saltos en el Tiempo	SI	NO	NO
The Lie	Hurley	FB: Año 2004, Barco de Penny. Discuten la historia a narrar. 2007 Saltos en el Tiempo	NO	NO	NO
Jughead	Desmond	FB: Año 2005, nacimiento del hijo de Desmond y Penny en una isla. 2007 Saltos en el Tiempo	SI	NO	NO
The Little Prince	Kate	FB: Año 2005, Kate con Jack en el barco de Penny charlan sobre Aaron.	SI	NO	NO
This Place Is Dead			SI	NO	NO
316	Jack	Racconto Circular	SI	SI	NO

The Life and Death of Jeremy Bentham	Locke	Racconto	SI	NO	SI
La Fleur	Sawyer	FB: Sawyer con Juliet, Miles, Jin, Faraday	SI	NO	NO
Namaste	Jack		NO	NO	NO
He's Our You	Sayid	FB: Sayid, con apariciones de Kate, Jack, Sun, Ben e Ilana	SI	NO	NO
Whatever Happened, Happened	Kate	FB: Kate, con apariciones de Jack, Sun, Aaron, Ben y Sayid	SI	NO	NO
Dead Is Dead	Ben	FB: Ben	SI	NO	NO
Some Like It Host	Miles	FB: Miles	NO	NO	NO
The Variable	Faraday	FB: Faraday	SI	NO	NO
Follow the Leader			SI	NO	NO
The Incident - Part 1	Jacob	FB: Jacob, con apariciones de Samuel/Hombre de Negro, Kate, Sawyer, Sun/Jin, Sayid e Ilana	NO	NO	SI
The Incident - Part 2	Jacob	FB: Jacob con apariciones de Jack, Hugo, Juliet, Locke	SI	NO	NO

	Centrado en	FB / FF / FS	Previously	Apertura de Ojo (al inicio del episodio)	Apertura de Ojo (durante el episodio)
L A X - Part 1		FS: Jack, Desmon, Rose, Kate, Hugo, Sawyer, Bernard, Sayid, Charlie, Boone	SI	NO	SI
L A X - Part 2		FS: Jack, Kate, Sawyer, Jin, Sun, Locke, Claire, Hugo	SI	NO	NO
What Kate Does	Kate	FS: Kate con apariciones de Claire y Jack	SI	NO	NO
The Substitute	Locke	FS: Locke con apariciones de Hugo, Jack y Rose	SI	NO	NO
Lighthouse	Jack	FS: Jack	SI	NO	NO
Sundown	Sayid	FS: Sayid con apariciones de Jack y Jin	SI	NO	NO
Dr. Linus	Ben	FS: Ben con apariciones de Alex	SI	NO	NO
Recon	Sawyer	FS: Sawyer con apariciones de Miles, Charlotte y Kate	NO	NO	NO
Ab Aeterno	Richard	FB: Richard con apariciones de Jacob, Hombre de Negro e Ilana	SI	NO	SI
The Package	Jin - Sun	FS: Jin - Sun con apariciones de Sayid	SI	NO	NO

Happily Ever After	Desmond	FS: Desmond con apariciones de Claire, Hugo, Charlie, Widmore, Faraday, Eloise, Jack y Penny	NO	NO	NO
Every Body Loves Hugo	Hugo	FS: Hugo con apariciones de Desmond, Locke, Libby y Ben	SI	NO	NO
The Last Recruit		FS: Locke, Ben, Desmond, Sun, Sawyer, Kate, Miles, Jin, Sayid, Jack, Ilana	SI	NO	NO
The Candidate	Locke / Jack	FS: Jack, Locke, con apariciones de Jin y Bernard	NO	NO	NO
Across The Sea	Jacob / Hombre de Negro	FB: Jacob / Hombre de Negro	NO	NO	NO
What They Died For		FS: Jack, Claire, Desmond, Locke, Ben, Penny, Kate, Sayid, Alex	SI	NO	NO
The End (capítulo doble)		FS: Todos	SI	NO	SI

DESCRIPCIÓN COMPLETA DE THREE MINUTES

En el Previously se retoman los acontecimientos ligados al accionar de Michael nomás. Primero su regreso tras haberse ido en busca de su hijo Walt, quien fue secuestrado por los Otros en el final de la Primera Temporada. Los Previously se construyen con fragmentos cortos de capítulos anteriores que tengan relación con la línea narrativa que se desarrollará en el capítulo. Se mezclan nuevamente los diálogos e imágenes de diferentes escenas:

- Es de noche y Jack y Kate caminan por la selva cuando se encuentran con Michael que cae sobre el suelo.
- En la escotilla, Michael les cuenta que vio a los otros y los siguió a su campamento; que viven en tiendas de lona y en tipis y que comen pescado seco.
- Michael mata a Ana Lucía.
- Continúa el relato: “Tienen una escotilla. La vigilan las 24 horas. Dos hombres con dos armas. Y no vi más de dos armas.
- Michael mata a Libby.
- Michael: “Así que volví para decirles”

Jack: ¿Viste a Walt?

Michael: No. Pero sé que está ahí.

- Michael se dispara y libera a Henry Gale (Benjamin Linus).

En cuánto recupere mis fuerzas los conduciré hasta ahí. (La voz inicia en el momento en que se está apuntando con el arma en el hombro). Se dispara y vuelve a cuando está hablando con Jack y Locke.

“Y vamos a recuperar a mi hijo”

La imagen se funde a negro y una Placa del mismo color con un videograph que dice Hace 13 días marca la pauta del inicio de una nueva escena y de un Flashback diferente. Locke está en el cuarto de armas de la escotilla acomodando los rifles. Aparece Michael en la puerta.

Michael: Hola, John. John. Esperaba que me prestaras una de estas armas.

Locke: ¿Se supone que debe de ser un secreto?

Michael: Jack está dormido.

Locke: ¿Más prácticas de tiro?

Michael: Sí. Bueno, ya sabes. No quiero dejar de practicar.

Michael saca de su bolsillo un reloj y lo observa.

Locke: ¿Tienes una cita?

Michael: No. Son viejos hábitos, ¿me entiendes?

Locke: Si.

Michael: Gracias, hombre.

Michael toma el arma que Locke le alcanzaba y comienza a irse.

Michael: Oye, ¿puedo agarrar un par de estas balas? Te prometo que no (Al tomarlas arroja algunas cajas al suelo. Locke se queja de dolor, mira hacia abajo)

Rayos, disculpa.

Locke: Descuida, yo lo recojo.

Al agacharse, Michael lo golpea con la culata del rifle. Locke queda inconsciente en el suelo y Michael corre hasta la computadora. Comienza a tipear pero nada aparece en la pantalla. "Vamos, ¿dónde estás?"

Comienzan a aparecer letras en la pantalla a medida que va tipeando. Borra y escribe: "¿Estás bien?". Aparece la respuesta en la pantalla: "Bien. No hay tiempo. ¿Vendrás pronto?".

Michael vuelve a escribir: Estoy listo. Voy AHORA. Dijiste que al norte. ¿ADÓNDE al norte? Espera un tiempo mirando fijo a la pantalla mientras llega la respuesta: En la playa hay unas rocas enormes con un HOYO en el medio. Cuando las veas sabrás.

Michael: Todo va a salir bien. Voy en camino. (En voz alta) Voy para allá, Walt. Ya voy.

A lo lejos se escucha a Jack: Locke. (Michael gira la cabeza y se levanta)

Jack encuentra a Locke en el suelo del cuarto de armas inconsciente: John.

Michael carga la escopeta y le apunta. Jack se pone de pie despacio.

Michael: Quédate ahí. Quédate...

Jack: Michael, ¿Qué estás...?

Michael: ¡Quédate ahí!

Jack: Pase lo que pase...

Michael: Mira, voy a buscar a mi hijo. Voy a buscar a mi hijo y nadie me va a detener, ¿de acuerdo? Estoy en mi derecho. Es mi derecho como padre.

Cierra la puerta y gira la traba.

La escena vuelve al Tiempo Cero con una Placa Negra que dice Hoy; el corte se da en seco. Michael está en la selva sosteniendo un papel rosa que tiene escritos cuatro nombres: Jack Shepard; Kate Austen; Hugo Reyes y James Ford. Con un encendedor lo quema. Se escucha una puerta metálica. Aparece Jack saliendo de la escotilla.

Jack: Hola. ¿Qué haces aquí afuera?

Michael: Nada. Salí a tomar aire.

Jack: Ven. Tenemos que hablar.

Michael pisa el papel que aún se estaba consumiendo.

Adentro de la escotilla, junto a los cuerpos de Libby y Ana Lucía tapados se encuentran Hurley, Kate y Sawyer.

Jack: ¿Cuántos son?

Sawyer: ¿Rifles y Pistolas? Once en total.

Jack: ¿Es todo?

Sawyer: Es todo. Nos quitaron cinco, por si lo olvidas.

Jack: ¿A cuánto tiempo está su campamento? (Mira a Michael)

Michael: Si salimos ahora y somos rápidos, mañana a medianoche. No saben que se dónde viven. **No nos estarán esperando.** Entonces, tomamos las armas y nos vamos. **Ahora mismo, los cinco.**

Jack: No. Cinco no bastan. Dices que al menos hay 20 con nuestras armas. No sabemos si lo que viste...

Michael: Oye, yo sé lo que vi. Si llevamos demasiados, nos oirán llegar. No voy a atravesar la isla con un ejército.

Jack: ¿Crees qué estás en posición para decidir sobre todos?

Michael: ¿Tienes un hijo, Jack?

Hugo: ¡Están muertas! (Todos giran para mirarlo) Ana Lucía y Libby están muertas. Ni siquiera las hemos sepultado. (Jack se acerca, le pone una mano sobre el hombro)

Jack: Tú y yo llevaremos a Libby, ¿de acuerdo? (Se dirige a Kate) ¿Puedes...?

Kate: Sí. Claro.

Jack: Sawyer, ¿podrías...?

Sawyer: Sí.

Jack: (Frente a Michael) Tu deberías quedarte aquí. Las sepultaremos hoy y luego pensaremos qué sigue.

Michael observa cómo cargan los cuerpos y mira la sangre en el suelo.

El opening corta la escena y al finalizar arranca nuevamente con una Placa Negra que dice en letras blancas Hace 13 días. Michael corre por la isla. Se detiene para tomar agua y mirar la brújula. Se encuentra con un hombre que está de espaldas, haciendo pis y lo apunta.

Michael: ¡Oye! Arriba las manos. (El hombre se voltea) ¡Manos arriba! No te muevas.

Hombre: Relájate, amigo. No me voy a mover. ¿Por qué no bajas ese...?

Michael: ¡Cállate!

Hombre: Eres el padre de Walt, ¿verdad?

Michael: ¿Qué?

El hombre de barba que le quitó a Walt en la balsa lo ataca por la espalda. Le quitan la escopeta. Forcejean. Logra escapar. El hombre que encontró en primer lugar comienza a disparar el de barba lo frena: “¿Qué haces? Lo necesitamos.” Con unas boleadoras lo detiene: “Ponganle el saco rápido. Sus amigos nos siguen muy de cerca.” Lo encapuchan.

Placa negra: Hoy

Michael limpia la sangre del suelo en la escotilla. Llega Mr. Eko.

Mr. Eko: Hola.

Michael: No te oí entrar, hombre.

Mr. Eko: Dejé mis zapatos fuera. Estaban enlodados.

Michael: ¿Lo encontraron? ¿A Henry?

Mr. Eko: No.

Michael: Dicen que eres cura.

Mr. Eko: Sí. (Toma un paño y lo humedece)

Michael: Entonces seguramente crees en el infierno.

Mr. Eko: (Se sienta en el suelo junto a Michael y comienza a limpiar la sangre también) Pasé una temporada como cura en una parroquia en Inglaterra. Todos los domingos después de la misa veía a un niño que esperaba en la parte trasera de la iglesia. Y un día el niño, me confesó que había matado a su perro de una paliza con una pala. Y dijo que el perro había mordido a su hermana menor en la mejilla, y que él debía de protegerla. Y quería saber si se iría al infierno por eso. Yo le dije que dios entendería. Que sería perdonado siempre y cuando se arrepintiera. Pero al niño no le importaba ser perdonado. Sólo tenía miedo de que, si iba al infierno, el perro estuviera ahí, esperándolo.

Michael queda en silencio y Eko se marcha.

Michael camina por la selva. Se detiene en un árbol y comienza a vomitar. Aparece Jack a lo lejos y comienza a acercarse.

Jack: Oye. ¿Estás bien?

Michael: Sí.

Jack: Venía para ver cómo estás.

Michael: Sí, hombre. Tenía que salir de ahí. Es que... tengo que recuperar a mi hijo.

Jack: Vamos a ayudarte a lograrlo, Michael.

Michael: **Tiene que ser como yo digo. Sólo nosotros cinco. De otra forma no funcionará. No funcionará.**

Jack: Lo vamos a resolver

Michael: Yo ya lo resolví. Tiene que ser sólo la gente que ya lo sabe. Tu, yo, Kate, Sawyer, Hurley. Nada más. Nadie más... Mira los pone en un peligro mayor.

Tú no puedes decidir sobre esto. Es mi hijo. Es mi decisión. Y así es como debe ser.

Jack: Entonces, así es como será.

(...) Charlie y Claire charlan en la playa. De repente, Claire ve a Michael junto a Jack.

Claire: Válgame. Michael ha vuelto.

Sun está acomodando unas redes junto a Jin que está de espaldas.

Sun: ¿Michael? (Jin se da vuelta)

La gente corre a saludarlo y darle la bienvenida. Jin lo abraza. Cuando se encuentran con Michael, Sun ve los cuerpos tapados de Ana Lucía y Libby y a Kate cavando.

Sun: ¿Quiénes son?

Michael: Ana Lucía y Libby.

Sun: ¿Qué les pasó?

Michael: Las asesinaron.

Placa Negra: Hace 13 días *(La escena que sigue ya se ha visto en la segunda temporada; pero sólo se retoman algunas partes. Se descubre que mientras Sawyer, Locke y Jack hablaban con los Otros en el medio de la selva; Michael estaba a pocos metros.)*

Es de noche en la selva. Los Otros han encendido una fogata. Una joven mueve las leñas. El hombre de barba trae a Michael y le saca la capucha.

Hombre de barba: Hola, Michael. (Michael lo escupe) No te voy a tomar eso a mal. Lo justo es justo. Yo me llevé a tu hijo. Pero no vuelvas a hacerlo, ¿sí?

Michael: ¿Dónde está, desgraciado?

El Hombre de Barba se ríe. Aparece el otro hombre con Kate encapuchada ahora.

Hombre: Oigan. Miren lo que encontré. Estaba siguiendo a sus amigos. Están a menos de un kilómetro.

El hombre de barba le da un golpe despacio a Michael en el pecho y le dice: Si haces un solo ruido... no volverás a ver a tu hijo. Amordácenlo. Preparen las antorchas. Yo voy a ir a hablar con los suyos.

Sawyer, Locke y Jack se pasan las antorchas.

Locke: Será mejor que volvamos.

Sawyer: ¿Qué?

Jack: Encuentra el rastro.

Locke: Lo perdí.

Jack: Un rastro no se pierde así como así. No quieres encontrarlo.

Locke: Claro, he atravesado la selva siguiendo el sonido de los disparos porque Michael no me importa.

Jack: ¿Sabes qué pasará si volvemos? No lo volveremos a ver. Y pesará sobre nuestras conciencias. Sobre la tuya y la mía.

Hombre de barba: ¡Tienes toda la razón, Jack!

Jack: ¿Quién eres? (Apunta con el arma al hombre en penumbras)

Sawyer: Es el desgraciado que me disparó en la balsa.

Hombre de barba: ¿Por qué no bajan sus armas?

Sawyer se le acerca con el arma en alto y se escucha un disparo. Sawyer agacha el rostro. Al otro lado de los árboles Kate se mueve y Michael se asusta.

Alex (la joven que estaba junto a Michael): Está bien. Sólo está entregando un mensaje. Tiene que asustar a tus amigos para hacerlo.

La escena vuelve a Jack: No te creo.

Hombre de Barba: ¿No crees qué?

Jack: Creo que somos más nosotros que ustedes.

Hombre de Barba: Esa es una teoría interesante. ¡Enciéndanlas! (Alrededor de Jack, Sawyer, Locke y el Hombre de Barba se forma un círculo de antorchas).

Denme sus armas. Dense vuelta. Vayan a casa.

Jack: No.

Hombre de Barba: Esperaba que no llegaras a esto. ¡Traela, Alex! (La escena vuelve a Alex y el otro hombre)

Hombre: Ve.

Alex: Tú.

Hombre: Vamos, Alex.

Alex: ¿Por favor?

El hombre se dirige hacia Kate, la agarra: Vamos. De pie, de pie. (Se la lleva)

Alex: ¿Está bien Claire? ¿Tuvo el bebé? ¿Está bien? ¿Es niño o niña? (Michael se queda observándola)

Ya con Kate junto al Hombre de Barba: Como dije, curiosidad. (Le quita la capucha. Jack y Locke tiran las armas)

Sawyer: Tú y yo no hemos terminado, Zeke. (Arroja su arma, el hombre de Barba las toma y Kate es liberada)

Las antorchas se apagan y el hombre de barba llega a dónde se encontraban Alex y Michael. Arroja las armas al suelo.

Hombre de Barba: Sus amigos están yéndose a casa. Repártelas. (Mira a Alex)

Alex (dirigiéndose a Michael): Lo siento. (Y lo golpea con el mango de la escopeta)

Placa negra: Hoy

Michael está sentado en la playa acariciando a Vicent. Sawyer y Jack están en la tienda del primero sacando las armas. Sawyer toma un whisky.

Sawyer: ¿Qué dice, Doc? (Jack hace un gesto de desaprobación y sigue cargando las armas) Aquí estaba yo, pensando que los irlandeses beben cuando alguien muere.

Jack: No soy irlandés.

Sawyer: Yo tampoco. ¿Entonces qué pasó ahí afuera en la selva?

Jack: Exactamente lo que dijo que pasó. Encontró el campamento...

Sawyer: No estoy hablando de Mike. Tú y Pecos... antes de que lo encontraran. Estuvieron ahí todo la noche.

Jack: Quedamos atrapados en una trampa.

Sawyer: ¿Qué diablos se supone que significa eso?

Jack: Significa que quedamos atrapados en una red.

Sawyer: ¿Así le dicen en estos días?

Salen de la tienda y aparece Sayid.

Sayid: ¿Es verdad? ¿Henry se fue?

Jack: Sí.

Sayid: ¿Quién está yendo tras él?

Jack: Locke y Eko fueron en la mitad de la noche.

Sawyer: Pero no hemos visto a ninguno de los dos desde entonces.

Sayid: Esas son las armas, ¿no? ¿Qué van a hacer con ellas?

Sawyer: ¿Qué crees que vamos a hacer? Es hora de terminar con esto.

Sayid: ¿Cuándo nos vamos?

Sawyer: Por la mañana.

Jack: Tú no vienes, Sayid.

Sayid: ¿Perdón?

Jack: Michael quiere mantener el grupo pequeño. Yo, Kate, Hurley y él (señala a Sawyer, quien se acerca)

Sawyer: Sí, bueno, "él" dice que Pippi Calzaslargas...y el maldito Magilla Gorila son candidatos ideales para la pandilla. Sólo digo que tenemos que traer al boina roja.

Jack: Es la decisión de Michael. Él sabe adónde vamos.

Sayid: No es su decisión, Jack. Es nuestra.

Sawyer: (Se saca el arma que tenía en el bolsillo y se la extiende a Sayid) Bienvenido a bordo.

Michael guarda frutas en su bolso. Se acerca Sawyer: Tengo buenas noticias para ti. El capitán A-rab está dentro también. La caballería parte al amanecer.

Michael: ¿Le dijiste a Sayid?

Sawyer: Sí, le dije a Sayid.

Michael: No deberías haber hecho eso.

Sawyer: Bueno, lo siento. Sólo pensé que si estás yendo a la guerra querríamos al único que realmente estuvo en una guerra. ¿Es eso un problema?

Michael: Bueno, no. No es un problema.

Sawyer: Todo bien, entonces.

Sawyer se va caminando y queda en primer plano el rostro de Michael.

Placa Negra: 11 días atrás.

Los Otros llevan a Michael a lo largo de la isla. Ahora ya no tiene el rostro cubierto.

Michael: ¡Suéltense!

Hombre de Barba: ¿Tienes algún problema, Michael?

Michael: Me tienes marchando un día y una noche sin un descanso, sí. Mi problema es que estoy cansado.

Hombre de Barba: Bueno, te ofrecería noquearte y cargarte, pero estamos aquí.

Michael observa una piedra negra con un hueco en el medio, siguen caminando y entran al campamento de los Otros. Hay hombres y mujeres y tiendas de lona y tipis; dos hombres armados frente a una puerta metálica que tiene un logo de Dharma. Michael los mira con detenimiento. Después aparecen algunos hombres con redes de pescar.

Hombre de Barba: Pónganlo justo aquí. (Se detienen) Díganle que estamos aquí. (Alex se va)

Hombre (se agacha junto a Michael): No puedo prometerte que no vaya a doler. (Saca una aguja y se la clava en el brazo, Michael se queja) Relajate, sólo tomo un poco de sangre.

Michael: ¿Tomas sangre para qué? ¿Quiénes son ustedes? ¿Dónde está mi hijo?

Hombre: Eso es. Todo hecho. (Toma una bolsa de su bolsillo y guarda la aguja) Nos vemos en las historietas. (Se levanta y se va, saluda a una mujer alta y morena que llega caminando)

Mujer: Hola, Michael.

Michael: ¿Dónde está mi hijo?

Mujer: Mi nombre es Señorita Klugh. Esperaba que me ayudaras a responder algunas preguntas... sobre Walt.

Michael: ¿Dónde está?

Señorita Klugh: ¿Es tu hijo biológico?

Michael: ¿Qué?

Señorita Klugh: ¿Eres su padre?

Michael: Sí, yo soy...

Señorita Klugh: ¿Cuántos años tenía cuando empezó a hablar?

Michael: Yo... él...

Señorita Klugh: ¿Tuvo alguna enfermedad al crecer? ¿Dolores de cabeza? ¿Desvanecimientos?

Michael: ¿Qué? ¡No! ¡Yo no estaba allí! ¡Él estaba del otro lado del planeta! ¿Por qué me haces todas estas preguntas?

Señorita Klugh: ¿Alguna vez Walt apareció en algún lugar donde no debía estar? Dices que estaba del otro lado del planeta, pero ¿lo viste?

Michael: ¡Quiero a mi hijo! ¡Traemelo ahora! ¡Quiere ver a mi chico!

Señorita Klugh: Para alguien que quiere a su hijo de vuelta tan desesperadamente no parece conocer mucho sobre él, Michael.

La Señorita Klugh se levanta y se va.

Placa Negra: Hoy

Sayid está en la playa preparando el bolso para salir. Llega Michael.

Michael: Oye. Tú no vienes.

Sayid: Bienvenido de vuelta, Michael.

Michael: Mira, sé que Sawyer te dijo, de acuerdo, pero... no va a funcionar. Tú no vienes.

Sayid: ¿Y por qué motivo no voy?

Michael: Porque vas detrás del hombre que escapó y yo voy tras mi hijo.

Sayid: ¿Estás insinuando que dejaría que un deseo de venganza comprometa la seguridad de Walt?

Michael: Estoy insinuando que yo decido quien se queda y quien va, y tú te quedas. Sé que quieres ayudar, ¿si? Pero debo hacer esto a mi manera.

Sayid: Por supuesto. (Le apreta la mano) Buena suerte, Michael.

Michael: Sí. Gracias. (Michael se aleja)

Kate y Hugo están cavando las tumbas de Ana Lucía y Libby en la playa. Se acerca Michael, primero los observa y luego entra en la tumba que está cavando

Kate y toma una "pala".

Michael: ¿Jack te informó sobre el plan?

Kate: ¿Qué plan?

Michael: Partimos a primera hora mañana. Atravesando la lista al campamento de ellos.

Kate: Bueno.

Michael: (Mirando a Hurley): ¿Qué hay contigo, hombre? ¿Vienes con nosotros?

Hurley: ¿Por qué habría de querer ir?

Michael: Porque ellos la mataron.

Kate: Michael, vamos.

Michael: ¿Qué dices, Hugo?

Hugo: Lamento lo de Walt, amigo, pero no voy a ir.

Michael: Te lamentas por...

Kate: Michael.

Placa Negra: 3 días atrás

De noche en el campamento de los Otros, Michael está atado en una tienda cuando recibe la visita de la Señorita Klugh.

Srita. Klugh: Hora de la cena.

Michael: ¿Cuándo vas a hacerlo?

Srita. Klugh: ¿Cuándo voy a hacer qué?

Michael: Matarme. He visto dónde viven. Sé cómo llegar. Has estado haciéndome preguntas. No se las respuestas, hace una semana. Ni siquiera creo que mi hijo esté vivo y...

Srita. Klugh: Está vivo, Michael. Está parado afuera en este momento.

Michael: ¿Qué crees que soy, un idiota?

Srita. Klugh: Ha habido un desarrollo desde que viniste aquí, Michael. Una de nuestras personas fue capturada por los tuyos.

Michael: Entonces vayan a buscarlo.

Srita. Klugh: No podemos hacer eso. Pero tú puedes. Y si lo haces...dejaremos que tu y Walt se vayan.

Michael: Quiero ver a mi hijo.

Srita. Klugh: Michael...

Michael: ¡Quiero verlo! ¡Si está ahí afuera, tráelo adentro! ¡Lo traes adentro ahora mismo!

Srita. Klugh: ¿Pickett? ... Tienes tres minutos.

La puerta se abre y Pickett trae a Walt.

Michael: ¿Walt?

Walt: Papá.

Michael: ¡Déjalo ir! ¡Déjalo ir! ¡Quítale las manos de encima ahora mismo!

Walt: ¡Papá, no!

Michael: ¿Estás bien?

Walt: Sí.

Michael: ¿Te han lastimado?

Walt: Me hicieron hacer unos mensajes.

Michael: ¿Te hicieron qué?

Srita. Klugh: No vamos a hablar sobre eso.

Walt: ¿Cómo está Vincent?

Michael: Vincent está muy bien. Está muy bien. Te extraña. No tengas miedo, hombre. No tengas miedo. Esto se va a terminar muy pronto, ¿está bien? Voy a sacarte de aquí, ¿está bien?

Walt: Ellos no son quienes dicen ser...

Srita. Klugh: ¡Walt!

Walt: ¡Están simulando!

Srita. Klugh: ¿Quieres que te ponga en la sala otra vez?

Michael: ¿Simulando? ¿Qué simulan?

Srita. Klugh: Bien, eso es todo. Terminamos.

Michael: No, no, no, no, espera. ¡Espera, espera, espera, espera! ¡Ven aquí, Walt! Espera, ven aquí, espera. ¡Ven aquí!

Walt: Papá, no me dejes. Ayúdame, por favor, no me dejes. (Walt se suelta y corre a abrazar a Michael)

Michael: No lo haré, hombre. Voy a sacarte de aquí, ¿está bien? Te lo prometo, ¡te sacaré de aquí! (Lo toman a Walt y lo separan de su padre)

Walt: ¡Papá! ¡Papá!

Michael: ¡Déjenlo ir! ¡Déjenlo ir!

Walt: ¡Te amo!

Michael: ¡Walt, voy a sacarte de aquí!

Walt: ¡Te amo!

Michael: ¡Yo también te amo, Walt!

Walt: ¡Bajenme! ¡Déjenme ir! ¡Papá! (Sacan a Walt de la tienda. Vuelven a quedar sólo la Srita. Klugh y Michael, quien comienza a llorar)

Srita. Klugh: Después de que liberes a nuestro hombre, voy a necesitar que hagas algo más.

Michael: Lo haré. Lo que quieran.

Srita. Klugh: Estoy escribiendo cuatro nombres, cuatro amigos tuyos. Necesito que los traigas aquí. Necesitas traer sólo a estas cuatro personas, Michael, sólo a ellos. Sino traes a yodas las personas de la lista... nunca volverá a ver a Walt.

Michael: Sí, bien.

Srita. Klugh: ¿Has comprendido, Michael?

Michael: ¿Qué les digo?

Srita. Klugh: No importa eso. Invéntales una historia. Estarán lo suficientemente enojados como para creer cualquier cosa que digas. (Le enseña la lista)

Michael: ¿Quién es James Ford?

Srita. Klugh: Lo conoces como "Sawyer". ¿Sabes quiénes son los otros?

Michael: Sí. (Aparece en primer plano la lista en la que se encuentran los nombres de: Jack Shephard, Kate Austen, Hugo Reyes y James Ford uno abajo del otro) Los conozco. (La Srita. Klugh mete el papel en el bolsillo de la camisa de Michael) Si hago todo esto, si hago lo que me dices...

Srita. Klugh: Te devolveremos a tu hijo. Ambos serán libres.

Michael: Y quiero el bote.

Placa Negra

En la playa todos caminan al entierro de Ana Lucía y Libby. Junto a las tumbas están Kate, quien acaricia la espalda de Hugo y Sawyer que mira el cuerpo envuelto de Ana Lucía. En la costa, sentado solo está Locke. Se quita las maderas que tenía en su pierna, se levanta dejando tras de sí las muletas y se va caminando por la playa. Jack viene charlando con Sayid.

Jack: Cuando el avión chocó, yo iba camino a Los Ángeles a enterrar a mi papá.

Sayid: Lamento escuchar eso.

Jack: Parece haber sido hace tanto tiempo ahora. Iba a ir directo del aeropuerto al cementerio, pero no tenía idea de lo que iba a decir. Aquí estamos otra vez.

Sayid: Creo que Michael está comprometido. (Jack se detiene) Sigamos caminando, Jack.

Jack: ¿Qué quieres decir con comprometido...?

Sayid: Sus acciones no son las de un hombre que dice la verdad.

Jack: ¿Por qué nos mentaría?

Sayid: Porque creo que un padre haría lo que fuera por su hijo, porque creo que Michael puede haber liberado a Henry y porque creo que los guiará a una trampa.

Jack: Tú crees mucho, Sayid.

Sayid: Y también creía que Henry era uno de ellos.

Jack: (Observan a Michael a lo lejos) Bueno, vamos a hablar con él.

Sayid: No, él debe seguir creyendo que tiene el control.

Jack: ¿Por qué demonios querríamos hacer eso?

Sayid: Porque entonces podríamos crear una ventaja.

Jack: ¿Cómo?

Sayid: No lo sé todavía. Pero tenemos una noche más para averiguarlo.

EL PUNTO DE VISTA

Al hablar de puntos de vista en un relato, se deben tener en cuenta los trabajos realizados por Todorov, Genette y Jost en relación a esta temática. Dichos teóricos ponen en juego las categorías de focalización, perspectiva narrativa y ocularización.

Gerard Genette propone el término de focalización dando cuenta que la importancia radica en saber cuál es el foco del relato y que la misma se define por una relación de saber entre el narrador y el personaje. Para ello retoma el planteo de Todorov quien define que las relaciones entre narrador y personaje se dan en torno a un sistema de igualdades o desigualdades: el narrador sabe/dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes; el narrador no dice más de lo que sabe el personaje; o el narrador dice menos de lo que sabe el personaje. Genette establecerá así, una serie de categorías para clasificar diferentes tipos de relato de acuerdo a la idea de focalización:

“-relato no focalizado o de focalización cero, cuando el narrador es <<omnisciente>>, es decir, dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes;

-relato en focalización interna: fija, cuando el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje (...); variable, cuando el personaje focal cambia a lo largo de la novela (...); múltiple, cuando el mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diversos personajes (...)

-relato en focalización externa, cuando no se permite que el lector o espectador conozca los pensamientos o los sentimientos del héroe” (GANDREAULT y JOST, 1995: 139)

Pero en el relato audiovisual, el carácter mimético de la imagen-movimiento hace que el espectador tienda a interpretar cada escena como un relato simultáneo y sólo de existir la voz de un narrador u otro recurso que restituya las tres dimensiones temporales del discurso verbal permite identificar los otros dos tipos de relato: ulterior o anterior.

En por ello que François Jost propone una multiplicación de la tipología genettiana para tratar de dar respuesta a las posibilidades que se abren a través de las ficciones audiovisuales. Es así que distingue tres ámbitos en los relatos, a los que denominará: ocularización (que dará cuenta de la relación entre lo que

la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve); auricularización (para la relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha); y focalización (que comprende netamente el grado de conocimiento de narrador y personaje). Los clasifica y define de la siguiente forma:

OCULARIZACIÓN		
INTERNA		CERO
El plano está anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis		El plano remite a un gran imaginador, cuya presencia puede ser más o menos evidenciada. Pero en todos ellos no puede atribuírsele a ningún personaje en particular. ¹¹
Primaria	Secundaria	
Sucede cuando la cámara se identifica en sentido estricto con la mirada del personaje. ¹⁰	Se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construída por los raccords (como el plano / contraplano), por una contextualización	

¹⁰Se puede dar de varias formas: Cuando se señala en el significante la materialidad de un cuerpo, inmóvil o no, o la presencia de un ojo que permite identificar un personaje ausente de la imagen. (Sugiere la mirada). También se puede construir mediante la interpretación de un cache que sugiera la presencia en perspectiva de un ojo: cerradura, microscopio, etc. Por último está lo que se ha dado a llamar movimiento subjetivo de la cámara que remite a un cuerpo ya sea por su temblor, su brusquedad o su posición en relación al objeto observado.

¹¹1) La cámara puede estar al margen de todos los personajes. Se muestra la escena intentando que se olvide el aparato de filmación. 2) La posición o el movimiento de cámara pueden subrayar la autonomía del narrador en relación a sus personajes de su diégesis. 3) La posición de la cámara puede remitir, más allá de su papel narrativo, a una elección estilística, que primordialmente revela más bien su autor.

AURICULARIZACIÓN		
INTERNA		CERO
Primaria	Secundaria	Es cuando el sonido no está retransmitido por ninguna instancia intradiegética y remite al narrador implícito.
Un sonido remitirá a una instancia no visible sólo cuando ciertas deformaciones construyan una escucha particular.	Cuando la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual.	

FOCALIZACIÓN		
No se deduce de lo que el narrador debe supuestamente conocer, sino de la posición que adopta en relación con el protagonista cuya historia relata.		
INTERNA	EXTERNA	ESPECTATORIAL
Cuando el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje. Ello supone que éste esté presente en todas las secuencias, o que diga cómo le han llegado las	La exterioridad debe conllevar una restricción de nuestro saber en relación al del personaje que acabe produciendo efectos narrativos. La focalización externa no es	El narrador da una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes. El espectador tiene entonces una posición privilegiada, debido a su posición fija.

<p>informaciones sobre lo que no ha vivido él mismo. Puede ser fija, variable o múltiple.</p>	<p>nunca tan fuerte como cuando muestran una retención de información.</p>	
---	--	--

Ahora bien, siguiendo lo planteado por Jost, podemos establecer que en el caso de Lost nos encontramos frente a una serie televisiva de focalización espectral. Esto se debe a que el narrador le da una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes. La dinámica de la narración de la serie hace que el televidente pueda seguir más de una acción a la vez: esto se ve por ejemplo en las distintas líneas narrativas que se desarrollan hacia el interior de los capítulos y entre capítulo y capítulo. Por otro lado -y tomando como decíamos en un principio la existencia de un Tiempo Cero en la historia en donde se narran los sucesos de la isla cronológicamente-; podemos establecer que la introducción de Flashbacks, Flash-Forwards y Flash-Sideways son otro elemento que le otorgan al espectador un conocimiento mayor que el que tienen los personajes.

En el caso particular de los Flashbacks, cada personaje del cual se evoca una instancia de su pasado cuenta con ese saber. Pero el espectador cuenta con el conocimiento del pasado de todos los personajes. En el caso de Flash-Forwards es diferente, dado que situados en el Tiempo Cero ningún personaje sabe lo que va a suceder en el futuro, pero sí toman noción de ello los televidentes. Por último en el caso de los Flash-Sideways, al ser un tiempo indeterminado es más complejo aún que los personajes lo sepan, por lo menos al mismo tiempo que quien mira la serie. Caso distinto es el de Desmond que, como personaje, si tiene la capacidad de habitar en ambos tiempos.

Los recursos que se utilizan para cambiar de un tiempo al otro, marcando los inicios y finales respectivos de cada uno, dan cuenta y ponen de manifiesto la existencia de un narrador en el relato que le dice al espectador: hasta acá es un tiempo, acá empieza el otro.

Esto suena casi obvio en un relato que, de antemano y como todos los relatos, se sabe producido por alguien. Pero, el autor del relato no debe confundirse con su narrador.

Por otro lado, en cuanto a la ocularización y a la auricularización, debemos establecer que en ambos casos es cero. Si bien se puede hablar de escenas en las cuales se dan casos de ocularización primaria por ejemplo; hay una predominancia de un relato en donde la percepción de la historia no se ve atravesada por la mirada de uno o varios personajes sino que los planos y las escenas son ajenos a ellos.

De la apertura del ojo

La gran mayoría de los capítulos de Lost se encuentran centrados en un personaje (102 de 121); la marca fundamental en la narración que representa esto es la inclusión de otra línea temporal: Flashback, Flash-Forward, Flash-Sideways, sólo ligada a un personaje o con un mayor protagonismo del mismo. En muchos de ellos existe la apertura de un ojo como recurso al inicio del episodio, o durante el mismo.¹²

¿Qué indicios marca este recurso? En la mayoría de los casos en donde se utiliza esto, se produce una correspondencia entre la historia del tiempo cero con el personaje a desarrollar en la otra línea temporal. La repetición de este recurso establece y refuerza una pauta de lectura: cuando se introduce un capítulo mediante la apertura de un ojo el espectador reconoce que sobre ese personaje se va a centrar el capítulo dando información de su pasado, futuro o línea temporal “paralela”.

Vale remarcar que el inicio y final de la serie están ligados íntimamente a la imagen de un ojo. Lost empieza con la apertura del ojo de Jack y termina también con el ojo de Jack pero cerrándose cuando éste muere. Ambas escenas suceden en el mismo lugar y contienen el mismo reflejo de la selva en el ojo. En síntesis, la apertura y el cierre del ojo se igualan a la apertura y cierre de la serie, y así también al inicio de una nueva vida de Jack y de su muerte.

De las excepciones

Las variaciones o excepciones en cuanto a la ocularización y la focalización se dan a través de:

1. La narración de una misma escena desde diferentes miradas: Adrift (2x02); The Other Woman (4x06) y Follow the Leader (5x15)
2. La inclusión de Flashbacks/Flash-Forwards de dos personas en un mismo capítulo

¹²Capítulos con apertura de ojo al inicio del episodio: 16; Capítulos con apertura de ojo durante el episodio: 16

- 2.1. Man of Science, Man of Faith (2x01)
- 2.2. A tale of two cities (3x01)
3. La mezcla de Flashbacks y Flash-Forwards en un mismo episodio: Ji Yeon (4x07)

1. LA NARRACIÓN DE UNA MISMA ESCENA DESDE DIFERENTES MIRADAS

En diferentes capítulos hay sucesos que se repiten pero no idénticamente, sino que se recurre a dar cuenta de la escena a través de distintas miradas o puntos de vista tomando un posicionamiento de la escena desde la ubicación de otros personajes.

Este cambio de punto de vista en una misma escena se puede ver en Adrift (2x02) donde tras haber visualizado la primera escena de la escotilla en Man of Science, Man of Faith (2x01) a través de la ubicación de Jack en el plano, en la segunda instancia en que se muestra la escena se agregarán los puntos de vista de Kate desde el conducto de ventilación con una cámara en picada. Y también la visión de Desmond y Locke ubicados en la escena frente a Jack.

En The Other Woman (4x06) se añadirá un nuevo punto de vista a la escena de la caída del avión desde la visión de los Otros. En el inicio de la tercera temporada se había observado a través de un FB de Juliet la ruptura del avión en el aire y como Ben enviaba a Goodwin y Ethan a investigar sobre los posibles supervivientes. Pero la primera vez que se ve esta escena está centrada en Ben hablándole a los dos hombres. En esta instancia, ya habiendo sido develada la relación entre Goodwin y Juliet se hace hincapié en el cruce de miradas entre estos dos, incorporando a la escena primeros planos de ellos y también de la mujer de Goodwin.

Finalmente en Follow the Leader (5x15) se mostrará el momento en que es asesinado Faraday al final del capítulo anterior pero desde la perspectiva de Jack y Kate quienes observaban la situación de lejos, agregando también un diálogo entre dichos personajes.

2. LA INCLUSIÓN DE FLASHBACKS DE DOS PERSONAS EN UN MISMO CAPÍTULO

2.1. MAN OF SCIENCE, MAN OF FAITH (2X01)

El primer capítulo de la segunda temporada de Lost, iniciará con la inclusión de otra perspectiva de los sucesos del final de la primera temporada. Es así que se contará la explosión de la escotilla a través de la visión de Desmond Hume, el hombre que en ella habita.

El capítulo tiene la particularidad de contar con un único Flashback Subjetivo de Desmond Hume y el resto los Flashbacks serán de Jack Shephard.

El episodio comienza con la apertura del ojo de Desmond. El hombre se levanta; ingresa el código; pone música; lava los platos; se ducha; lava ropa; se arma un licuado; se inyecta; pone música. Se escucha un temblor (ruptura de la escotilla); se corta la música; Desmond se cambia; agarra armas; apaga la luz; observa con un telescopio. La imagen sigue el recorrido del telescopio hasta llegar a la imagen del espejo: donde se ven reflejados Locke y Jack. La cámara sube: imagen inversa que al final de la primera temporada. No es sino hasta este momento en el cual se puede realizar una relación con lo que se venía desarrollando en la trama.

Luego de eso, el capítulo continuará con la historia de Jack, Locke, Kate y Hugo; quienes regresarán a las cuevas a comentar lo sucedido; Locke y Kate bajando por el túnel de la escotilla y luego Jack quien les seguirá. Por otro lado, se narrará la historia de Shannon viendo a Walt y del resto de los supervivientes a la espera de novedades. El capítulo finaliza al momento en que Jack llega al final de la escotilla, la recorre y se encuentra con Locke quien está siendo apuntado con un arma por Desmond.

El Flashback de Desmond sirve para dar un indicio sobre la inclusión de un nuevo personaje a la historia. Pero a lo largo de este primer capítulo el hombre no tendrá mayor protagonismo en el desarrollo. Entonces podemos establecer que se busca generar intriga alrededor de la historia del hombre a quien conocemos como habitante de la escotilla en primer lugar. En segundo lugar, el suspenso incrementa con que en el resto del capítulo los Flashbacks son de Jack y no ya de Desmond, pero en el último Flashback que se introduce sobre el final del episodio, Desmond aparece y mantiene un diálogo con Jack, lo que da el indicio de que el hombre no siempre estuvo en la isla.

2.2. A TALE OF TWO CITIES (3X01)

Al igual que en Man of Science / Man of Faith el episodio cuenta con Flashbacks pertenecientes a más de un personaje. El episodio comienza en la casa de Juliet, a quien no conocíamos hasta el momento organizando un encuentro de club de lectura. Pone un disco de música, se mira en un espejo y se refriega

los ojos llorosos. Suena una alarma y corre a la cocina, cuando abre el horno sale humo de los muffins, y al intentar sacarlos se quema la mano y la bandeja cae al piso. Tocab el timbre de la puerta, Juliet abre y conversa con una mujer y con Ethan que esta afuera arreglando las cañerías. Despues Juliet esta en el living de su casa discutiendo con otras personas sobre diferentes libros, cuando sienten un temblor y se resguardan bajo las puertas. Cuando pasa, salen al jardín, aparece Ben y otras personas quienes miran al cielo y ven como el avión de Oceanic 815 se parte en dos en el aire. Benjamin ordena a Ethan y Goodwin que se infiltren en ambos lugares como sobrevivientes, recolecten información y realicen una lista de personas en tres días. Ben se acerca a Juliet que tenía un libro de Stepping King en la mano y le dice “supongo que estoy fuera del club de lectura”. El plano se amplía hasta ver la isla por completo y, a la distancia, los lugares donde cayó el avión. Recen aquí se puede realizar una relación con la línea narrativa de la historia y con el Tiempo Cero pudiendo ubicar temporalmente a la historia de Juliet y de los Otros. El opening cierra la escena y tras el mismo aparece el primer Flashback de Jack, sobre quien se centrará la totalidad del capítulo.

Este episodio vuelve al momento de la caída del avión, aquel que marca el inicio del tiempo cero. Pero va un poco más atrás para dar cuenta de cómo vivieron los momentos previos a la caída del avión aquellos a quienes hemos conocido como los Otros; es decir, los habitantes de la isla. El caso es diferente que en *Man of Science*, *Man of Faith* pero a la vez tiene similitudes. Es similar en tanto se conoce que existen los Otros, pero por ejemplo no se ha visto hasta ese momento a Juliet, de quien es el Flashback; con lo cual el inicio del Flashback genera intriga hasta el momento en que el espectador puede hacer una asociación con la información que ha recibido a lo largo de las primeras dos temporadas. Esta relación se da cuando se lo nombra a Ben y este entra en escena; porque ni siquiera cuando Ethan está arreglando las cañerías de Juliet se le ve el rostro o se hace mención a su nombre. Cuando finaliza la escena se ve el lugar donde habitan los Otros, pero el mismo no es donde serán trasladados Jack, Kate y Sawyer con lo cual se deja abierto este interrogante.

Es importante remarcar que tanto *Man of Science*, *Man of Faith* como *A Tale of Two Cities* son capítulos de inicio de temporada. En ambos se introduce una novedad, un nuevo personaje o grupo de personajes a la historia, que modificarán el curso de la misma.

El recurso utilizado es la inclusión de un único Flashback subjetivo de dicho personaje al inicio del episodio y a su vez de tomar en ambos un punto de la historia conocido (Ruptura de la Escotilla en Man of Science, Man of Faith; y la caída del avión en A Tale of Two Cities), volviendo a las instancias previas del mismo.

3. LA MEZCLA DE FLASHBACKS Y FLASH-FORWARDS EN UN MISMO EPISODIO: JI YEON

El séptimo capítulo de la cuarta temporada tiene la particularidad de incluir tanto FB como FF en su narración.

Lo interesante de la puesta en escena de estos dos recursos juntos es que toman en común un hecho (el nacimiento de un bebé) y juegan durante las primeras inclusiones de Flashes como si fuesen instancias que se comparten y que están sucediendo en el mismo momento.

Aún juntos en la playa, Sun y Jin hablan sobre el nombre que le pondrán a su hijo. Inicia el primer Flash en el cuál vemos a Sun con dolores y una panza grande. La imagen se traslada a Jin quien está en una tienda comprando un oso panda y apura al vendedor dado que debe llegar al hospital.

En la siguiente introducción de otra línea temporal, Sun ya se encuentra en el hospital y pide que lo traigan a Jin. Jin por su parte está tomándose un taxi cuando le suena el celular y el taxi se va con el oso, teniendo que regresar a comprar otro panda a la tienda.

Estas escenas se presentan contiguas. Luego se va a presentar un único flash centrado en Sun donde está naciendo el bebé; y tras dos escenas del Tiempo Cero se introducirá un Flash de Jin en el que llega al hospital y le entrega el oso a un hombre dándole las felicitaciones del Sr Paik al embajador. Cuando se está yendo del hospital da la primera referencia temporal que permite ubicarlo en tiempo y espacio: lleva dos meses de casado. Aquí podemos establecer que las escenas en las que se hacía referencia a Jin pertenecen a un FB del personaje; pero no así con aquellas en las que se encuentra Sun. Ya que al verla teniendo a su hija y al haberla nombrado como una de los Oceanic Six tenemos en claro que eso es parte del futuro y por lo tanto un FF.

En el último FF que se presenta se vuelve a Sun, que recibe la visita de Hugo quien la acompaña al cementerio donde está la tumba de Jin, con la fecha de la caída del avión (22/09/2004).

Esto nos hace establecer algunas cosas. La primera que Jin no logró salir de la isla, pero no puede decirse que la fecha de la muerte sea real dado que no concordaría realmente con la fecha de su muerte, si es que ha muerto.

DESCRIPCIÓN DE LOS CAPÍTULOS REFERENTES A DESMOND HUME

Tras haber girado la llave para explotar la escotilla, Desmond comienza a tener visiones (flashes) primero sobre su propia vida, su pasado, y luego relacionadas a la muerte de Charlie, muerte que por más que lo intente no podrá evitar porque “el universo tiene un modo de corregir su rumbo”. En *Flashes Before Your Eyes*, se narrarán los flashes de Desmond, flashes en los cuales se da cuenta de que Desmond ya poseía esta capacidad de “ver el futuro” o cohabitar la otra línea temporal:

Desmond gira la llave y las imágenes se suceden velozmente (el sonido que acompaña las imágenes es el mismo que en la escotilla hacía el contador de 108 minutos cuando se reiniciaba el conteo tras apretar el botón), al despertar Desmond está en el suelo de una habitación y Penny grita. El hombre se ha caído de las escaleras, se lo nota sorprendido al darse cuenta de dónde se encuentra. Luego mientras se viste para ir a ver a Charles Widmore Penny hace referencia al fin del mundo y el microondas comienza a sonar de la misma forma que lo hace la computadora de la escotilla; Desmond hablará de haber tenido una sensación de Deja Vú. Cuando llega al edificio donde está la oficina de Widmore un cartero habla de una entrega para el 815, y ahí se le aparecen imágenes de los números en la computadora y del 108 en la pared. Cuando Widmore le habla de la carrera de veleros alrededor del mundo, Desmond ve su bote en la isla y a su compañero muerto allí. Al salir del edificio se encuentra con Charlie a quien reconoce, las imágenes de la escotilla se suceden rápidamente. Le habla, pero Charlie lo trata como si estuviese loco. Desmond le dice “Es real. Lo recuerdo (...) Todo esto ha pasado hoy. Dijo que no era digno... Entré en la regata. Me perdí y Penny no estaba y empezó a llover”. Desmond se calla en el momento en que comienza a llover. Busca a Donovan, su amigo y le pregunta sobre los viajes en el tiempo. Desmond cree que ya ha vivido todo lo que sucede en la isla y que ha regresado al pasado y está viviendo nuevamente su vida. Los flashes del futuro los piensa como recuerdos, como si ya hubiesen pasado. Al día siguiente, se encuentra con Eloise cuando va a comprarle un anillo para pedirle matrimonio a Penny y la mujer le habla del destino y de lo que debe hacer. Desmond no le propone matrimonio a Penny finalmente y cuando regresa al bar se da cuenta de que se había equivocado de día en la visión, un hombre lo golpea con un bate y se desmaya. La pantalla se pone en blanco y Desmond despierta en la isla.

Lo interesante radica en que, hasta la mitad del capítulo, se puede plantear que Desmond ha regresado en el tiempo tal como él mismo lo postula, y la narración se construye en ese sentido. Sin embargo es un Flashback que da cuenta de cómo Desmond poseía la capacidad de anticiparse a lo que iba a

sucedier, pero no simplemente como una visión sino como una plena vivencia de dichos hechos futuros y por ello la intencionalidad de utilizar la idea de recuerdo o de Deja Vú a lo largo del capítulo.

Es en *La Constante* donde se muestra por primera vez a Desmond cohabitar dos espacio tiempos; precisamente en el viaje en el helicóptero de la isla al carguero. Allí, “empieza a desdoblarse su conciencia habitando dos espacios y dos tiempos de manera concadenada, él mismo en 1996 y su yo actual de 2004” (BORT GUAL, 2011:56). Atraviesa una tormenta y empieza a actuar de forma extraña. Se agarrara del asiento, cierra los ojos y cuando los abre se encuentra en el pabellón del servicio militar cuando era soldado en 1996. Allí comenta que soñaba que se encontraba en un helicóptero. Al volver su conciencia al helicóptero, ya no reconoce a ninguno de sus compañeros. Al aterrizar finalmente en el carguero, Desmond dice “Yo no debería estar aquí”, frase que completa de nuevo en el servicio militar, de pie, mientras todos se encuentran en el suelo haciendo ejercicios. Le cuenta a un compañero lo que le sucede y recuerda la foto de Penny, corre a llamarla y choca con alguien en el camino cayéndosele las monedas al suelo. Se agacha a recogerlas y la imagen se funde a Desmond rascando la madera del suelo del barco como tratando de agarrar las monedas. Lo encierran en una habitación y cuando el médico le ilumina los ojos y le pregunta que es lo último que recuerda Desmond ya tiene las monedas en la mano y observa a quien lo había chocado. Llama a Penny pero ésta le corta enojada. “Penny te necesito”, es la frase que une el traspaso de 1996 a 2004.

Desmond habla con Faraday por teléfono aunque no recuerda que ya se conocen. Este último le pide que, cuando vuelva a perder la conciencia, lo busque en la Universidad de Oxford y hable con él. Para ello le da algunos datos. Desmond los escribe en su mano. Vuelve a trasladarse a 1996, se mira la mano pero no está escrita. Va a ver a Faraday y este primero no le cree hasta que no le da los datos. Cuando los utiliza con Eloise, la rata, Desmond la ve desaparecer y aparecer en el final del laberinto: “Así que la enviaste al futuro”, le pregunta. Faraday le responde “A ella no, a su conciencia, su mente”.

Desmond vuelve a 2004 donde le sacan el teléfono con el que hablaba con Faraday. Minkowski habla de las llamadas que no podían contestar de Penny y Desmond vuela a tomar conciencia de 1996 junto a Faraday, quien le hablará de las variables y las constantes. Debe encontrar algo conocido en los dos tiempos para no perder la conciencia y no volverse loco. Desmond trata de comunicarse con Penny pero no lo logra, sale corriendo y cae por la escalera. En el barco también se cae. Los pasajes de un tiempo al otro se hacen cada vez más rápido. Busca a Widmore en 1996 y le pide que le diga dónde está Penny,

consiguiendo una dirección por parte de este. En el baño va a cerrar la canilla, pero su conciencia vuelve al 2004, donde se arrima como tratando de cerrar la canilla pero ya no hay nada. Ve un calendario y descubre el año en el que se encuentra realmente, su presente. Muere Minkowski por no poder regresar y establecer su verdadero tiempo y vuelve a 1996, donde está tendido en el suelo del baño y la canilla sigue abierta. Llega hasta la casa de Penny quien no quiere verlo, pero Desmond le dice que necesita su teléfono y que no la va a llamar hasta dentro de 8 años, el 24/12/2004; sale de la casa de Penny y regresa al barco donde Sayid ya ha logrado hacer las conexiones necesarias para poder realizar la llamada. (En este punto se irán mezclando las imágenes de Desmond saliendo de la casa de Penny y de él llamándola desde el barco pero ya no como un pasaje de Desmond de un tiempo a otro sino como un recurso estético para la construcción de la escena). Desmond logra comunicarse con Penny y al cortar ya recuerda a Sayid: logró encontrar una constante entre los tiempos.

Recién en dicho punto Desmond es consciente de hasta dónde puede llegar a atravesar su conciencia el tiempo y el espacio. Ya no sólo a través de las visiones del futuro sino como un real pasaje de un tiempo-espacio a otro.

Esta particularidad o potencialidad del personaje es lo que permite que en la sexta temporada con los Flash-Sideways Desmond cuando tome conciencia de la existencia de ese tiempo pueda cohabitarlo y buscar que el resto “despierte” y recuerde cuál ha sido su vida realmente.

Será en *Happily Ever After* en donde Desmond comenzará a tener Flashes de su vida en el tiempo real. El primero se visualizará cuando Charlie los haga caer en el agua y le ponga la mano sobre el vidrio. Desmond verá la imagen de Charlie antes de morir cuando había escrito “Not Penny’s Boat”. Duda de que lo que ha visualizado sean alucinaciones y mientras le realizan una Resonancia Magnética vuelve a tener Flashes sobre Charlie y Penny. Vuelve a cruzarse con Charlie a quién increpa sobre la identidad de Penny, éste no la conoce pero le dice que busque. Cuando se encuentra con Eloise en los preparativos de la fiesta de Widmore esta le dice que ha conseguido lo que siempre ha buscado: La aprobación de Widmore; y que por lo tanto no debería de seguir buscando otras cosas.

Habla con Daniel Faraday (Widmore en los FS) y este le cuenta que había visto a una mujer pelirroja, y que tras ese encuentro había comenzado a escribir cosas que para él no tenían sentido, cálculos de física cuántica que daban cuenta de como detonar una bomba nuclear. Pero que tenía la sensación de que

ya lo había hecho. Y que quizás esa no era su vida. Desmond le pregunta por Penny, y Faraday le responde que es su media hermana y le dice donde buscarla.

Al encontrarla y darse la mano con ella, tocarla, la recuerda. Quedan en verse y Desmond inicia un recorrido en el que tratará de dar con el resto de los pasajeros del Oceanic 815 para poder reunirlos y hacerlos despertar.

Ahora bien, podría establecerse que Desmond ha despertado al igual que lo han hecho algunos de los personajes y como lo harán el resto, pero hay que tener en cuenta que en el Tiempo Cero Desmond comienza a vivir su "Realidad Alternativa" y tener conocimiento de la misma cuando es sometido a altos niveles de Electromagnetismo, tal como sucediese al explotar la escotilla.

PRIMERA TEMPORADA

1x01 - Pilot - Part 1

Título

Primerísimo primer plano de **la apertura del ojo de un hombre**. Imagen de árboles. Rostro del hombre y apertura del plano hasta mostrar el cuerpo completo. Ruidos de pasos; el hombre gira su rostro. Aparición de un perro que lo observa primero y luego se va corriendo. El hombre se pone de pie, toma una botella pequeña de su bolsillo, la vuelve a guardar y comienza a correr por la selva hasta llegar a una playa. Panorámica de la costa. Se escuchan a lo lejos gritos de hombres y mujeres y de una turbina. El hombre de traje corre hacia los gritos.

1x02 - Pilot - Part 2

Título

Jack, Kate y Charlie caminan por la selva.

Charlie: ¿Nada?

Jack: Te la pasas preguntando si hay algo.

Charlie: Perdón por mostrarme desesperado; pero antes de ser arrancado de la cabina, el piloto dijo que nadie nos encontrará sino funciona el transmisor – receptor. Así que... ¿no ves nada?

Jack: No.

Charlie: Bien.

Kate: (Mira a Charlie) ¿Qué hacías en el baño?

Charlie: Creí que lo sabrías. Me dieron náuseas. Vomité, lo cual es mi única contribución tangible a la expedición.

Kate: No, me alegra que vinieras, Charlie.

Charlie: Toda expedición requiere un cobarde.

Kate: No eres un cobarde.

Primer plano de Charlie. De fondo se escucha el sonido de golpes.

Inicio del Flashback

Un mano con un anillo golpea contra el apoyabrazos de un asiento de avión.

1x03 - Tabula Rasa

Previously on Lost

- Turbulencia del avión, la gente golpeando contra el techo.
- En la playa los restos del avión tras la caída.
- De noche, Jack inspecciona la herida de un hombre; Kate está de pie junto a él.

Kate: ¿Crees que sobreviva?

Jack: ¿Lo conoces?

Kate: Iba sentado junto a mí.

- Sayid: Era como para que ya hubieran venido.

Sayid está sentado sobre un tronco junto a Charlie frente al fuego.

Charlie: ¿Quién?

Sayid: Quien sea.

- Walt está parado en la playa, es de día.

Walt: ¿Qué es? ¿Es cómo las damas?

Locke: (Sentado de espaldas a Walt) No, es un juego mejor que el de damas. (Ya los dos sentados) Dos jugadores. Dos lados. Uno es luz, el otro es penumbra. Walt, ¿quieres conocer un secreto?

Fundido a negro

Panorámica de la playa. Los sobrevivientes se acomodan, ordenan, caminan, se cambian de ropa.

Primer plano del policía herido.

Policía: No confíe en ella. Es peligrosa.

Jack: Trate de no moverse.

Policía: Tengo que encontrarla. Tengo que llevarla de regreso.

Jack: Sí, no deja de repetirlo. Cada vez que le pregunto a quién debe llevar de regreso, se desmaya. Y como tiene mucha fiebre, supongo que no tiene ni idea de a quién rayos se refiere.

Policía: Mis esposas. Mis esposas. ¿Dónde están mis esposas?

Jack: ¿Qué?

Policía: El bolsillo de mi chaqueta.

Jack: No le...

Policía: El bolsillo de mi chaqueta.

Jack: Bueno. (Se levanta y toma la chaqueta del hombre; agarra un papel del bolsillo, lo desdobra y observa la foto)

Policía: Peligrosa. Es peligrosa.

Jack sigue mirando la fotografía. Se muestra en el papel a Kate con una placa de la Policía de Harrison Valey.

Cambio de escena

Kate camina por la selva junto a Sawyer, Sayid, Boone, Charlie y Shannon.

Boone: Está oscureciendo.

Sawyer: Pues acelera el paso.

Boone: Porro ignorante.

Sawyer: Más fuerte.

Sayid: Deberíamos acampar.

Shannon: ¿Aquí?

Sayid: Sí, aquí.

Sawyer: No me detendré. Feliz comida al aire libre.

Sayid: Camina por la selva de noche.

Sawyer: ¿Temes un ataque de los árboles?

Sayid: No, te atraparé lo que sea que derriba los árboles.

Sawyer: Si te preocupo tanto, devuélveme el cargador. (Toma el arma de sus pantalones y la muestra)

Kate: Guarda el arma, Sawyer. Sayid tiene razón. Si sigues caminando, no llegarás a la playa.

Sawyer: Sí, ¿y por qué?

Kate: Créeme.

Cambio de escena / Elipsis

De noche, alrededor de una fogata. Sayid explica mediante piedras dónde se encontrarían.

Sayid: Esto es Australia. Aquí estamos nosotros.

Sawyer: Bonito palo.

Sayid: Hace dos días despegamos de Sidney. Tomamos la misma aerovía al noreste que toma cualquier avión comercial hacia Los Ángeles. El piloto dijo que perdió comunicación con tierra, ¿no?

Kate: Sí, después de seis horas de vuelo. Viró y se dirigió hacia Fiji.

Sayid: Entonces, se desvió. Lamentablemente, nadie supo que nos desviamos. Entramos en la turbulencia. (Clava la antorcha en el suelo y la apaga) Conocemos el resto.

Kate: El piloto dijo que nos desviamos 1600 kilómetros.

Charlie: Sí, pero nos encontrarán. Tienen satélites que fotografían la matrícula de tu auto.

Sayid: Ojalá todos portáramos matrículas.

Charlie: Sí que eres positivo.

Sayid: Para fotografiar enfocas y disparas. Los satélites pueden disparar, pero deben ser dirigidos.

Charlie: Ohhh... Patrañas.

Sawyer: Bien. Disfruté mucho la función de marionetas, fue genial. Entonces, estamos atascados en el quinto pino. ¿Qué tal si discutimos el otro asunto? El de la transmisión que captó Abdul en su radio. El de la mujer francesa que dijo: "Están muertos". El ciclo de la transmisión es de... ¿Cuánto, Pecas?

Kate: Dieciséis años.

Sawyer: Eso es. Hablemos de eso.

Boone: Debemos de decirles a los demás cuando lleguemos.

Shannon: ¿qué les diremos exactamente?

Boone: Lo que oímos.

Shannon: No soy una maldita traductora.

Sayid: Nadie les dirá nada. Si repetimos lo que oímos sin entenderlo por completo, causaremos pánico. Si les decimos lo que sabemos acabaremos con su esperanza. Y resulta muy peligroso perder la esperanza.

Kate: Entonces, ¿mentimos?

Cambio de escena

Jack y Hurley arman una tienda en la playa con restos del avión.

Hurley: ¿Fue un dinosaurio?

Jack: No fue un dinosaurio.

Hurley: Dijiste que no lo habías visto.

Jack: Y no lo vi.

Hurley: ¿Y cómo sabes que no fue un dinosaurio?

Jack: Porque se extinguieron.

Hurley: Sí. (Se da vuelta y observa al policía que yace en el suelo de la tienda) ¿Y qué hay con él? Parece como moribundo.

Jack: No va a morir.

Hurley: Está amarillo.

Jack: Su herida se infectó, pero los antibióticos se encargarán.

Hurley: ¿Y si no sucediera?

Jack: Su cuerpo irá dejando de funcionar por partes. El abdomen se pondrá rígido y luego...

Hurley: Parece estar sufriendo.

Jack: Sí.

Jack se aleja de la tienda con ramas en las manos; Hurley ve la foto de Kate y la toma.

Hurley: ¿Qué es esto? Oye, amigo.

Jack se voltea, se pone de pie y le saca a Hurley las fotos.

Hurley: ¿Qué crees que haya hecho?

Jack: No es asunto mío.

Hurley: Tiene aspecto de vándala.

Jack: Hurley.

La cámara se detiene en el rostro de Hugo, un sonido constante va en aumento

Fundido a negro

Título

En la selva, Kate, Shannon, Charlie, Sayid y Sawyer duermen. Boone camina entre las personas acostadas hasta llegar a Sayid, cuando está tomando el cargador del arma de su bolsillo lo despierta.

Sayid: ¿Qué estás haciendo?

Boone: Monto guardia. Ya oíste lo que decía la grabación.

Sawyer: ¿Me quitaste mi arma?

Shannon: No cree en las armas. Protesta contra las armas.

Boone: No protesto.

Sayid: Devuélvemela.

Sawyer: Aljazeera nos protegerá.

Charlie: Aljazeera es una emisora.

Boone: Yo me quedaré con el arma.

Shannon: Hay que dársela a ella. (Todos observan a Kate)

Charlie: Sí, que Kate la guarde.

Sayid: Yo estoy de acuerdo. ¿Y bien?

Boone se acerca a Kate y le da el arma.

Flashback

1x04 – Walkabout

Flashback

John Locke está acostado en la playa, es el instante posterior a la caída del avión. Levanta un poco la cabeza y observa a su alrededor. La cámara se encuentra a la misma altura que el hombre desde su pie, el foco está en su rostro y su pie se ve borroso. Se entrecruzan imágenes del caos alrededor con imágenes desde distintos ángulos de John (aparecen Charlie junto a una turbina; Shannon gritando y Jin buscando a su mujer). La imagen vuelve a John quien mira cómo se mueven los dedos de sus pies. Ahora es su rostro el que queda fuera de foco y adquiere nitidez su pie. La imagen se amplía y Locke con cara de sorprendido ve a su costado su calzado. Con movimientos lentos se extiende para alcanzar el mismo y comienza a doblar las rodillas mientras observa hacia todos los lados.

Fin del Flashback

El rostro de JL aparece en primer plano. Es de noche en la isla y se escuchan los ladridos de Vicent. La toma se amplía y se ve a John sentado en soledad. El perro sigue ladrando y todos comienzan a despertarse y levantarse. Se escuchan ruidos dentro del fuselaje del avión y Jack y Sawyer a la cabeza van a ver de qué se trata, seguidos por todos los demás. Al alumbrar el interior de fuselaje algo sale corriendo hacia ellos lo que provoca el caos y corrida de todos los supervivientes. Al preguntarse qué era lo que había dentro del fuselaje vuelve a entrar JL en escena con un primer plano respondiendo “Jabalíes”.

Título

Jack: (Mientras cura una herida en el abdomen de Charlie) Esos jabalíes buscaban comida. Debemos deshacernos de los cuerpos.

Charlie: Hay que sepultarlos. Son muchos.

(Se amplía el plano; entran en escena Sayid y Kate)

Sayid: Más de 20. será difícil cavar sin palas.

Jack: Sepultarlos no. Hay que quemarlos.

Kate: Son personas.

Jack: Ya sé que son personas, Kate.

Sayid: Merecen mejor fin que ser consumidos

Jack: ¿Mejor que qué? ¿Qué ser devorados por animales salvajes? Eso es lo que pasará. Y los cuerpos que sepultemos durarán poco sepultados. Miren, sé que parece crudo... pero el fuselaje bajo el rayo del sol... No se trata de lo que se merecen. Ellos ya murieron, y nosotros no.

Sayid: Puedes tener razón en lo que dices, pero no está bien que nosotros decidamos que suerte correrán sus cuerpos. ¿No cuenta su voluntad? ¿Sus religiones?

Jack: No tenemos tiempo para lidiar con cada dios.

Charlie: Pues, yo sabía que lo que nos sobra es tiempo.

Jack: No me hace feliz. Nos estrellamos estando desviados por 1600 kilómetros. Nos buscan en otro lugar. Ya pasaron cuatro días. Nadie ha venido. Mañana temprano necesitamos que todos junten madera y arbustos secos. Convertiremos ese fuselaje en una caldera. (Se pone de pie) Esperaremos a que oscurezca mañana para prenderle fuego. (Se aleja)

Charlie: Si está tan ansioso por quemar los cuerpos, ¿por qué esperar al anochecer?

Kate: Espera que alguien lo vea.

Cambio de Escena

1x05 - White Rabbit

Flashback

Se abre un ojo. Un chico –de unos 14 años aproximadamente- está tirado en el suelo mientras otro le pega una trompada y le indica que no se levante. A su costado, un amigo suyo se encuentra arrinconado contra un alabrado y también lo están golpeando.

Quien le pega al niño le dice “vos decidís, si te vas ahora no recibirás una paliza”. Él de todos modos se levanta al ver cómo lastimaban a su amigo y recibe una piña que le deja el ojo morado. “No debiste haberte levantado Jack”

Fundido a negro

A lo lejos se escucha la voz de un hombre gritando: ¡Jack! ¡Jack!

Jack está sentado en la playa cuando llega Charlie a pedirle ayuda.

Charlie: ¡Hay alguien ahí! (Señala al mar mientras corre) La corriente.

Jack: ¿Eh?

Charlie: ¡Hay alguien ahí! ¡Mira! (Desde el mar se escucha la voz de una mujer que grita ayuda) ¡Desperté y ella...!

Jack comienza a desvestirse y corre hacia el mar. Charlie se queda de pie en la playa repitiendo: “No sé nadar”

Mientras Jack nada en ayuda de la mujer, el resto de los sobrevivientes se va juntando a la orilla del mar. Jack saca a Boone y le dice: “Estás bien. Sólo respira hondo. Vamos, respira. Sólo respira. Sí.”

Boone: ¿La sacaste?

Jack: ¿Qué?

Boone: Había una mujer. Estaba tratando de... ¿La sacaste?

Jack mira hacia sus costados y localiza a la mujer. Escucha los gritos de ayuda y la ve que va yéndose cada vez más adentro.

Jack: Tenemos que volver. Vamos. Vamos.

Jack saca a Boone del mar. Al llegar a la costa, Kate y Charlie lo ayudan.

Kate: ¡Jack!

Jack: ¡Todavía hay alguien ahí! (Se lanza al mar nuevamente y comienza a nadar)

Fundido a negro

Título

Boone está sentado en la playa. Primero observa fijo al mar y luego a Jack que está a sus espaldas tomando su mochila.

La escena continúa con Jack quien camina por la playa. Llega Kate corriendo tras él.

Kate: ¡Ey!

Jack: Y bien, ¿qué dijeron?

Kate: Jack, tal vez deberías...

Jack: ¿Quién era?

Kate: Se llamaba Joanna. Se suponía que no debía ir a bordo del avión. Hizo submarinismo en la Gran Barrera de Coral, se le infectó el oído, así que el médico no la dejó nadar en dos días. Perdió un vuelo anterior. Así fue como acabó en nuestro vuelo.

Jack: Esta mañana estaba nadando. Quedó atrapada en la corriente de resaca. Llevamos seis días aquí. Jamás hablé con ella. No cruzamos palabra.

Kate: Jack, no te...

Jack: Somos 47 personas. Jamás le hablé.

Kate: Lo intentaste.

Jack: No. Pensé que quizá podría... Pensé que podría traerlo a él y aún tener tiempo. Estuve ahí... en el agua. No lo intenté. Decidí no ir por ella.

Jack observa la orilla y ve un hombre de traje parado. Se queda mirando fijo.

Kate: Jack.

Jack comienza a caminar en dirección al hombre y se detiene. El hombre desaparece.

Kate: Jack. ¿Estás bien?

Jack: ¿Viste eso?

Kate: ¿Qué?

Jack: Había un hombre ahí, parado en el agua. ¿No lo viste?

Kate: Jack, ¿cuándo fue la última vez que dormiste?

Jack: Tengo que poner esto con el resto del equipo.

Jack se marcha y Kate lo observa.

Cambio de escena

1x06 - House of the Rising Sun

Previously on Lost

- Charlie está en el baño del avión. Saca de su zapatilla la bolsa de heroína. Comienza a drogarse. Alguien afuera lo llama: "Señor. Voy a pedirle que abra la puerta, por favor." Comienzan las turbulencias, Charlie golpea contra el techo del baño. Luego ya va caminando entre los asientos.
- De noche en la selva alrededor de una fogata están Sawyer, Sayid, Kate, Boone, Shannon y Charlie.

Sawyer: ¿Qué tal si discutimos el otro asunto? El de la transmisión que captó Abdul en su radio. El de la mujer francesa que dijo: "Están muertos".

Boone: Debemos de decirles a los demás.

Shannon: ¿qué?

Sayid: Nadie les dirá nada. Si les decimos lo que sabemos acabaremos con su esperanza.

Kate: Entonces, ¿mentimos?

- Jack camina por la selva y encuentra las cuevas.
- En la playa Jack cuenta su hallazgo: Encontré agua potable en el valle. Llevaré un grupo cuando amanezca. Si no quieren ir, pues encuentren otra forma de contribuir. Porque eso de cada hombre por sí mismo no servirá.
- Sun está parada en la playa. Por detrás aparece Michael: ¡Disculpe! Oiga, ¿han...? ¿Han visto a mi hijo?

Jin le habla en coreano y Sun se prende un botón de la camisa.

- Michael quiere dejar a Walt con Sun y trate de explicárselo lentamente: Mire, voy a salir, voy a cazar y me preguntaba si usted podría cuidar de mi hijo hasta que yo vuelva. Está de acuerdo con esto, ¿verdad?. Sun responde con un gesto de aprobación.

Fundido a negro

Se abre el ojo de Sun. Está en la selva, armando un vivero, huele una flor. En la orilla del mar Jin está pescando. Sun lo observa. Se escuchan murmullos de fondo, luego las voces se aclaran. Kate y Jack hablan en la playa; Sun los observa.

Kate: Sólo quiero saber.

Jack: Pues, no vas a saberlo.

Kate: ¿Por qué es tan importante?

Jack: No es tan importante. Tengo mis razones. No quiero ventilarlo.

Kate: Es solo que tú y tus tatuajes no encajan. ¿Eres uno de esos cirujanos ortopédicos rebeldes?

Jack: Así soy yo: rebelde.

Charlie: Si ya acabaron de copular verbalmente, deberíamos irnos. Hay mucha gente esperando que les traigamos agua potable. Y el gran cazador blanco se impacienta (Locke está a un costado)

Jack: Bueno, vamos a hacerlo.

Kate: Ey Charlie, pregúntale a Jack sobre sus tatuajes.

Charlie: Tienen una obra íntima. Qué formidable para ambos.

Sun sigue atenta como los cuatro se marchan. Un golpe la sobresalta. Jin está golpeando el pescado contra una chapa. Observa las plantas que tiene en sus manos.

Se comienza a sentir una risa de fondo.

Flashback

Sun está riéndose. Se encuentra en una fiesta.

Entra en plano una bandeja con copas de champagne. La voz de un hombre lo expresa: “¿Gusta champagne?”. Sun toma una copa mientras Jin sigue sirviendo al resto de los invitados.

En un espacio alejado de la fiesta Sun está sentada. Llega Jin.

Jin: ¿Olvidó algo?

Sun: ¿En serio? ¿Qué?

Jin se acerca y la besa.

Sun: ¿Y mi padre?

Jin: Está fingiendo como anfitrión.

Sun: Tenemos que escaparnos ya.

Jin ¿A dónde?

Sun: A los Estados Unidos.

Jin: Sun, mírame... Te amo pero no quiero fugarme contigo.

Sun: Es nuestra única oportunidad.

Jin: Tu padre no lo permitirá jamás.

Sun: No le corresponde permitirlo. Es nuestra decisión.

Jin: Hablaré con tu padre. Haré que entre en razón.

Sun: Lo dices porque no conoces a mi padre.

Jin: Me conozco a mí. (Le entrega una flor, Sun la huele)

Sun: Es hermosa.

Jin: Quisiera que fuese un diamante. Algún día lo será.

Vuelven a besarse.

Fin del Flashback

Sonido seco. Jin pisa una de las plantas de Sun. Ella lo llama pero Jin continúa corriendo hacia la orilla dónde se encuentra Michael y Walt.

Sun: ¿Qué pasa?

Jin tira a Michael y comienza a golpearlo.

Walt: ¡Deténgase! ¡Oiga, deténgase!

Walt trata de detenerlo pero Jin lo empuja y cae al suelo. Sun continúa gritando en coreano.

Walt: ¡Suéltelo! ¡Por favor! ¡Deténgase! (Continúa gritando mientras Jin le pega a su padre) ¡Deténgase! ¡Suéltelo! ¡Hagan algo! ¡Lo va a matar! ¡Deténganlo, por favor!

Sun vuelve a gritarle a Jin desesperada.

Fundido a negro

Título

Walt: ¡No! ¡Basta!

Jin continúa en la orilla del mar sobre Michael golpeándolo. Sun también grita.

Walt: ¡Deténganlo, por favor! ¡Lo va a matar!

Sawyer y Sayid aparecen corriendo. Sayid voltea a Jin y Sawyer agarra a Michael.

Sayid: (a Sawyer) ¡Las esposas! ¡Las del alguacil! ¡Ahora!

Sawyer saca las esposas de su bolsillo y ayuda a Sayid que tiene problemas para mantener quieto a Jin quien quiere librarse. Con las esposas atan a Jin a una parte de los restos del avión.

Sayid mira a Sun: ¿Qué pasó?

Cambio de escena

1x07 - The Moth

En las cuevas, Charlie toca la guitarra. Se encuentra sudoroso y se refriega los ojos constantemente. Llega Locke.

Locke: Charlie. Charlie. ¿Qué tal si salimos a caminar?

Charlie: No. No, gracias, Locke. Hoy no voy a salir.

Locke: Vamos. Te caerá bien el aire fresco.

Cambio de escena

En la playa Jack está observando la foto de Kate que tenía el policía.

Kate: Yo tomo mejores fotografías que esa. (Jack se da vuelta al escuchar la voz de Kate a sus espaldas) Y más pequeñas, si quieres una para tu billetera.

Jack: Sólo vine por unas cosas y esto estaba... y esto estaba entre mis cosas. (Le entrega la hoja a Kate)

Kate: Entonces, ¿no te quedas?

Jack: Táchame de disco rayado, pero las cuevas son un refugio natural. Y mucho más seguro que vivir en una playa.

Kate: Estás enfadado conmigo.

Jack: No. Kate, es...no entiendo porque no quieres venir conmigo. Con nosotros. Queda a 1,6 kilómetros arriba. A lo sumo.

Kate: No me estableceré aquí.

Jack: Yo también quiero irme de aquí, pero los dos sabemos que eso no pasará pronto.

Kate: Sayid tiene un plan.

Jack: Sí, hallar la fuente de la llamada de socorro.

Kate: La señal viene de la isla.

Jack: La señal lleva 16 años atrapada en una espiral, Kate. Y la mujer que la dejó no fue rescatada. ¿Qué te hace pensar que será distinto para nosotros?

Kate: Tengo fe.

Jack: Ojalá compartiera tu fe.

Sawyer: (Aparece por atrás de Kate) A mí también me gustaría compartir cosas con ella.

Kate: ¿Qué quieres, Sawyer?

Sawyer: Dicen que el Doc desocupa el área. Quise ser el primero en reclamar estos aposentos para mí. (Suelta las dos valijas que cargaba en sus manos) Podría dejarlo bonito. Quizá encuentre con quién compartirlo.

Jack: Nos vemos luego.

Kate se queda observando como Jack se marcha y Sawyer hace un gesto de adiós con la mano.

Cambio de escena

Charlie camina por la selva.

Charlie: (Escucha un ruido y susurra) ¿Locke? ¿Es usted?

Los sonidos aumentan y Charlie comienza a correr. La imagen se ralentiza y de fondo se escucha a Charlie decir: Bendigame Padre, porque he pecado.

Flashback

Charlie se encuentra en el confesionario de una Iglesia.

Charlie: Ha pasado una semana desde mi última confesión.

Cura: Dime, hijo mío.

Charlie: Anoche tuve relaciones sexuales con una muchacha que ni siquiera conocía.

Cura: Ya veo, ¿algo más?

Charlie: Sí. Inmediatamente después tuve relaciones con otra muchacha. Y justo después de eso, las observé mientras tenían relaciones entre ellas. Verá, es la banda en la que toco, Padre. Drive Shaft. Hemos estado tocando en centros nocturnos de Manchester y hemos causado bastante revuelo. Y tenemos seguidores, ¿sabe? Y... Las chicas. Es una profesión llena de tentaciones. Usted me entiende.

Cura: Todos tenemos nuestras tentaciones, pero uno decide entregarse a ellas. La forma en que vivimos nuestras vidas no es más que el conjunto de decisiones que tomamos, ¿o no?

Charlie: Entonces, ya tomé una decisión. Tengo que dejar la banda.

Charlie sale del confesionario realiza la señal de la cruz con agua bendita y escucha un golpeteo. Un hombre está sentado en la Iglesia con los brazos extendidos y las piernas sobre el banco de adelante.

Hombre: Los mansos heredarán la Tierra.

Charlie: Lian, ¿qué haces? Estás en una Iglesia. Baja las botas. (Le toma los pies y los saca del banco de adelante)

Liam: Relájate, niño del coro. Traigo júbilo con buenas nuevas. Acabamos de firmar un contrato para grabar. Serás un Dios del Rock.

Fin del Flashback

Charlie sigue corriendo por la isla. Un jabalí lo persigue. De repente el jabalí cae en una trampa y Locke aparece entre los árboles.

Locke: Buen trabajo, Charlie. Eres formidable como carnada.

Charlie: Me alegra haber sido de utilidad. Ahora deme mis malditas drogas.

Fundido a negro

Título

Charlie: ¿No me oyó? Quiero que me devuelva mis drogas. Las necesito.

Locke: Y, sin embargo, me las diste.

Charlie: ¡Y lo lamento, maldición! Estoy enfermo. ¿No se da cuenta?

Locke: Creo que eres mucho más fuerte de lo que crees, Charlie. Y te lo voy a probar. Dejaré que me pidas tus drogas tres veces. La tercera vez te las daré. Y para que quede claro, esta fue la primera vez.

Charlie: ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué lo hace? ¿Para torturarme? Mejor dehagase de ellas y ya.

Locke: Si lo hiciera, no tendrías opción. Tener opciones y tomar decisiones sin basarte en instintos es lo único que te diferencia a ti de él. (Señala al jabalí)

Locke toma la cabeza de jabalí y lo mata.

Cambio de escena

Previously on Lost

- Jin hace que Sun se prenda el botón de la blusa.
- Jin está esposado en la playa y Michael le habla: ¿Le dijiste algo a mi hijo? Jin le contesta en coreano.
- Michael se encuentra con Sun.

Sun: Necesito hablar con usted.

Michael: ¿Habla inglés?

Sun: Mi esposo no lo sabe. Tiene mal genio. Necesito su ayuda.

- En la selva Sayid trata de captar la señal de la francesa. ¿Dónde estás? ¿Dónde estás? Se pregunta cuando es golpeado con un palo en la cabeza y cae desmayado al suelo

Kate camina por la playa llevando bananas cuando ve un bulto de ropa. Se acerca y de las cosas toma un libro. Desde el mar le habla Sawyer.

Sawyer: ¡Muy buen libro!

Sawyer sale del agua desnudo, Kate tira el libro.

Sawyer: Es sobre conejos.

Kate: Debes de tener frío sin bañador.

Sawyer: (Sonríe) Sí. Porque no te acercas más y me calientas.

Kate: Tú si sabes hacer sentir especial a una chica, Sawyer.

Sawyer mira a Kate marcharse y se escucha la voz de una mujer: ¡Eres increíble, Sawyer!

Flashback

Sawyer se besa con una mujer en la cama. Se recuesta al costado.

Sawyer: Te quiero. Mírate nada más. ¿Qué deseas en este momento?

Mujer: ¿Cómo podría desear algo más?

Continúan besándose.

Mujer: Ay, bebé.

Sawyer: Ay, ¿qué?

Mujer: No dijiste que tenías una cita.

Sawyer: Sí, pero es a las 3:30.

Mujer: Mi amor, son las 3:28.

Sawyer: Rayos. (Se levanta y comienza a vestirse) Rayos, nena. ¿Por qué no te...?

Mujer: Vete, tú ve. Yo me quedaré aquí, pediré servicio al cuarto, engordaré...

Sawyer: ¿Por qué no pides helado con sirope? Cuando vuelva, te usaré como plato para comérmelo. (Toma una valija, se abre y los fajos de dólares caen) No tenía precisamente planeado que vieras esto.

Fin del flashback

Sawyer camina por la selva. Una serie de sonidos lo detienen. Comienza a correr hasta encontrar a Boone quien está revolviendo sus valijas.

Sawyer: ¿Qué haces con mis cosas, muchacho?

Cambio de escena

Jack: Esto va a doler. (Jack le está curando la herida de la cabeza a Sayid en las cuevas) ¿Ya vas a decirme qué pasó?

Sayid: Tratábamos de encontrar la fuente de la llamada de socorro. Vi la luz de bengala de la playa y luego la de la posición de Sawyer en la selva. Encendí mi antena, activé el transmisor – receptor y luego no vi nada. Quien me haya golpeado llegó por detrás.

Jack: ¿Destruyeron el equipo?

Sayid: Sí.

Jack: Ya descubriremos que pasó, pero no hagas...

Sayid: Haré lo que sea necesario para encontrar al responsable.

Jack se queda observándolo cuando llega Shannon cargando a Boone.

Shannon: ¡Necesitamos ayuda!

Jack y Sayid lo agarran uno por lado y lo sientan en las rocas. Boone está sangrando.

Jack: ¿Qué pasó?

Boone: Sawyer.

Jack mira a Sayid.

Título

Claire está sentada en la playa escribiendo en un pequeño cuaderno. Llega Charlie con dos botellas de agua.

Charlie: Repartición matutina.

Claire: Que tierno. Gracias.

Charlie: Pensé que te serviría en tu condición, con el equipaje extra.

Claire: Bueno, todavía puedo caminar.

Charlie: A duras penas. En fin, me preocupa que estés aquí. Hay mucho sol.

Claire: Por eso uso sombrero.

Charlie: En las cuevas hay muchos sombreros. Y hay un médico. Eso te será muy útil.

Claire: Me gusta la playa, Charlie.

Charlie: Sí. ¿Quién no quisiera pasar el día entero con pulgas de arena?

Claire: Quiero estar aquí. Para cuando nos rescaten.

Charlie: Cuando nos rescaten. Claro.

Cambio de escena

1x09 – Solitary

Sayid está sentado en la playa solo mientras observa la foto de Nadia. Cuando mira hacia un costado encuentra un cable que está enterrado en la arena. Lo toma y ve que se hunde en el mar hacia un lado y que por el otro continúa hacia la selva. Toma su mochila y comienza a caminar rumbo a la selva.

Cambio de escena

Jack le está cambiando los vendajes a Sawyer

Diálogo.

Jack se va. La imagen se amplía y se ve a Kate observando la playa. Jack llega hasta ella.

Diálogo.

Cambio de escena

Sayid continúa caminando por la selva siguiendo el cable. De repente encuentra un cable más fino. Lo salta y cae en una trampa. Queda colgando de un árbol atado por los pies.

Título

Es de noche y Sayid continúa colgando del árbol. Se escuchan los sonidos de una persona caminando por la selva.

Sayid: Hola. Hola

Un cuchillo corta la cuerda y Sayid cae al suelo. Sayid queda inconsciente mientras la persona continúa acercándose.

Cambio de escena

1x10 - Raised by Another**Previously on Lost**

- Sayid en la selva pide Auxilio por el transmisor – receptor al captar señal. Se encuentra junto a Charlie, Kate, Boone, Shannon y Sawyer. Comienzan a escuchar la grabación de la francesa.

Charlie: ¡Francés! ¡Los franceses vienen! ¡Nunca me dio tanto gusto oírlos!

Sayid: ¿Alguien habla francés?

Boone: (Señala a Shannon) Ella.

Shannon: (Con el transmisor en el oído) “Estoy sola. Estoy... sola en la isla. Por favor, vengan. Los otros están... están muertos. Esa cosa los mató. Esa cosa los mató a todos.”

- Sayid está con Kate en la playa.

Sayid: No puedo quedarme aquí.

Kate: No hay adónde ir.

Sayid: Alguien debe recorrer la costa y hacer un mapa de la isla. Ver qué más hay. Espero que nos volvamos a ver.

Sayid le da la mano y se va caminando por la playa.

Fundido a negro

Un bebé llora. Apertura del ojo de Claire. Es de noche en las cuevas. Claire se levanta toca su panza (que no es su panza de embarazada) y comienza a seguir el llanto del bebé. Comienza a caminar por la selva hasta que se encuentra con Locke, sentado a una mesa jugando a las cartas.

Claire: ¿Qué pasa?

Locke: Tu sabes que pasa.

Claire: Pero, no entiendo. ¿Por qué...?

Locke: Era tu responsabilidad, pero tú renunciaste a él, Claire. Todos pagan el precio ahora.

Locke levanta el rostro y tiene un ojo blanco y uno negro. El bebé sigue llorando. Claire se va corriendo hasta ver a lo lejos una cuna. Al llegar a la cuna comienza a desenvolver las sábanas pero al final lo único que encuentra es sangre. Comienza a gritar.

En las cuevas, Claire sigue gritando. Charlie trata de calmarla. Mientras el resto de los sobrevivientes se va acercando tras escuchar los gritos de Claire.

Diálogo

Charlie le toma las manos y nota que están llenas de sangre.

Charlie: Claire, ¿qué pasó?

Fundido a negro

Título

Jack está curándole las manos a Claire.

Diálogo

Flashback

1x11 - All The Best Cowboys Have Daddy Issues

Previously on Lost

- Charlie escribe Late en las cintas de sus dedos. Atrás Claire se acaricia la panza.
- En la selva, Charlie ayuda a Claire a levantarse.

Claire: Creo... creo que estoy bien.

Charlie: Te dije que cuidaría de ti.

Claire: Gracias.

Charlie: De nada.

- Sayid llega a las cuevas, tras su encuentro con Rousseau.

Sayid: Escúchenme, no estamos solos.

- Alguien le tapa la boca a Claire.

Claire: Estaba dormida y desperté. ¡Alguien intentó hacerle daño a mi bebé!

- Hugo y Jack hablan en las cuevas.

Hugo: Hay que averiguar quiénes son todos.

Jack: ¿Un censo?

- Hugo se encuentra con un sobreviviente en la selva.

Hugo: ¿Lance?

Hombre: ¿Perdón?

Hugo: Eres Lance, ¿no?

Hombre: Ethan.

Hugo: Es cierto.

- En las cuevas Jack está con Claire.

Jack: Quiero que tomes estos sedantes.

Claire: ¿Crees que estoy imaginádomelo?

Claire (mientras arma las valijas): En la playa estaba a salvo. Aquí no lo estoy.

Claire se va caminando por la selva.

- Jack habla con Charlie en las cuevas.

Charlie: ¿Qué le dijiste?

- Hugo llega a las cuevas a hablar con Jack.

Hugo: Tenemos un problema.

Jack: ¿Qué?

Hugo: El censo. Entrevisté a todos. Uno no figura en la lista de pasajeros. No iba a bordo.

- Ethan se aparece ante Charlie y Claire que caminan por la selva.

Charlie: Ethan.

Charlie abraza a Claire.

Fundido a negro

En las cuevas Hugo sigue hablando con Jack quien intenta reanimar a Sayid.

Diálogo

Locke y Jack salen por la selva.

Diálogo

Jack comienza a gritar y Locke le hace callar con un gesto.

Fundido a negro

Título

Locke y Jack siguen tras los rastros de Claire y Charlie.

Diálogo

Flashback

1x12 - Whatever the Case May Be

Kate está trepada a un árbol agarrando frutas. Se baja, toma agua y cuando se está yendo escucha el sonido de una rama quebrarse atrás suyo. Se da vuelta lentamente pero no ve nada. Comienza a caminar cuando vuelve a escuchar el mismo sonido. Toma una piedra del suelo y la lanza. Entre los árboles Sawyer se queja.

Diálogo.

Encuentran una cascada

Al tirarse desde un acantilado y llegar más al fondo de la “laguna” se encuentran con dos cuerpos sentados y con los cinturones aún puestos.

Fundido a negro

Título

Sawyer y Kate vuelven a la superficie.

Diálogo.

Sacan el maletín.

Kate se va.

Cambio de escena

1x13 - Hearts and Minds

Previously on Lost

- Jack en las cuevas grita: ¿Alguien ha visto a Ethan? Llega Michael corriendo y le responde: Sí, sí. Fue a buscar madera. Tomó el camino a la playa.

Jack: ¿Dónde está Charlie?

Locke: Siguiendo a Claire.

- Jack y Locke siguen los rastros en el camino.

Locke: Huellas. Al menos de tres personas, por doquier. Parece que hubo un enfrentamiento. Creo que se los llevaron.

- Locke en las cuevas, a Kate que camina a su lado: Organizamos una búsqueda.

Boone: ¿Puedo ayudar?

Locke: Sí, me vendría bien más ayuda.

Shannon: Esta es una isla desierta. ¿Cómo piensan encontrarlos?

- Boone: ¿A qué se dedica en el mundo real, Señor Locke?

Locke: Era supervisor regional de cobro de una empresa que vende cajas.

Boone: Sí, claro.

(...)

Locke: Deberías regresar.

Boone: ¿Y usted?

Locke: Yo se cuidarme solo.

Boone: No.

Locke: Admiro tu valor...

Boone: No voy a volver.

- En la playa, Shannon y Boone.

Shannon: ¿Dónde has estado?

Boone: ¿A qué te refieres?

Shannon: Hace días tú y Locke salen antes del amanecer y vuelven de noche. ¿Qué es lo que van a hacer?

Boone: Buscamos a Claire.

Shannon: Creí que se había borrado el rastro. Nadie sabía dónde buscar.

- En la selva, Boone y Locke.

Locke: Empezará a llover en un minuto.

Boone: ¿Un minuto?

Locke: segundos más, segundos menos.

- En las cuevas, Kate y Shannon.

Shannon: No han regresado todavía.

Kate: Estoy segura de que debieron acampar por la noche. Si con alguien está seguro tu hermano en esta isla, es con Locke.

En la selva, Locke y Boone. Comienza a llover y Locke cierra los ojos y extiende sus brazos hacia arriba como recibiendo la lluvia.

Boone: ¿Las empresas que hacen cajas le enseñan a predecir el clima?

Locke se rie.

Fundido a negro

Apertura del ojo de Boone. Observa a Shannon junto a Sayid en la playa. Sayid le da un regalo a Shannon

Diálogo

Hugo interrumpe la visión de Boone.

Diálogo

Flashback

Boone con Sayid

Llega Locke. Boone se va con él.

Llegan hasta la escotilla

Fundido a negro

Título

Jack y Hugo

Cambio de escena

1x14 – Special

Previously

- Charlie observa a Claire acariciándose la panza en la playa

(...)

En la selva, Charlie ayuda a Claire a levantarse.

Claire: Creo... creo que estoy bien.

Charlie: Te dije que cuidaría de ti.

Claire: Gracias.

Charlie: De nada.

- Sayid llega a las cuevas, tras su encuentro con Rousseau.

Sayid: Escúchenme.

Kate y Jack lo agarran.

Sayid: No estamos solos.

- Charlie y Claire están en la selva cuando aparece Ethan. De fondo se escucha un diálogo de las cuevas.

Jack grita: ¿Alguien ha visto a Ethan? Llega Michael corriendo y le responde: Sí, sí. Fue a buscar madera. Tomó el camino a la playa.

Jack: ¿Dónde está Charlie?

Locke: Siguiendo a Claire.

- Jack y Locke siguen los rastros en el camino.

Locke: Huellas. Al menos de tres personas, por doquier. Parece que hubo un enfrentamiento. Creo que se los llevaron.

- De noche en las cuevas Jack está junto a Charlie.

Charlie: Claire. Es lo único que ellos querían.

Fundido a negro

Ojo de Michael. Michael busca a aWalt. Pasa Charlie.

Aparece Jack, después Hugo.

Michael sigue caminando

Flashback

Locke le entrega un cuchillo a Walt. Boone está a un costado.

Llega Michael.

Diálogo

Boone lo tira al piso y lo amenaza con el cuchillo.

Fundido a negro

Título

Flashback

1x15 – Homecoming

Previously on Lost

- Charlie y Claire están en la selva cuando aparece Ethan. De fondo se escucha un diálogo de las cuevas.

Jack grita: ¿Alguien ha visto a Ethan? Llega Michael corriendo y le responde: Sí, sí. Fue a buscar madera. Tomó el camino a la playa.

Jack: ¿Dónde está Charlie?

Locke: Siguiendo a Claire.

- Jack y Locke siguen los rastros en el camino.

Locke: Parece que hubo un enfrentamiento. Creo que se los llevaron.

Jack pelea en la selva bajo la lluvia con Ethan.

Ethan: Si no dejan de seguirme, mataré a uno de ellos.

Fundido a negro

Charlie despierta en las cuevas. Llega Locke gritando y cargando a Claire.

Claire despierta, no reconoce a nadie

Fundido a negro

Título

Claire habla con Jack y Charlie. Locke

Jin y Sun hablan mientras observan la conversación

Locke y Boone

1x16 – Outlaws

Previously on Lost

- (Escena de Flashback) Jack se encuentra en el quirófano con su padre: ¿Cuánto bebiste en el almuerzo papá?

Christian: ¿Tú me sermoneas a mí?

Jack: La enfermera me dijo que te temblaban las manos.

(...)

En la junta médica:

Christian: En mi opinión personal, para cuando me llamaron, el daño era ya irreversible.

Jack: Necesito... modificar mi declaración. Yo llegué al estar ya muy entrada la operación.

Christian: No es el...

Jack: Era claro que mi padre había dañado la arteria hepática del paciente, lo cual, en mi opinión personal, ocasionó su muerte.

- En la playa, Kate lee la carta que llevaba Sawyer: "Estimado Señor Sawyer: Usted o sabe quién soy, pero yo sé lo que hizo. Tuvo relaciones con mi madre, y luego le robó todo su dinero a mi padre. Lo encontraré y le daré esta carta para que recuerde lo que me hizo."

(...)

Kate: Y luego vi el sobre. Tú la escribiste. Y no te apellidas Sawyer, ¿o sí?

Sawyer: Así se apellidaba él. Era un estafador. Enamoró a mi mamá para echar mano sobre el dinero. Los desplumó y dejó un desastre tras él.

Kate: Eras un niño.

Sawyer le arrebató el sobre.

Fundido a negro

Sawyer a los ocho años, se encuentra en su habitación durmiendo y se despierta por un violento golpe en la puerta. Su madre entra corriendo en su habitación, lo tranquiliza, le pide que se esconda bajo su cama y le hace prometer que no saldrá pase lo que pase. Sawyer se queda solo y escucha una violenta discusión que acaba con un disparo. El niño ve un par de botas de vaquero entrar en su habitación. Sawyer intenta no llorar cuando el hombre de las botas se sienta sobre la cama, se escucha un disparo y el hombre cae muerto.

En la isla, Sawyer se despierta transpirado y escucha un ruido en la oscuridad. Agarra su linterna y cuando la enciende ve un jabalí rompiendo sus cosas. Toma un palo le pega pero el jabalí escapa con facilidad destrozando su choza. Sawyer furioso lo intenta perseguir pero el jabalí desaparece en la selva con la lona que era su techo. Sawyer se detiene en la selva, mira a su alrededor y comienza a oír los susurros, al final escucha “se revertirá”.

Fundido a negro

Título

Sawyer ordena sus cosas. Aparece Sayid

1x17 -...In Translation

Ojo de Jin. Jin parado en la playa.

Flashback

Jin continúa en la playa. Mira a Sun en traje de baño.

Fundido a negro

Título

Jin observa el reloj en las cuevas. A su lado Sun se viste

1x18 – Numbers

Previously on Lost

- Locke y Boone sacan las hojas y ramas de la escotilla.

Locke: En este momento, esta es nuestra prioridad.

- Sayid cae en la trampa de Rousseau en la selva.

(...)

En la guarida de Rousseau.

Sayid: ¿Y cómo acabó en esta isla?

Rousseau: El barco chocó contra las rocas, encalló.

(...)

Sayid se escapa robando los mapas.

Fundido a negro

Hugo ayuda a Jin en el armado de la balsa. Llega Jack. Michael habla de la necesidad de poder enviar una señal. Hugo señala que Sayid había contado que Rousseau tenía baterías.

La escena va a Sayid con Jack y Hugo.

Hugo ve los números en los mapas y papeles de Rousseau.

Flashback

Fundido a negro

Título

Sayid está acostado. Aparece Hugo a preguntarle sobre los mapas y números.

Flashback

1x19 - Deus Ex Machina

Previously on Lost

- JL en Sidney al momento en que le negaban hacer la expedición.

Hombre: Faltó a decirnos su condición.

JL: Mi condición no es importante. Tengo cuatro años así.

Hombre: le pagaré un vuelo a Sidney.

JL: No, no quiero regresar a Sidney. (...) ¡No sabe con quién se mete! ¡Jamás me diga lo que no puedo hacer!

- JL mueve su pie tras la caída del avión, se levanta y comienza a caminar por la playa entre los restos del accidente. Continúa el diálogo que había tenido en Sidney: "Es el destino. Éste es mi destino. ¡Escuche, se supone que tengo que hacerlo, maldita sea!"
- JL mueve las plantas junto a Boone que hay sobre la pequeña ventana de la escotilla y se pregunta: ¿Cómo se abre una escotilla que no tiene manija ni pasador forma distinguible de abrirla?
- Plano entero de JL en cuclillas en la selva y plano del rostro de Boone.

Fundido a negro

Flashback

En primer plano aparece el rostro de Locke. Está limpiando el vidrio de la escotilla

Boone: ¿Quieres mi opinión?

JL: Boone, tienes que tener fe. Lo único que tenemos que hacer es romper el cristal, y con eso entraremos. El mortero balista lanza ½ tonelada.

Boone: ¿Qué es eso? Parece una catapulta.

JL: Se llama mortero balista porque es un mortero balista.

Boone: No le entiendo. Primero cita a Nietzsche y ahora es ingeniero. Yo no puedo deletrear ese mortero.

JL: Acaba con la letra A. *(El diálogo se continúa mientras van montando las partes del mortero)*

Boone: Hablo en serio, John. Hemos estado viniendo a diario durante dos semanas y usted nunca habla de su vida. Todos tenemos nuestra historia.

JL: La mía te aburriría.

Locke y Boone hacen girar una rueda que les permite darle altura al mortero. JL cuenta: "Tres, dos, uno" y suelta la cuerda. Al dar contra la ventanilla de la escotilla el mortero se parte y toda la estructura se desarma. Locke va hasta la ventanilla y ve que no tiene ni una marca: "Se suponía que funcionaría ¡Se suponía que funcionaría!"

Boone: ¡John! Su pierna.

Se mira y ve que tiene una astilla clavada. La toma con la mano y la extrae.

Boone: ¿Estás bien?

JL: Sí. Estoy bien.

Es de noche. En primer plano aparece la parte inferior de una pierna con sangre y un pedazo de tela anudado a ella. John Locke comienza a golpearla suavemente; busca un alfiler y comienza a pincharse. Su expresión se hace más seria. Se pincha la otra pierna. Toma una madera del fuego y se quema la planta del pie. Ha dejado de sentir su pierna.

Fundido a negro

Título

Ya de día John y Boone están cortando madera.

Boone: Ese mortero balista suyo, ¿por qué no funcionó?

JL: No funcionó porque no estaba suficientemente fuerte.

Boone: No sé de qué esté hecho ese vidrio pero no se rompe.

JL: Todo funciona aplicando la fuerza adecuada.

Boone: Entonces, ¿haremos otro invento esperando que funcione?

JL: Así es.

Boone: ¿Y si no es así?

JL: La isla nos dirá qué hacer.

Boone: ¿Qué dijo?

JL: Deberíamos de volver allá. A rescatar esas piezas. (John se levanta con dificultad)

Boone: ¿Su pierna está bien?

JL: Está bien.

Flashback

1x20 - Do No Harm

Previously on Lost

- JL mueve las plantas junto a Boone que hay sobre la pequeña ventana de la escotilla y se pregunta: ¿Cómo se abre una escotilla que no tiene manija ni pasador forma distinguible de abrirla?
(...) Camina junto a Boone por la selva.

Boone: Lo que hacemos ha dado que hablar. Hay que decírselos.

Locke: No están listos.

(...)

Locke: Vi un Beechcraft.

Boone: ¿Qué hay en su interior?

Locke: Vas a tener que trepar hasta allá para averiguarlo.

(...)

Boone habla desde el avión por el transmisor: ¿Hay alguien ahí? ¡Mayday! ¡Mayday!

El avión cae.

- Locke llega a las cuevas cargando a Boone y gritando ¡Auxilio!

Jack: ¿Qué pasó?

Locke: Un accidente. Cayó de un acantilado.

Jack: Dígame exactamente qué pasó. ¿John? ¡Locke!

Locke ya no se encuentra en las cuevas.

Fundido a negro

En las cuevas Jack ayuda a Boone. Están Hugo, Sun y Kate también.

Flashback

Jack le promete a Boone que lo va a salvar.

Fundido a negro

Título

En la playa Michael, Walt y Sawyer comen pescado. Pasa Claire. Jin trabaja en la balsa.

Llega Kate y le pide el alcohol. Kate se va.

Vuelven a Jack cosiendo a Boone.

1x21 - The Greater Good

Previously on Lost

- Sayid clava una de las señales en la playa. Está con Kate y Boone.

Sayid: Los tres puntos de un triángulo. Uno aquí en la playa. Otro lo colocará Kate en la selva unos dos kilómetros adentro. Y el tercero, lo llevaré allá. A un terreno más elevado.

(...)

Sayid en la selva tratando de captar la señal de la francesa: ¿Dónde estás? ¿Dónde estás? Repite cuando es atacado por detrás.

- En la selva, Boone se encuentra en el Beechcraft y Locke lo observa desde abajo.

Boone: ¡Mayday! ¡Mayday! ¿Hay alguien ahí? ¡Hola! ¿Pueden escucharme? ¡Somos sobrevivientes del accidente de Oceanic, vuelo 815! ¡Por favor, confirme!

Locke le grita desde abajo. El avión cae.

- En las cuevas, Jack comienza a curar a Boone cuando Locke lo lleva.

Jack: John, dígame exactamente qué pasó. ¿John? ¡Locke!

Locke ya no se encuentra en las cuevas.

- Boone acostado habla con Jack.

Boone: Fue lo que cayó... el avión.

Jack: Locke dijo que caíste de un acantilado.

Boone: Todo es a causa de la escotilla.

Jack: ¿Qué escotilla?

Boone: John dijo que no lo dijera.

Jack: ¿Qué hizo Locke?

- En las cuevas; Charlie: ¿Dónde está Shannon?

Jack: No lo sé.

Charlie: Es su hermana.

Jack: ¡No sé en dónde está!

- Es de noche. Sayid se besa con Shannon.

(...)

Ya de día, Sayid y Shannon regresan caminando por la playa.

Jack se les acerca.

- Jack con su bolso en mano se va caminando.

Kate: Jack, ¿adónde vas?

Jack: A encontrar a John Locke.

Fundido a negro

Sayid observa Shannon con Boone, se acerca y le habla.

Flashback

Kate encuentra a Jack que estaba buscando a Locke.

Entierro de Boone. Llegada de Locke, que cuenta lo del avión que encontraron. Jack se le tira encima y lo golpea.

Fundido a negro

Título

Kate, Sawyer y Charlie detienen a Jack. Jack cae al suelo.

Sayid camina junto a Jack quien cuenta lo que Boone le dijo.

Flashback

1x22 - Born to Run

Flashback

Kate y Charlie en la playa hablan sobre la carrera artística de Charlie. Observan a los que construyen la balsa donde Artz trata de explicar que deberían de haber zarpado el día anterior. Kate y Charlie se acercan.

Michael se va y Kate lo sigue, quiere ir con ellos en la balsa.

Fundido a negro

Título

Kate sigue tratando de convencer a Michael de que la deje viajar. Michael se lo niega.

Flashback

1x23 - Exodus - Part 1

Previously on Lost

- Sayid cae en la trampa de Rousseau

(...)

En el escondite de Rousseau Sayid está atado.

Sayid: Encontré el cable en la playa. Creí que tenía que ver con una transmisión que captó nuestro transmisor. Una mujer francesa que se ha repetido en espiral durante 16 años.

Rousseau: ¿Tanto tiempo?

Sayid: ¿Ha visto a otras personas en esta isla?

Rousseau: No. Pero las oigo. Susurran.

- Jack y Michael están en las cuevas.

Michael: Necesitamos salir de esta isla.

Jack: ¿Sugieres algo?

Michael: Sí, construir una balsa.

(...)

En la balsa.

Jack: Estás avanzando mucho.

Michael: Sí, eso intento. Traje bambú para la cubierta, un trozo de fuselaje para el camarote. Funcionará. Es posible.

(...)

Artz comenta sobre el tiempo a los balseros.

Artz: Ha estado lloviendo cada tarde. ¡Es la cúspide de la temporada de la lluvia monzónica!

Sawyer: ¿Por qué le hacemos caso a Artz? Solo eres profesor de ciencias de bachillerato.

Artz: Yo sólo asumí que no querían morir.

Michael: Entonces, ¿cuándo debemos partir?

Artz: Ayer.

Fundido a negro

Flashback

Walt está acostado con Michael. Se levanta para hacer pis. Llegada de Rousseau. Todos se levantan. Sayid le habla. Rousseau advierte que los otros están viniendo.

Fundido a negro

Título

Rousseau le cuenta su historia a todos. Como le sacaron a su hija.

Jack camina junto a Locke en dirección a la balsa.

1x24 - Exodus - Part 2

Previously on Lost

- En la playa, Locke les grita a los demás. Se ve a Jack, Sayid, Hurley, Sawyer, Charlie entre otros sobrevivientes.

Locke: ¡No somos las únicas personas en esta isla y todos lo sabemos! Ellos nos atacaron. Nos sabotearon,, nos secuestraron, nos mataron. ¡Es hora de empezar a preocuparnos por ellos!

- Llegada de Rousseau a la playa.

Sayid: ¿Danielle? ¿Qué hace aquí?

Rousseau: Cuando vi el humo negro. Esa noche, vinieron. Solo tienen tres opciones: Correr, ocultarse o morir.

Se suceden imágenes de los sobrevivientes viendo al humo negro mientras habla Rousseau.

- Locke saca las hojas de la escotilla. Las imágenes varían mostrando la escotilla y los diálogos.

Jack: Ahora solo puedo decirles que tenemos un plan.

Artz: Sí. Ir a la jungla a buscar dinamita para abrir la escotilla y luego ocultarlos a todos adentro. Sólo Dios sabe qué tan vieja es esa dinamita. Así que, sino quieren explotar, iré con ustedes.

- Jack despide a Michael.

Michael: Buena suerte.

Jack: Igualmente.

Michael: Nos veremos pronto.

Jack: Así será.

- Rousseau, Locke, Jack, Kate, Artz y Hugo caminan por la playa y la selva en búsqueda de la dinamita.

- En la playa lanzan la balsa al mar.

Michael: ¡Sigán derecho! ¡Vamos, vamos!

Walt: ¡Adiós Vicent!

Fundido a negro

Ojo de Aaron. El bebé llora y Claire no puede calmarlo. Charlie quiere ayudarla. Los sobrevivientes están empacando para trasladarse a las cuevas. Jack y los demás han llegado al Roca Negra en busca de la dinamita. Rousseau se va. Entran al barco.

Fundido a negro

Título

Locke, Jack y Kate en el interior del barco. Encuentran la dinamita.

Artz habla afuera con Hugo.

Adentro Kate quiere abrir la dinamita y Jack la detiene.

Artz habla afuera con Hugo.

Salen con la dinamita.

Artz explota

Flashback

1x25 - Exodus - Part 3

Previously on Lost

- Rousseau: Los otros están viniendo. Vendrán por todos ustedes. Solo tienen tres opciones: Correr, ocultarse o morir.
- Locke saca las hojas de la escotilla. Las imágenes varían mostrando la escotilla y los diálogos.

Jack: Ahora solo puedo decirles que tenemos un plan.

Artz: Sí. Ir a la jungla a buscar dinamita para abrir la escotilla y luego ocultarlos a todos adentro. (...) La nitroglicerina es extremadamente inestable. Así que sólo...

Artz explota. Jack y Locke comienzan a sacar la dinamita.

Jack: Locke, tal vez esta no sea la mejor forma.

Locke: Es la única forma, Jack.

Kate: Yo llevaré uno.

Jack: Eso no va a pasar.

Kate: No es tu decisión.

Jack: Sí lo es.

Locke: Quien saque la paja corta. No hay tiempo para discutir quien arriesgará su vida. (...) Parece que seremos tu y yo, Kate.

- En la playa, Rousseau con Claire.

Rousseau: ¿Puedo cargarlo?

(...)

En la playa, ya Rousseau se ha llevado a Aaron.

Sayid: Lleva ventaja. Si salimos ahora, podemos alcanzarla.

Claire: Recupéralo, Charlie.

Charlie: Lo haré.

Charlie y Sayid corren por la selva. Llegan al Beechcraft.

Charlie: ¿Aquí fue donde cayó Boone?

Sayid: El avión estaba lleno de heroína.

- Jack, Locke, Kate y Hugo están regresando.

Hugo: Dime, amigo ¿qué crees que haya dentro de esa escotilla?

Locke: Esperanza. Creo que hay esperanza dentro.

Pasa un pájaro y se detienen.

Hurley: Quién haya llamado a esto Territorio Oscuro, es un genio.

Fundido a negro

Ven al humo negro, todos corren salvo Locke que se dirige hacia él. Locke cae l suelo y vuelve a verlo de cerca con cara de “pánico”

Fundido a negro

Título

El Humo Negro agarra a Locke por un pie y lo arrastra hasta un hueco. Jack lo ayuda. Llega Kate, tiran la dinamita y logran sacar a Locke.

En la balsa Michael habla con Jin sobre el cuaderno que le hizo Sun.

SÍNTESIS PRIMERA TEMPORADA

REFERENCIAS:

PV: Previously

FN: Fundido a Negro

T: Título

FB: Flashback

AO: Apertura de Ojo

E: Escena

CE: Cambio de Escena

1x01 - Pilot - Part 1

T // AO / E1

1x02 - Pilot - Part 2

T // E1 //FB

1x03 - Tabula Rasa

PV: 1-FB Turbulencia; 2- J, K y el cana; 3- Sayid con Charlie, necesidad de ser rescatados; 4- L y Walt // FN //E2 //E3 (Elipsis) E3 // E2 // FN / T // E3 //FB

1x04 – Walkabout

FB // FN // E1 // FN / T // E1 // CE

1x05 - White Rabbit

FB // FN // E1 // FN / T // E1 // CE

1x06 - House of the Rising Sun

PV: 1-FB Charlie drogándose en el avión; 2- Grupo que escuchó la transmisión de Rousseau; 3- J y las cuevas; 4- Michael y Sun // FN // AO / E4 (E3) // FB // E4 // FN / T // E4 // CE

1x07 - The Moth

E1 // E2 // E1 // FB // E1 // FN / T // E1 // CE

1x08 - Confidence Man

PV: 1- Jin, Sun y Michael; 2- Sayid con la radio // E3 // FB // E3 // E2 // FN / T // E4 // CE

1x09 – Solitary

E1 // E2 // FN / T // E1 // CE

1x10 - Raised by Another

PV: 1-Sayid // FN // AO / E2 // FN / T // E2 // FB

1x11 - All The Best Cowboys Have Daddy Issues

PV: 1- Charlie y Claire; 2- Regreso de Sayid; 3- Censo de Hugo (Todos vinculados a no estamos solos) // FN // E2y3 // E1B (Búsqueda de Claire y Charlie) // FN / T // E1B // FB

1x12 - Whatever the Case May Be

E1 // FN / T // E1 // CE

1x13 - Hearts and Minds

PV: 1- Búsqueda de Charlie y Claire; 2- Boone, L y Shannon // FN // AO / E2 // FB // E2 // FN / T // J y Hugo // CE

1x14 – Special

PV: 1-Charlie y Claire; 2- Sayid // FN // AO / E3 // FB // E3B // FN / T // FB

1x15 – Homecoming

PV: 1- Charlie y Claire // FN // E1 // FN / T // E1

1x16 – Outlaws

PV: 1- FB J y el padre; 2- Sawyer y Kate // FN // FB-Sueño E2 // FN / T // E2

1x17In Translation

AO / E1 // FB // E1 // FN / T // E1

1x18 – Numbers

PV: 1- Locke y Boone; 2- Sayid y Rousseau // FN // E3-E2 // FB // FN / T // E2 // FB

1x19 - Deus Ex Machina

PV: 1- Locke // FN // FB // E1 // FN / T // E1 // FB

1x20 - Do No Harm

PV: 1- Locke y Boone; 2- Boone // FN // E2 // FB // E2 // FN / T // E3-E2

1x21 - The Greater Good

PV: 1- Sayid y Shannon; 2- Boone, Jack y Locke // FN // E1 // FB // E2 // FN / T // E2 // FB

1x22 - Born to Run

FB // E1 // FN / T // E1 // FB

1x23 - Exodus - Part 1

PV: 1- Sayid y Rousseau; 2- Balsa // FN // FB // E1 // FN / T // E1

1x24 - Exodus - Part 2

PV: 1- No estamos solos + Dinamita; 2- Ir a las cuevas; 3- Balsa // FN // AO / E2 // E1 // FN / T // E1 // FB

1x25 - Exodus - Part 3

PV: 1- No estamos solos + Dinamita; 2- Claire y Rousseau // FN // E1 // FN / T // E1 // E3

SEGUNDA TEMPORADA

CAP. 1 “Man of science, man of faith”

El episodio arranca con previously; se suceden imágenes de Rousseau hablando sobre los otros y de los sucesos en la selva que llevaron a la apertura de la escotilla.

Fundido a negro mientras se escucha el conteo del reloj en la escotilla.

Se muestra un ojo que se abre; la computadora de la escotilla y se vuelve a Desmond que baja de su cucheta, y se arrastra con la silla para insertar la contraseña en el ordenador.

Secuencia de Desmond desayunando en la escotilla hasta que un ruido del exterior lo perturba. Se cambia, agarra un arma, hace mover el juego de espejos que tiene como sistema de vigilancia y, a través del movimiento de cámara ascendente, se muestra a Jack y Locke asomados por el hueco que acaban de generar con la explosión de la dinamita.

Fundido a negro. Placa que da comienzo a Lost.

CAP. 2: “Adrift”

Previously: Michael saluda a Jack que le desea buena suerte en el viaje. La balsa sale de la playa, navega y se encuentra con el supuesto barco de rescate. Disparos y se llevan a Walt..explosión y la embarcación se incendia.

Continúa con Locke prendiendo la mecha para volar la escotilla y Hugo corriendo hacia él para evitar que lo haga. Una vez hecho el hueco, el sonido de la dinamita retumba abajo y Desmond lo escucha. En la playa Jack cuenta que Locke encontró una escotilla pero que irían al otro día y esa noche dormirían juntos. Locke decide no obedecer y sale en ese momento para entrar en la escotilla, Kate lo sigue. Preparan la soga para bajar por el hueco y cuando Kate logra meterse (Locke la empuja desde arriba) va a un fundido a negro con sonido de agua de fondo y la imagen vuelve a Walt en el agua gritando “Papá”. Se muestra lo que les ocurre a Sawyer, Michael y Jin cuando se va el

barco con Walt y cuando Sawyer le está pegando a Michael para que reaccionara se fusiona la imagen del reflector de la escotilla que se apaga y se vuelve a la historia de la selva. Kate ya está dentro del hueco y Locke le grita desde afuera hasta que baja.

Placa que da inicio a Lost.

Vuelve a la imagen en la que Sawyer golpea a Mike para que reaccione.

CAP. 3: "Orientation"

Previously: Jack sube corriendo las escaleras de un estadio hasta que se dobla el tobillo y cae. Un hombre se le acerca y le pregunta si está bien. Se suceden las escenas en las que Jack conoció a Desmond hasta que éste le dice "nos vemos en otra vida, hermano". La imagen vuelve ahora a la isla, Jack está entrando en la escotilla, mientras Kate encerrada trata de liberarse y Locke sigue órdenes de Desmond que lo amenaza a punta de pistola. Le hace ingresar los números de la contraseña. Jack grita los nombres de sus compañeros y Desmond toma de rehén a Locke: "si te moves, lo mato". (música de tensión, la imagen se corta).

Vuelve a Sawyer y Michael siendo arrastrados por la marea. Llegan a la orilla y aparece Jin corriendo con las manos atadas en su espalda. Cuando lo intentan desatar, éste indica "otros, otros, otros" y cuatro personas se asoman a donde están ellos.

Fundido a negro y la imagen vuelve al mismo lugar. Eko golpea a los tres y los encierran en una trampa bajo el suelo. Michael se pone a gritar qué le hicieron a mi hijo y en ese momento se escucha un disparo.

Desmond aprieta el gatillo y la bala rebota contra una tubería. Jack lo mira a Locke y lo increpa preguntándole si ese era su destino. Le dice irónicamente "todos los caminos conducen aquí"

Flashback de Locke: está en una reunión de autoayuda. Se enoja con el resto de los participantes por la exageración de sus problemas y él termina contando de su relación con su padre. Conoce a Helen. Se presenta y fin de la escena.

Vuelve a la escotilla. Jack pregunta por Kate. Ella se escapó de donde la tenían encerrada y busca un arma para ayudar a Jack. Ataca a Desmond por detrás y Jack lo mantiene aprisionado contra el suelo. Cuando Des ve que sale humo del ordenador, lo mira fijamente y le pregunta a Jack: "¿Qué hiciste? Todos vamos a morir"

Placa que da comienzo a Lost. Vuelve a la escotilla, a la misma escena y Desmond pide reparar la pc. Ahí reconoce a Jack pero éste no le sigue la corriente.(flashback de nuevo de Locke).

CAP. 4: "Everybody hates Hugo"

Previously con la secuencia de imágenes de la playa antes de que partiera la balsa. Y de la balsa hasta que Michael y Sawyer llegan a la orilla, se encuentran con Jin y caen prisioneros. Ana Lucía baja con ellos y se hace pasar por prisionera también. Eko la saca de la trampa y cuando cierra la puerta, se fusiona la imagen de un disco girando y la escena vuelve a la escotilla.

Hugo encuentra el almacén donde está toda la comida de la escotilla y empieza a devorar todo lo que encuentra. Hugo ve a Jin parado en la puerta y, dsp a su compañero de trabajo vestido de pollo. Jin le dice que todo va a cambiar. Hugo se despierta sobre el teclado de la pc y charla con Kate.

La imagen vuelve a la isla, pero al otro lado, donde están encerrados Michael, Sawyer y Jin. Eko los saca de la trampa.

Placa que da inicio a Lost. La escena vuelve con un flashback de Hugo del momento que se sortea la lotería que él acierta.

CAP. 5: "...AND FOUND"

Previously: secuencia de imágenes de Claire encontrando la botella de la balsa; de S. M y J. en la trampa, de la charla que tuvieron con los otros sobrevivientes del Oceanic, hasta que llegan a su refugio en otra estación Dharma.

Fundido a negro. Vuelve a la playa. Sun y Claire lavan la ropa hasta que Sun se da cuenta que desapareció su anillo de casamiento.

Flashback de Sun y Jin: Sun se está cambiando para una cita arreglada. Jin habla con un amigo mientras se prepara para una entrevista de trabajo. Abre la puerta para irse, sonido centrífugo.

La escena vuelve a Jin, sentado en el refugio de los de la cola. El resto de los sobrevivientes está charlando en un costado; Ana Lucía se le acerca y les pide ayuda para buscar alimentos. Van a volver a la playa de donde ellos salieron.

Placa que da comienzo a Lost. Vuelve a esa parte de la isla; ellos salen del refugio para empezar la caminata. Se dividen en parejas y la imagen vuelve a Sun del otro lado, buscando su anillo,

CAP. 6: "ABANDONED"

Previously: Locke y Boone en la selva, encuentran el avión cargado de heroína; éste se cae y muerte de Boone. Va al otro lado, cdo Ana L. les dice a los tres que todos van a caminar hasta su playa. Michael se va solo a buscar a Walt, Jin y Eko lo siguen. Se esconden y ven pasar a los otros.

Fundido a negro. Vuelve a la playa, Shannon está con Vincent y Sayid la invita a ir solos a otro lado. Están en la carpa. Se besan

La próx. Imagen vuelve a la caminata de los de la cola. Están descansando hasta que Michael, Jin y Eko vuelven con ellos. Les avisa que vio a los otros y que tienen que partir en ese momento. Siguen con la caminata.

Vuelve a la carpa donde están Shannon y Sayid. Él sale a buscar agua, se apaga la vela, hay viento y de repente aparece Walt adentro de la carpa. Ella grita.

Placa que da comienzo a Lost. (elipsis) Shannon está parada afuera de la carpa y aparece Sayid corriendo desde la selva diciéndole que no hay nada, que no hay nadie "allí afuera". Discuten sobre si fue verdad o un sueño. (Aparecen Charly, Claire y Aaron)...

CAP. 7: "THE OTHER 48 DAYS"

El episodio arranca con una imagen de la playa, hasta que empiezan a caer pedazos de avión del cielo. Esto dura 30 segundos. Placa negra que dice: Día 1. Imagen de la cola del avión hundiéndose. La historia se va a centrar en la experiencia de los sobrevivientes de la parte de atrás del avión.

CAP. 8: "COLLISION"

Previously: (flashback) Jack está sentado en el bar del aeropuerto de Sidney. Ana Lucía se sienta a su lado y se toman un trago. Fundido a negro y sonido de despegue de un avión.

Ana Lucía está en el refugio de los supervivientes de la cola. Se acerca a Michael, Sawyer y Jin y les dice que se pongan de pie, que van a partir rumbo a la playa de donde vienen.

Secuencia de imágenes: Sawyer se desmaya en la caminata por la selva. Jin le grita, le arman la camilla. Shannon aparece bajo la lluvia hablando con Sayid, susurros y Walt se asoma. Los mira y les indica con el dedo que permanezcan en silencio. Shannon sale corriendo tras Walt y Sayid tras ella. Ana Lucía encabeza el recorrido a la playa, escucha ruidos y empuñando el arma, gira hacia todos lados buscando la fuente del sonido. Ana Lucía gira y dispara a una mujer rubia que viene corriendo hacia ellos.

Sayid va hasta donde cae el cuerpo de Shannon y la abraza. Mira hacia arriba y encuentra la mirada de Ana Lucía que aún mantiene el arma en alto. Fundido a negro.

El episodio vuelve a un flashback: Ana Lucía practica tiro; después de esa escena aparece sentada en una sesión con un psicólogo. Éste le pregunta que se siente volver a tomar un arma. Charlan sobre el trabajo y si ella se siente capaz de volver. El psicólogo le devuelve una placa y le dice: "bienvenida de nuevo agente Cortez" y se observa el título de 'policía de Los Ángeles' en la placa. Ella cierra la cartera y la imagen vuelve a la selva. Sigue de pie, mirando hacia Sayid, pero ahora baja el arma. Sayid intenta atacarla, Eko lo detiene. Se arma una pelea, Ana Lucía agarra las armas y les grita a todos que nadie se mueva. Placa negra que da inicio a Lost.

La escena vuelve a ese lugar de la selva. Sayid está tirado en el suelo por la pelea con Eko. Ana Lucía sigue con el arma en alto indicándole a todos lo que tienen que hacer.

CAP. 9: "WHAT KATE DID"

No hay Previously. El capítulo arranca con una imagen de la playa y la cámara va hacia una carpa. Sale Jin sonriendo y detrás de él, Sun que lo abraza por la espalda. Hugo sale de la tienda de al lado y les levanta el pulgar. Sun mira hacia su izquierda y ve a Sayid cavando la tumba de Shannon. Mientras Sayid cava se escucha una voz que dice: “disculpa, sé que esto duele”. El sonido antecede a la imagen de la escotilla, donde Jack cura a Sawyer herido, recostado en una camilla.

Como inconsciente, Sawyer pregunta a Jack por Kate, le dice que la ama. Jack se sienta a su lado pensativo y no responde. Seguido a eso, aparece Kate trepada a un árbol en la selva, buscando fruta. Cuando baja hasta el suelo, escucha un ruido detrás de ella y al girar la cabeza ve a un caballo negro. Permanece ahí unos segundos hasta que el animal se va. Ella queda mirando hacia ese lugar. Ahora aparece la imagen de la llama de un encendedor. En el flashback Kate está sentada en unas escaleras, jugando con el encendedor. Aparece una camioneta, de donde se baja un hombre, evidentemente borracho. Ella lo mira y lo carga para llevarlo a la pieza. Cuando lo está acostando, él le pregunta si no va a sacarle los pantalones antes. Ella no responde y lo tapa con una frazada. Él la agarra por la muñeca y le dice: “eres hermosa”. Kate le da las buenas noches y sale de la casa. Se sube a una moto y arranca. La imagen queda congelada en la casa. Después de unos segundos estalla y todo se prende fuego. Placa que da inicio a Lost.

La escena vuelve al mismo flashback de Kate, que ingresa a una cafetería. Se sienta en la barra y se acerca su madre a preguntarle qué desea tomar. Kate le pregunta cómo sigue de la muñeca (se muestra una venda bordó que la recubre), su madre se excusa y ella le dice que no siga. Kate le entrega un sobre con una póliza de seguro de la casa. La madre no entiende y le pregunta qué hizo. Ella no contesta y le pide que no diga que estuvo ahí. La madre le repite “Katherine, qué hiciste?” y ella responde “me ocupé de ti, mamá”. Kate le dice que no la verá por un tiempo, la abraza, y se va.

En la escena que da continuidad a la imagen (en el flashback sale caminando para la calle y en la isla entra caminando a la escotilla), ingresa con la fruta que recogió hasta donde está Jack cuidando a Sawyer. Éste le pregunta cómo está y ella responde que bien, aunque cansada.

CAP. 10: “THE 23RD PSALM”

Previously: Charly sale del baño del avión y se da con heroína. Fusionada la imagen de Locke entregándole una bolsa con droga y Charly diciéndole que ya tomó una decisión. Sayid está parado junto a Charly en la selva, al lado de la avioneta amarilla y dice que a juzgar por los mapas proviene de Nigeria y que a bordo viajaban dos hombres vestidos de curas, traficantes de droga disfrazados porque el avión estaba lleno de heroína. Tira una estatuilla de la virgen María al suelo y al partirse deja ver las bolsas. La imagen en primer plano de Charly mira hacia abajo.

En la siguiente secuencia, Michael camina en la escotilla, mirando al ordenador. En la pantalla aparece un chat, y alguien del otro lado que pregunta quién está ahí. El responde Michael y lee como respuesta “dad?” (papá?). Fundido a negro

Flashback: Un grupo de chicos está jugando al fútbol en un potrero. En el barrio hay un mercado, cabras y una iglesia de fondo. De repente aparece una camioneta con varios hombres armados. Se bajan de la cúpula y uno de ellos pide que traigan a los chicos. El más pequeño de los nenes se abraza al más corpulento de ellos. Los hombres armados ordenan al resto de la gente que se aleje y agrupan a los chicos. De la iglesia sale el cura gritando que no se lleven a más niños. El líder de la banda indica que traigan al viejo (un hombre que estaba parado a un costado) y al más pequeño de los chicos. Hacen arrodillar al viejo y le dan el arma al nene para que lo mate. El nene tiembla y se larga a llorar. Antes de que pueda disparar, el más corpulento que estaba detrás de él, corre, le saca el arma y mata al viejo. El líder de los armados mira al chico, le agarra el mentón y le pregunta su nombre; él responde Eko. El líder se ríe: “Miren al Sr. Eko. No titubeó. Es un asesino por naturaleza (se acerca y lo abraza). Ven (le arranca una cruz plateada del cuello), ya no vas a necesitar esto (tira la cruz al piso). Y lo lleva hasta la camioneta. El chico más pequeño va hasta la cruz y la recoge. La cámara se queda con la cara de Eko a medida que la camioneta avanza. Fundido a negro y sonido que se agudiza.

La imagen vuelve a Eko, sentado en la playa y sosteniendo una rama que carga siempre con él. Junto a otras inscripciones talla la frase “Apocalipsis 3 salmo 23, aborrecer”. Claire se sienta a su lado y dialogan acerca de la religión. Ella le pide que hable con Charly, por la estatuilla de la Virgen que lleva encima. Eko le pide a Claire que se la

muestre. Cuando la agarra pregunta dónde la encontró Charly y se desespera cuando Claire le dice que en la selva, que no sabe dónde. Claire pregunta por qué tanto interés, si sólo es una estatua, y él le muestra que dentro de ella había bolsas de heroína. Placa que da inicio a Lost.

La escena vuelve a la caja de seguridad de la escotilla, y se muestra a Locke abriendo el lugar donde se esconden las armas. Aparece Michael y charlan acerca de ellas.

CAP. 11: "THE HUNTING PARTY"

Previously: (secuencia de imágenes) Michael, Jin y Sawyer están en la balsa. Aparece el carguero y se lleva a Walt. Michael chatea en la escotilla a través del ordenador. Sawyer convaleciendo pregunta a Jack por Kate y dice que la ama. Jack y Kate se besan en la selva y ella sale corriendo. Jack la llama dos veces. Fundido a negro.

Flashback de Jack: Cristian sostiene una radiografía y charla con Jack sobre los traumas que aparecen en las imágenes. Un hombre junto a su hija esperan sentados en la misma sala. Cristian le dice al hombre que no es candidato a la cirugía, él habla con su hija en italiano y ella dsp pregunta a Cristian por qué no quiere intentarlo. Tras una discusión sobre las probabilidades de que sobreviva, el hombre dice a Cristián que él ha viajado para ver a su hijo, no a él. Jack decide hacer la operación a pesar de los riesgos. El padre abandona el lugar.

La imagen vuelve a la escotilla. Jack se levanta agitado, como si se hubiese levantado de una pesadilla. Va hacia el ordenador y nota que Locke no está, lo llama y va a buscarlo. Lo encuentra tirado dentro del recinto donde de guardan las armas. Se acerca hasta John que está tirado en el suelo y cuando intenta moverlo aparece Michael apuntándole con un arma y los encierra a los dos. Placa que da inicio a Lost.

Locke reacciona dentro de la sala de armas. Jack pregunta sobre su salud.

CAP. 12: "FIRE + WATER"

Previously: (secuencia de imágenes) Charly y Sayid están junto a la avioneta. Sayid arroja la estatuilla y muestra la droga a Charly. Eko y Claire hablan sobre la figura de la Virgen. Eko la rompe y muestra a Claire lo que hay dentro. Claire se acerca a Charly y sosteniendo una bolsa de heroína le pregunta qué es eso, que estaba dentro de su estatua. Charly dice que no sabía, que no podría saber lo que hay dentro de una estatua sellada. Charly y Eko prenden fuego el avión. Claire le dice a Charly que le mintió, que no puede dejarlo estar cerca de su hijo. Él le pide perdón, Aaron llora. Charly camina solo a la noche por la selva, se agacha en un árbol, corre una campera y descubre las estatuillas de la Virgen que había escondido. Fundido a negro.

Flashback: imagen de un cuadro de Cristo. Un nene baja una escalera con pantuflas de conejo. Otro chico, más grande, abre regalos junto a un árbol de navidad. El más chico agarra los paquetes y todos dicen Liam; pregunta dónde están los suyos. Una mujer rubia se asoma y le dice "por aquí Charly". Desenfundan un piano y Charly la abraza. El nene se sienta a tocar, y la voz de un hombre le dice de fondo: "dale hermanito no puedes salvar a tu familia si no tocas". Al girar la cabeza el Charly nene ve a su hermano, ya adulto, sentado junto al arbolito vestido con un pañal y sosteniendo un juguete. La imagen vuelve a Charly, ahora de grande, sentado de la misma manera en el piano y con su mamá al lado que lo alienta a que toque. Al dar vuelta la cabeza, un carnicero está achurando primero un churrasco, después un muñeco. Le dice que se tiene que buscar otro oficio, que no sacará nada con la música. Charly dice: dad? (papá?). Liam aparece tirado en un sillón diciéndole que los salve y él empieza a tocar el piano. (Continuidad de planos con Charly que sigue tocando el piano pero ahora en otro lugar) la imagen se abre y él está en la playa, en la orilla del mar. Mientras toca (de pie) escucha el llanto de un bebé. Se desespera pensando que es Aaron, quiere abrir el piano, y mira hacia la selva. Los árboles se mueven, va hacia ellos y cuando vuelve a mirar al mar, el piano es arrastrado por la corriente. Grita Aaron y abre los ojos de repente. Estaba acostado en la playa, mira alrededor y camina hacia la tienda de Claire. La cuna está vacía. Charly corre hasta Sun, pregunta por el bebé y ella le dice que está bien (señala hacia la oriila). Claire esta cargando en brazos a Aaron y se acerca Locke a donde están ellas. Charly los observa desde atrás de un árbol y comienza a alejarse. Placa que da inicio a Lost.

La imagen vuelve con Aaron hamacándose en la cuna. Charly se acerca e intenta arreglar las cosas con Claire.

CAP. 13: "THE LONG CON"

Previously: Charly sostiene a Aaron junto al mar, de noche. Claire y Locke se lo piden. Charly discute con Locke y éste lo golpea. Fundido a negro.

En la selva el líder de los otros les dice que esa no es su isla. Les marca una línea imaginaria que los divide, y le advierte a Jack que si la cruzan ya no va a ser un malentendido. Fundido a negro.

Jack le dice a Ana Lucía que Sayid le contó que es policía. “Era policía”, responde ella. Y Jack le pregunta cuánto tomaría armar un ejército. Fundido a negro y sonido que se agudiza.

(fin del sonido) Jack y Locke están en la escotilla. Entran al armario de las armas y guardan un maletín allí. Jack pregunta a Locke por las vírgenes que están escondidas ahí y le pide a John la combinación para entrar a ese lugar. John le responde que espera que esa pregunta se deba a una cuestión de seguridad y no a que desconfía de él. Locke le da la combinación y acuerdan que ninguno de los dos abrirá el armario sin consultarle al otro.

La imagen vuelve a Sawyer en la playa. Carga a Charly por su reciente pelea con Locke y Claire, y éste le dice si no debería preocuparle más que Jack estuviera revisando sus cosas. Sawyer se acerca a su carpa y lo intima a Jack por haber agarrado un frasco de pastillas que era suyo. Jack le contesta que eso pertenece al grupo. Sawyer lo amenaza pero Jack no le hace caso y se va con el frasco. Sawyer lo mira alejarse y aumenta un sonido agudo. Placa que da inicio a Lost.

Flashback de Sawyer: está acostado con una mujer en un hotel. Se besan, hasta que él ve la hora y le dice que se tiene que ir a una reunión. Al agarrar un portafolio antes de salir, éste se abre y se caen varios fajos de dólares. Ella se ríe y le dice si realmente pensaba que iba a caer en esa estafa. Cuando él le dice que debería avergonzarse, ella le pide que le enseñe su oficio; que le enseñe a estafar a la gente.

El flashback vuelve a Sawyer sentado en la playa.

CAP. 14: “ONE OF THEM”

Previously: (Secuencia de imágenes) Rousseau le habla a Sayid de “los otros”. Mientras sigue su voz de fondo, aparece la imagen del secuestro de Claire. Jack y Kate encuentran a Charly colgado. Ethan golpea a Jack en el suelo. Locke les dice a todos que “los otros” los sabotearon, mataron y secuestraron. Mientras Locke dice “no somos los únicos en esta isla y lo sabemos” la imagen muestra a Michael y Eko escondiéndose de los otros. La imagen vuelve a Locke “es hora de preocuparnos por ellos”. Ana Lucía describe lo que les pasó a ellos cuando se instalaron en la playa mientras se muestra lo que ella va contando. La imagen regresa a Ana Lucía diciéndole a Jack y Michael (no se ve el resto) que los otros son animales y que pueden aparecer en cualquier momento y en cualquier lugar. Ana Lucía mata a Shannon. Los otros les advierten a Jack, Sawyer y Locke que esa no es su isla, y que la única razón por la que viven en ella es porque ellos los dejan. Fundido a negro.

Sonido de bombas que caen. Flashback: Bombardeo sobre una oficina. Un oficial ordena que trituren y quemem los papeles. Le pide a Sayid que siga triturando. Entran las tropas enemigas y ordenan que todos se detengan. Los de menor rango siguen haciendo sus tareas y, al ver que el oficial no se hace cargo, Sayid interviene para que no los maten. Uno de los soldados enemigos golpea a Sayid. Un helicóptero sobrevuela la zona de guerra, los soldados salen de la oficina y llevan a Sayid frente a un sargento. Éste le pide que actúe como traductor para ellos, y que interrogue al que era su oficial al mando acerca de un piloto que cayó en la zona hace dos días.

La imagen vuelve a la Isla; Sayid se lava la cara. Aparece Ana Lucía y le pregunta por Jack. Él le pregunta porqué y ella lo lleva adentro de la selva; le señala a una mujer que camina armada. Sayid le dice que él se encarga de eso y le pide a Ana Lucía que regrese sin contarle a nadie. Sayid persigue a Rousseau por la selva. Él se la enfrenta y le pregunta qué hace ahí; ella le responde: “Buscándote”. Sonido que se agudiza y placa de inicio de Lost.

La imagen vuelve a Sayid y Danielle caminando por la selva. Ella lo guía y le pide que confíe.

CAP. 15: “METERNITY LEAVE”

Previously: (secuencia de imágenes) Danielle le cuenta a Jack, Locke y Sayid lo que pasó cuando se llevaron a Alex, su bebé. Claire está durmiendo cuando la amordazan y se la lleva. Claire habla con Jack, le muestra su panza y le dice que la lastimaron, que la pincharon. Aparece Hugo a decir que uno de los pasajeros no está en la lista. Mientras su voz continúa en off, se muestran a Claire y Charly caminando la selva. Etha se interpone ante ellos. Jack y Locke los están buscando en la selva. En la siguiente imagen aparece Claire entre los pastizales y camina hacia ellos. Antes de que la imagen termine, la voz de Claire en off dice “No recuerdo a Ethan, no recuerdo lo que me

hizo". Aparece ahora frente a Jack diciendo esto. Sayid y Danielle corren por la selva, encuentran a un hombre en una de las trampas de Rousseau: "Es uno de ellos. Durante mucho tiempo mentiré". El hombre está encerrado en la escotilla. Sayid lo interroga y golpea. Afuera, Jack y Locke se cuestionan el uno al otro si este hombre está diciendo la verdad. Fundido a negro.

Es de noche y en la playa Aaron llora. Claire trata de calmarlo pero no puede. Levanta a Locke y le pregunta por Jack. John no la deja ir hasta la escotilla sola así que el corre hacia allí a buscar ayuda de Jack. Éste se despierta y sale para la playa. John le señala el lugar donde tienen encerrado a Henry Gale y le pregunta si ha dicho algo. "Nada", responde Jack.

La imagen vuelve a la playa. Claire le está poniendo paños fríos al bebé cuando aparece Danielle: "está infectado". Claire desconfía de Rousseau y ella le pregunta si no lo recuerda. Automáticamente a Claire se le suceden una serie de imágenes en su cabeza. Kate corre desde su tienda y le pide a Danielle que se aleje. Kate vuelve a Claire y le pregunta qué dijo. "Que está enfermo", responde Claire. Placa que da inicio a Lost.

La imagen vuelve a Aaron llorando en la playa. Jack lo revisa y Claire le dice que algo está mal, que él nunca estuvo así.

CAP. 16: "THE WHOLE TRUTH"

Previously: Sayid encuentra a Henry Gale en la selva y lo libera de la trampa. Danielle le advierte que es uno de ellos. Golpe seco y fundido a negro.

Sun está en su huerta y es atacada por alguien que le tapa la cara y la arrastra hacia la selva. Jin entra corriendo a la tienda donde Jack la está revisando. La encontraron cerca de su jardín. Jin la mira. Fundido a negro y sonido que se agudiza.

Flashback de Sun: Ella se asoma a la habitación donde Jin la espera acostado. Se acerca hasta él y comienzan a besarse. Jin le dice que llevan un año intentándolo, que deberían ver a un médico especialista en fertilidad. Discuten acerca del trabajo de Jin y de las cosas que él hace como empleado del padre de Sun. Ella llora, él le pide perdón y le dice que si tuvieran un hijo, quizás su padre le diera un trabajo más seguro.

La imagen vuelve a Sun trabajando en su huerta, aparece Jin ordenándole que se vaya de ahí, que los otros están cerca. Sun no quiere irse y Jin le destroza la plantación. Él le dice que ahora no tiene motivo para quedarse. Sun pasa por su lado y se aleja. Placa que da inicio a Lost.

Ana Lucía corre por la playa. Cuando llega a su tienda Locke está esperándola. Le pide ayuda para interrogar al prisionero.

CAP. 17: "LOCKDOWN"

Previously: (secuencia de imágenes) Locke en la terapia contando sobre la relación de su padre. Imágenes de él y su padre. De Helen cenando con John y pidiéndole que elija entre él y ella. El padre le pregunta si realmente cree que es la única persona que ha sido engañada. Fundido a negro.

Ana Lucía está encerrada con Henry Gale. Le pide que les dibuje un mapa así encuentran su globo y corroboran su historia. Ana Lucía le muestra a Sayid el dibujo y deciden adentrarse en la selva porque tienen un día de viaje. Henry habla con John y Jack y les dice cómo los engañaría si él fuese uno de los otros. Golpe seco y fundido a negro.

Flashback: John agarra el estuche de un anillo de una cajonera. Va a la cocina y prepara las cosas para ir a un día de campo con Helen. Ella se sienta a leer los obituarios. Lee que el padre de Locke ha muerto y se lo dice. Primer plano de John y sonido centrífugo. Vuelve a Locke pero esta vez está parado junto a Henry Gale y Jack en la escotilla. Jack y Locke tienen un intercambio de opiniones y Jack le ordena a Locke que lo vuelva a encerrar en el arsenal. Antes de hacerlo, Henry pregunta a Locke por qué deja que le hable así. John se enoja y lo encierra.

En la selva, Sayid, Ana Lucía y Charly caminan bajo la lluvia buscando el globo. Cuando Sayid decide regresar, Charly los llama porque encontró una tumba. Sayid y Ana Lucía se acercan y al mirar hacia arriba ven el globo amarillo. Placa que da inicio a Lost.

Jack camina por la selva y se acerca a Hugo a preguntarle por Ana Lucía. Éste le dice que se ha ido ayer con Sayid y Charly. Ante las preguntas de Jack, Hugo le dice que él no pertenece a la élite informada.

CAP. 18: "DAVE"

No hay previously. Libby y Hugo hacen ejercicio por la playa, pero él no da más y frenan. Ella le dice que no se preocupe, que no es de la noche a la mañana; que hay metabolismos más lentos que otros. Él le dice que no es su metabolismo sino que está enfermo. Libby le pide que confíe en ella y él le muestra un escondite donde guarda alimentos de todo tipo. Él le dice que quiere tirar todo y ella le pregunta si quiere cambiar. Le alcanza un frasco de mantequilla y él empieza a tirarlo. Así con todo lo que tenía. Ella le pregunta cómo se siente, “me siento libre”, dice Hugo. Se abrazan y cuando están cara a cara aparecen Jin y Sun corriendo por la selva pidiéndoles que los sigan, que encontraron algo.

Se suman a ellos hasta que llegan a un cargamento lleno de comida que, probablemente, había sido arrojado del cielo. Se desesperan en dividir las cosas y piden a Hugo que organizara todo, como había hecho antes. Hugo no acepta y cuando mira fijo entre los que estaban ahí ve a un hombre pelado vestido con una bata cuadriculada. El hombre se aleja y Hugo lo sigue mientras Libby lo mira desde atrás. En la persecución Hugo se tropieza y cae. En el suelo ve una alpargata, la agarra y se sorprende. Placa que da inicio a Lost.

Hugo está sentado en playa, haciendo girar en sus manos la alpargata que encontró en la selva. Libby se le acerca y le pregunta a quién buscaba; él esconde la alpargata y dice que nada, que no quiere hablar de ello.

CAP. 19: “S.O.S”

Previously: (secuencia de imágenes) El líder de los otros, les señala en la selva a Jack, Sawyer y Locke una línea imaginaria que los separa. “Si la cruzan ya no será un malentendido”. Locke aparece tirado en la escotilla, pidiéndole a Henry que presione los números en el ordenador. John continúa atrapado por la puerta y ve cómo se apaga la luz y se dibujan unos símbolos sobre el metal. La voz de Henry de fondo aparece antes que la imagen; éste le dice a Locke que nunca ingresó los números, ni tocó el botón. John le dice que miente, “ya me harté de mentir”, le responde Henry. En la selva, Jack y Kate caminan de noche y encuentran un paracaídas con un cargamento de comida. Fundido a negro.

En la playa, Rose y Bernard acomodan la comida en estantes de caña. Él está irritado y le pregunta a Rose si se dieron por vencidos en ser rescatados. Ella no le responde y mientras lo mira, se escucha de fondo el sonido del conteo del ordenador. En la escotilla, John trata de dibujar las imágenes que se le aparecieron sobre la puerta; tacha el papel y se enoja. La alarma empieza a sonar y Jack se acerca a preguntarle si va a ingresar los números. Locke no dice nada, los ingresa y sigue pensando. Jack habla con Ana Lucía, quien está acostada en el sillón fuera del arsenal, custodiando a Henry. Ella le dice que no ha comido ni hablado en dos días, a lo que él le responde que se cansó, que quiere respuestas. Abre la puerta y se acerca a Henry para cambiarle el vendaje. Jack le recuerda a Henry que él hacía un tiempo les había dicho que++++++ de ser uno de los otros, los engañaría para que se vean obligados a entregarlo con su gente. Entonces él iba a ir hasta la línea imaginaria de la selva a pedirle a los otros un intercambio. Ellos entregarían a Henry a cambio que les devuelvan a Walt. “Nunca les darán a Walt”, dice Henry. Placa que da inicio a Lost.

Flashback de Rose y Bernard: ella queda atascada en la nieve, y él se le asoma por la ventanilla a decirle que no acelere más y le ofrece su ayuda.

CAP. 20: “TWO FOR THE ROAD”

Previously: (secuencia de imágenes) Ana Lucía está parada en un estacionamiento, llama a un tal Jason y le dispara 3 tiros en el pecho (sonido centrífugo, la voz de ella arranca antes). Ahora está frente a Michael, hablándole sobre los otros: “son listos y son animales”. Jack está en el arsenal de armas, aparece Michael apuntándole con una y le dice a Jack que se va a buscar a su hijo, que nadie lo detendrá. Jack le limpia el vendaje a Henry y le cuenta su plan de intercambiarlo a él por Walt. Kate y Jack caminan por la selva de noche y encuentran el cuerpo de Michael. Sonido centrífugo y fundido a negro.

Kate y Jack están con Michael, tumbado en la selva. Jack busca si hay alguien alrededor pero Kate le dice que no; lo levantan y regresan a su campamento. Ana Lucía está cortando fruta en la escotilla, mira hacia la camilla donde Locke reposa y después el arsenal.

Flashback de Ana Lucía: Regresa a la estación de policía y su madre le pregunta qué ha hecho a la noche. Lo lleva hasta un cadáver y le dice si lo reconoce. La madre la cuestiona sobre si fue ella quién lo asesinó y le pide que deje ayudarla. Ana Lucía renuncia. (Continuidad entre las escenas: sale de la estación y entra a donde tienen

encerrado a Henry). Entra a darle de comer a Henry; le cuenta que era policía, y que él a diferencia del resto de los asesinos que había conocido, era muy silencioso. Henry la ataca y le responde que ella ha matado a dos de los suyos, gente buena que no la molestaba, que la asesina era ella. Mientras la ahorcaba, entra Locke y desmaya a Henry con un golpe en la cabeza. Locke la mira y le dice: “supongo que decidió empezar a hablar”. Placa que da inicio a Lost.

Flashback de Ana Lucía: Trabaja como policía aeroportuaria, revisando a los pasajeros. Se encuentra a Cristian Shepard en el bar y la invita a viajar con él a Sidney.

CAP. 21 “?”

Previously: Locke queda encerrado debajo de la puerta trampa de la escotilla. Antes de que terminen los 108 minutos, le pide a Henry que ingrese los números en el ordenador. Estando acostado, la luz se torna a violeta y unos dibujos aparecen inscriptos sobre la puerta. La voz de Henry comienza a relatarle que al pasar el conducto de ventilación sólo miró la computadora, nunca ingresó los números y jamás presionó el botón.

Sayid le dice a Hugo que si quiere tener un detalle lindo con Libby la lleve a una playa a 3 km de la de ellos. Cuando llegan, Libby pide a Hugo las mantas pero éste se las olvidó. Ella se encarga de ir a buscarlas.

Jack pide a Sawyer su arma, pero éste se da cuenta que Ana Lucía se la robó. Ella aparece en la escotilla, sentada junto a Michael, a quien le cuenta que tienen atrapado a uno de ellos. Michael le pide el arma para matarlo, pero asesina a Ana Lucía y a Libby que justo ingresaba en la escotilla. Abre la puerta, mira a Henry y se pega un tiro en su hombro. Fundido a negro.

Eko está cortando madera y se le aparece Ana Lucía. Le pregunta qué está construyendo y él le dice que una iglesia. Entonces ella le pregunta por qué y él le responde que se lo ordenaron, en un sueño. Ella le pregunta si en otro sueño como ese y Eko ahí se da cuenta que Ana tiene un tiro en el pecho y sangre alrededor de su boca. Ana lo mira y le pide que ayude a John. Se suceden imágenes de la vida de Eko con un sonido fuerte de fondo, hasta que él aparece caminando dentro de la escotilla. Cuando entra lo ve a Yemi (su hno) sentado al ordenador; Eko le pide perdón pero Yemi lo calla. Le dice que tiene que ayudar a John, que ha perdido su rumbo; le tiene que pedir a John que lo lleve hasta el signo de interrogación. La sala donde están empieza a temblar y Yemi le pide que no se distraiga, que obligue a Locke que lo lleve hasta ahí y que lleve el hacha. (sonido de un hacha talando). Eko se levanta agitado. Charly le pregunta si está bien y él le responde que debe encontrar a John.

Locke camina por la selva con Kate, Sawyer y Jack, que discuten sobre las armas. Cuando están llegando a la escotilla, Michael sale cayéndose al suelo, y les dice que le han disparado en el hombro. Jack se queda afuera con él y el resto ingresa. Cuando Jack lo para, Eko aparece para ayudarlo. Al entrar, descubren a Ana Lucía muerta y a Libby en el piso, que llega a reaccionar escupiendo sangre. Michael la mira incrédulo y Jack le pide a Kate que la ayude a cargarla al cuarto de atrás. Placa que da inicio a Lost.

La imagen vuelve a Eko, que bendice el cuerpo de Ana Lucía y reza. Locke lo mira detrás de la puerta.

CAP. 22: “THREE MINUTES”

Previously: Kate y Jack encuentran a Michael en la selva, de noche. Ya en la escotilla les cuenta que siguió a uno de los otros hasta su campamento y que viven peor que ellos, en tiendas y tipis. Michael dispara a Ana Lucía. Vuelve a la escena anterior donde describe a Jack y Locke lo que vio de los otros. Tienen una escotilla que vigilan las 24 hs. Dos hombres con dos armas, y esas dos armas es todo lo que tienen. Michael dispara a Libby. Regresa y él sigue explicando: “así que volví para decirles (su voz continúa en off mientras se sucede cuando él se pega el disparo en el hombro y libera a Henry) que cuando recobre las fuerzas los conduciré hasta allí y recuperaremos a Walt”.

PLACA NEGRA: HACE TRECE DÍAS. (descripción de Lúu)

CAP. 23: “LIVE TOGETHER. DIE ALONE”, PART 1.

Previously: (secuencia de imágenes) Locke y Jack miran por el agujero de escotilla después de haberle explotado la tapa. Jack pregunta a Desmond si no siente que lo pusieron a apretar un botón cada 100 minutos sólo para ver si lo hacía, “todo el tiempo” responde Des. Locke mira un video en la estación La Perla donde se explica un proyecto psicológico que se está llevando a cabo mientras por los monitores se ve a Jack caminando dentro de su escotilla. Locke dice a Eko que su vida es tan patética como seguir apretando ese botón, y Eko le dice que si no lo hace, él continuará esa tarea. La mujer de los otros que mantuvo prisionero a Michael le da la lista de las cuatro

personas que tiene que llevarles. Aparece Walt y se abrazan. Michael mata a Ana Lucía y Libby. Sayid habla en la playa con Jack y le dice que cree que Michael los está llevando a una trampa, que los otros lo comprometieron. Michael y Jack discuten sobre cómo llegar a los otros y Michael dice que tiene que ser a su forma; sólo Jack, Kate, Sawyer y Hugo viajarán con él. En la playa, el funeral de las chicas. Sun ve un barco; sonido que se agudiza, golpe seco y fundido a negro.

Todos corren hacia la orilla. Jack, Sawyer y Sayid se sacan la ropa y nadan hasta el bote. Una vez arriba hay música de fondo, y cuando Jack se acerca a una puerta de madera en la cubierta, alguien dispara desde abajo. Se oye el sonido del arma sin balas, entonces los tres abren la puerta. Desmond está borracho, empuñando un arma y tomando vodka. Mira a Jack a los ojos y le dice "Tú". Se ríe. Placa que da inicio a Lost.

La imagen vuelve a Desmond, esta vez emborrachándose en la playa.

CAP. 24 "LIVE TOGETHER. DIE ALONE", PART. 2

Previously: Flashback de Desmond: Penny lo mira llorando, y él le dice que va a ganar esa Carrera. Que va a ganar y en un año volverá. (secuencia de imágenes) La imagen vuelve al funeral de Ana Lucía y Libby. Sun ve el bote que se acerca. Jack, Sawyer y Sayid entran en él y descubren a Desmond. Jack, Kate, Hugo y Sawyer caminan por la playa siguiendo a Michael, de fondo la voz de Sayid le explica a Jack que mientras ellos vayan por la selva hasta la trampa de Michael, él rodeará la isla en el bote. Michael le muestra a ellos la lista que le dieron y les explica que si no los lleva hasta los otros, no le devolverán a Walt con vida. Locke le dice a Desmond en la playa que mañana van a averiguar lo que pasa si no se presiona ese botón. Desmond trata de arreglar los cables de electricidad. Eko le explica a Charly que Locke se encerró para dejar de presionar el botón y que si eso pasa todos en la isla morirán. Golpe seco y fundido a negro.

Charly y Eko caminan por la selva; Charly le da a Eko la dinamita que tenían escondida. La llevan hasta la escotilla y Eko decide volar la puerta. Charly le advierte a Locke, pero Desmond persuade a John que con eso no bastará para romperla.

Flashback de Desmond: Está toqueteando los cables de electricidad de la escotilla. Una voz femenina empieza un conteo descendente hasta llegar a cero. Bajan las puertas de acero de la sala de la escotilla y Desmond la traba con un aparato de metal. Charla con su antiguo compañero, Kelvin, sobre Radzinsky, el mapa que está pintando en la pared, y sus años en el ejército. Desmond le pide salir la próxima vez, que después de dos años necesita salir de ahí aunque sea un rato. Kelvin le ordena que se quede adentro.

Charly golpea la puerta de metal, y le vuelve a repetir a Locke que Eko la va a estallar. Charly pregunta a Eko si está seguro, que quizás Locke tiene razón. Eko le saca el cinturón a Charly y lo tira contra la pared. La hebilla de metal viaja hasta la pared y se queda fija ahí. Eko prende la mecha, Charly corre hasta la salida y hay una explosión. Placa que da inicio a Lost.

Flashback de Desmond: Está acostado en la cama de la escotilla y empieza a sonar la alarma de la computadora. Ingresas los números, aprietas el botón y baja por una puerta que está abierta. Encuentra a Kelvin, tomado, tratando de meter una llave en una cerradura, aunque dice que no puede hacerlo. Le explica a Des sobre el incidente del electromagnetismo y lo que sucedería si no aprietan ese botón.

La escena vuelve a Desmond en la escotilla hablando con Locke.

TERCERA TEMPORADA

Cap. 1 "A TALE OF TWO CITIES"

Arranca con un Flashback de Juliet, antes de la reunión de lectura en su casa Dharma, al momento en que el avión se parte. Ben manda a Goodwin y Ethan a cada grupo. Placa de Lost.

Vuelve con flashback de Jack-sueño. Está encerrado. Todo el capítulo se va a centrar en él y su relación con Sarah al momento del divorcio. El último flashback cobra sentido a partir de la charla que tiene con Juliet sobre su archivo de vida. Jack "lo deja ir" después de todo (frase que le repetía su padre para que superara el matrimonio ya roto).

La lógica del cap. Es similar a las que respetan el orden de una historia central con Jack a la cabeza y sus flashbacks intercalados, y otra historia secundaria (siempre en otro espacio): la de Sawyer y Kate en sus respectivos lugares de secuestro hasta que los ponen en jaulas enfrentadas. Jack queda apartado del resto.

Termina con Ben felicitando a Juliet y fin de la escena y con ese corte, fin del episodio.

Cap. 2 "THE GLASS BALLERINA"

Arranca con flashback de Sun. La historia central va a ser la de ella junto a Sayid y Jin planeando una trampa para atrapar a los otros (cosa que no ocurre porque roban el barco y ellos tres quedan varados en la playa). Paralelamente se desarrolla la historia de Kate y Sawyer trabajando para ellos hasta que vuelven a encerrarlos en las jaulas. Termina con una charla de Jack y Ben sobre el mundo exterior (el video de los medias rojas ganando el campeonato).

La misma lógica que los demás, con flashbacks intercalados de Sun y Jin que toman sentido al final, y con historias paralelas en el mismo tiempo pero en otro espacio. Termina con un golpe seco de sonido después de la imagen congelada de la cara de Jack tras la charla con Ben.

Cap. 3 "FURTHER INSTRUCTIONS"

Hay previously. Historia en la playa centrada en Locke, que necesita hablar con la isla. Hace el ritual con el preparado que genera alucinaciones. Ve a Boone. Secuencia de imágenes, sonidos, recursos de cámara, de todo. Sale como un oso al ataque, le vuelve la voz. Tiene que salvar la vida de Eko. Termina con la cara de Desmond. Igual que todos

Cap. 4 "EVERY MAN FOR HIMSELF"

Hay previously, sobre ellos atrapados con los otros. Vuelve a Desmond en la playa. No hay flashback. Vuelve a ellos en las jaulas. La historia se divide entre el "marcapasos" de Sawyer y la amenaza sobre Kate, la operación en que hacen intervenir a Jack, y lo que hace Desmond en la playa para salvar a Claire. Hay flashbacks de Sawyer en la cárcel y la aparición de su hija.

La lógica es normal, y la acción se da en 3 espacios distintos en un mismo tiempo.

Cap. 5 "THE COST OF LIVING"

Hay Previously. Flashback de Eko. La historia se centra en Eko buscando el cuerpo de su hermano. Se enfrenta con el humo negro. El resto de la playa va a la estación La Perla a encontrar conexiones con el resto de las estaciones Dharma. En la otra isla, Jack se entera que Ben tiene un tumor en la columna y le piden que lo cure.

La lógica es la misma, y el cambio se da en lo espacial, no en lo temporal.

En cuanto a las relaciones actanciales, Locke le marca a Hugo que "él no es Jack", por la forma en que organiza al grupo.

Termina con Eko muriendo, le dice algo a Locke. Éste le repite a Sayid "Seguimos nosotros". Golpe seco y fin del episodio.

Cap. 6 "I DO"

Hay previously. Arranca con flashback de Kate. La historia está centrada en la relación de ella con Sawyer y cómo le piden que convenga a Jack de que opere a Ben. Del otro lado entierran a Eko en el medio de la selva. Tres espacios: las jaulas, donde tienen a Jack y la selva. Misma lógica temporal con los flashbacks de Kate alternados.

Jack ve a Sawyer y Kate juntos en las cuevas. Ahí decide operar a Ben a cambio de que lo deje salir de la isla. Él le da su palabra.

Mientras lo opera le da una hora a Kate y Sawyer para que escapen. Él le grita que corra por la radio. Golpe seco, fin.

Cap. 7 "NOT IN PORTLAND"

Hay previously. Flashback de Juliet. La historia se va a centrar en el intento de escape de Kate y Sawyer mientras Jack amenaza con dejar morir a Ben durante la operación. Ben reacciona y llama a Juliet, pidiéndole que libere a Sawyer y Kate así Jack puede salvarlo. Ella obedece.

Por un lado Jack y Tom continúan en la sala de operaciones; por el otro, Sawyer y Kate, gracias a la ayuda de Alex (quien también libera a Carl) logran huir en barco hasta su isla. Juliet aparece en ese momento y mata a Danny para que nos los retenga. Antes de salir, Kate habla con Jack por la radio. Éste le pide que no regrese a buscarlo.

Flashbacks de Juliet: la relación con su-ex, se presenta a su hna., enferma de cáncer que queda embarazada gracias a una investigación de Jules. Alpert y Ethan van a buscarla para sumarla a su proyecto. En el final del episodio ella le dice a Jack que Ben le prometió volver a casa.

Cap. 8 “FLASHES BEFORE YOUR EYES”

Hay previously sobre Desmond y regresa a él. Vuelve a la playa y salva a Claire que se estaba ahogando. (Hugo le dice a Charlie: ese hombre ve el futuro). Está en la isla, Charlie y Hugo le ofrecen Whisky p emborracharlo y saber qué vio. Cuando Charlie le dice cobarde, Des se enoja y rememora lo que le pasó cuando giró la llave.

Imágenes del pasado de Des, que es su presente. Avanza esa historia, mientras él trata de averiguar si es posible viajar en el tiempo.

Aparece Eloise Hopkins (otro personaje que viaja en el tiempo). Des y ella serían otro recurso de la isla para agregar otra línea temporal a la historia. Son dos categorías distintas que generan la ruptura con el espacio tiempo de la isla. Des vuelve a la isla después de que lo golpean en el bar (en su vida pasada –aunque presente-) y le dice a Charlie que tarde o temprano el universo corrige el rumbo, y que haga lo que haga, él va a morir.

La historia es sólo una, aunque compleja por las temporalidades y espacios que abarca, así como por los personajes que aparecen y las relaciones que se dan fuera de la isla (Des hablando con Charlie sobre la escotilla antes de que éste viajara y supiera que eso le iba a pasar). Avanza la historia con Penny.

Termina con el golpe seco y las caras de Charlie y Desmond después de que éste le anticipara su muerte.

Cap. 9: “STRANGER IN A STRANGE LAND”

Hay previously. Sawyer y Kate están volviendo con Karl a su Isla, pero ella siente culpa de haber dejado a Jack (primera vez que alguien –Karl- nombra a Jacob). Del otro lado, Tom mueve a Jack y lo encierran en una jaula. Juliet pasa esposada.

Título. Arranca con flashback de Jack en Tailandia. Se acerca Achara y lo ayuda a armar un barrilete.

En las jaulas, la mujer sheriff de los otros se acerca a hablar con Jack. Del otro lado, Karl les cuenta a Sawyer y Kate que los otros viven en la misma isla que ellos; en la otra sólo trabajan. De noche Juliet se acerca a la jaula de Jack y le pide que los ayude, a Ben se le infectó la herida. Jack se niega (corte negro) en el flashback Achara le cuenta a Jack que tiene un don.

Vuelve a Jack en las jaulas, Isabel le habla de sus tatuajes. Cuando es llevado a declarar se cruzan con Alex. Están presentes Tom y Juliet. Jack plantea que mintió pero no le creen.

Corte Negro y FB: Jack lleva un mes en Tailandia, está con Achara en la cama. Se despierta en las jaulas y hay gente observándolo, muchos son los que habían sido secuestrados de la cola. En la otra isla, Kate y Sawyer se despiertan y Karl no se encuentra; lo descubren a pocos metros de ellos llorando.

Jack es visitado por Ben, y le pide que la salve a Juliet, y que si lo hace se va a quedar para curarlo. En el FB Jack sigue a Achara para conocer su don y la obliga a que lo tatúe. En la isla, Alex acompaña a Jack al juicio de Juliet llevando una carta de Ben.

En el último FB, Jack es golpeado por el hermano de Achara y le dicen que se vaya. Jack, está de vuelta en las jaulas cuando llega Juliet quien ha sido marcada. En la otra isla, Kate siente culpa de haber dejado a Jack y de haber estado con Sawyer.

Isabel le lee finalmente a Jack lo que sus tatuajes dicen y Jack disiente con lo que significan o si es verdad lo que plantean. Están junto a las balsas para partir de regreso a la isla.

Típico final de música y sucesión de imágenes: Kate y Sawyer, Alex, Karl, y las balsas

Cap. 10 TRICIA TANAKA IS DEAD

Arranca con FB de Hugo de joven cuando está arreglando el auto con el padre antes de que este los abandone.

Hurley le habla a la tumba de Libby cuando llega Charlie y le cuenta lo que le dijo Desmond. Aparece Vicent con el brazo y la llave y lo siguen hasta encontrar la camioneta.

Título. FB en el que muere Tricia Tanaka por el meteorito. Hugo sigue junto a la camioneta que encontró. En la playa están Jin y Sun cuando llega Hugo y hace que Jin vaya a ayudarlo.

Kate y Sawyer llegan a la playa y se reencuentran con el resto de los sobrevivientes.

FB introducido mediante corte negro: Hugo quiere ir a Australia a averiguar sobre los números cuando se entera que su padre ha regresado.

Jin y Hugo trabajan en el auto, tratando de arreglarlo. Charlie está con Desmond en la playa, aparece Sawyer a preguntar por sus cosas. Va a hablar con Hugo.

En la playa, Kate, Sayid y Locke hablan sobre ir a rescatar a Jack.

Un nuevo FB de Hugo lo muestra cenando con su madre y su padre. Le muestra al padre que aún conserva el auto que arreglaban cuando era pequeño. En la isla Hugo sigue tratando de arreglar el auto. En un nuevo FB va a una vidente y descubre el engaño preparado por su familia.

Mientras Sawyer le enseña inglés a Jin, Hugo va a buscar a Charlie y al regresar comienzan a empujar la camioneta.

El último FB de Hugo, lo muestra haciendo las valijas para irse de su casa.

Siguen empujando la camioneta, Charlie y Hugo se suben y logran arrancarlo.

En la playa, mismo final que el capítulo anterior. Música e imágenes. Sawyer solo.

En la selva, Kate está con Locke y Sayid. Llega Rousseau.

Cap. 11 ENTER 77

Hay Previously.

Sawyer está con la mesa de Ping Pong; ve a Paulo pasar con una de sus revistas.

Kate, Locke y Sayid caminan por la selva junto a Rousseau. Se encuentran con la cabaña de Mikhail Bakunin.

En la playa Sawyer hace una apuesta con el resto de los supervivientes.

Sayid va adelante. Primer FB lo muestra a Sayid como cocinero en París cuando es visitado por Sami.

En la cabaña MB le dispara a Sayid y entran Kate y Locke. Les dice que es el último integrante de la Iniciativa Dharma. Cuando entran a la casa, la revisan y Locke encuentra una computadora donde se pone a jugar al ajedrez.

En el FB Sayid visita a Sami en su restaurant y es capturado cuando su mujer lo identifica como la persona que la había torturado.

En la playa Hugo y Sawyer juegan al Ping Pong. En la cabaña, MB hace referencia al submarino y pelean. Lo atan y Sayid muestra que ha descubierto una puerta en el suelo.

En los FB se lo muestra a Sayid encerrado siendo visitado por Sami para golpearlo y torturarlo, primero solo y después junto a su mujer (2FB distintos).

Kate y Sayid bajan por la puerta al subsuelo y encuentran a Mrs Klugh y el C4. Arriba Locke escucha la computadora y deja de vigilar a MB. Gana el partido de ajedrez, y sigue las instrucciones de la Iniciativa Dharma hasta que MB lo amenaza con un cuchillo.

Cuando Kate y Sayid suben, se encuentran con MB apuntando a Locke afuera de la cabaña. MB mata a Mrs Klugh.

En el último FB la mujer perdona a Sayid por lo que le hizo.

Cuando se están yendo con MB de rehén, la cabaña explota.

Cap. 12 PAR AVION

Hay previously.

Inicia con la Apertura de Ojo de Claire en un FB, cuando uvo el accidente de auto con su madre. En la isla vuelve a haber apertura de ojo de Claire que se encuentra con Charlie y Aaron.

Kate, Locke, Sayid, Rousseau caminan por la selva con MB.

Charlie va a desayunar con Claire, aparece Desmond. TÍTULO. Y después con Jin y Sun cuando ven a las aves. Charlie sigue mirando a Desmond.

En el FB Claire está en el hospital y es visitada por la policía.

En la selva, Kate habla con Rousseau y después con MB quien les dice que no estaban en la lista porque son imperfectos. Se encuentran con la valla.

En la playa Claire está con Jin y Sun armando las redes y la carnada para tratar de atrapar a las aves. En el FB la madre de Claire ha salido de cirugía, les dicen que todos los gastos ya han sido cubiertos pero no les dicen por quién. Al regresar del FB están a punto de atrapar una de las aves y Desmond dispara espantando las aves.

En las vallas, Locke lanza a MB y este cae al piso “muerto”. Encuentran el C4 en la mochila de Locke y se dan cuenta que había mentido.

Charlie y Claire pelean. En el FB aparece el Dr de EEUU (Christian), que le dice que es el padre. La tía de Claire lo echa.

En la selva arman una estructura con árboles para atravesar la valla. Va Kate primero.

Claire habla con Sun, y se ve a Desmond con Charlie a lo lejos. En el FB, Claire está trabajando poniendo aros y aparece Christian con quien va a tomar un café.

En la playa, Claire sigue a Desmond. Desmond atrapa un ave y le dice a Claire dónde iba a morir Charlie. Luego, Claire junto a Charlie. En el FB, ya una Claire rubia y embarazada que va a ver a su madre; en la televisión el programa sobre las aves.

Claire y Charlie ponen la nota en el pie del ave. (Voz en off y secuencia de imágenes) Sueltan la paloma.

En la selva, Locke, Kate, Sayid y Rousseau llegan a las barracas. Ven a Jack jugando a la pelota con Tom.

Cap. 13: “THE MAN FROM TALLAHASSEE”

Hay previously. Vuelve a flashback de Locke. En la isla él, Sayid y Kate observan a Jack con los otros. Placa de Lost, vuelve a lo mismo.

La única historia que se desarrolla es esa, aunque los personajes se separan. Por un lado Kate y Sayid capturados, y por otro Locke con Ben. (rel actancial entre ellos; diálogo en la casa de Ben). John explota el submarino.

Flashback de Locke: el padre lo tira del edificio y queda paralítico.

Vuelve a la isla. Ben le habla del accidente y la conexión que él tiene con la isla. De la caja “aparece” el padre (le da sentido al flashback).

Termina con Locke viendo al padre encerrado en un cuarto. Varían los espacios aunque todos forman parte de la misma historia (ellos llegando a Dharmaville).

Cap. 14: “EXPOSÉ”

Niky corriendo por la selva (flashback pero de la isla) entierra algo en la tierra. Va a flashback de ella pero de su vida anterior al accidente. En la playa aparece cdo Swyer y Hugo juegan ping pong, cae al suelo y muere.

Cartel de hace 84 días: ella con su “novio” almorzando y Paulo es el cocinero. Envenenan al viejo. En la selva él aparece muerto igual que ella. Flashbacks de la isla, otro racconto. Se muestran a Ben y Juliet en la escotilla planeando el secuestro de K, S y Jack.

Los entierran vivos en la playa, creyéndolos muertos. Varios tiempos. Otro flashback narrativo.

Cap. 15 “LEFT BEHIND”

Hay previously. Vuelve a Kate encerrada en Dharmaville. John entra a despedirse porque se va con ellos. Vuelve a la playa con Hugo diciéndole a Sawyer que están pensando desterrarlo. Los otros están dejando Dharmav.

Va a flashback de Kate hablando con la mujer de Sawyer en un bar. Vuelve a ella acostada en la selva, esposada a Juliet.

En la playa Swyer intenta pescar y se da cuenta que no quiere que lo destierren. Habla con Hugo. Del otro lado de la selva Juliet y Kate tratan de volver al campamento. Juliet le habla de Jack y se pelean. Aparece el humo negro y tienen que esconderse. Juliet ve flashes de él y éste retrocede.

La imagen vuelve a la playa con Sawyer tratando de ser amable.

Escondidas, Juliet le dice a Kate que Jack vio lo que pasó en las jaulas.

Sawyer líder. Comparación con Jack y Locke de Hugo. (actantes) La imagen se corta con música y secuencia ralentizada de Sawyer ayudando a sus compañeros. Así se fusiona con Kate y Juliet regresando a Dharmaville. Liberan a Sayid y Jack y vuelven los 4 a la playa.

Dos espacios distintos (playa- selva/dharmaville). Relato común cortado por flashback subjetivo.

Cap. 16: "ONE OF US"

Hay previously. Jack, Kate, S y J caminan de regreso a la playa. Sayid desconfía de J. Dsp de la placa la historia vuelve al campamento. Aaron llora y Claire no se siente bien. Ellos regresan al campamento y el resto no confía en Juliet. Salvo porque ella puede curar a Claire. Los flashbacks son de la vida de Juliet antes de que arribara a la isla, y de cuando ya formaba parte de la Iniciativa. Al final del episodio hay un flashback subjetivo/narrativo en el que la charla de Ben y Juliet "explican" el motivo de que hayan abandonado a Juliet.

Cap. 17: "CATCH 22"

Hay previously. Desmond vive el futuro y ve como Charli moriré esta vez. También se le aparecen flashes de otras cosas. Pregunta a Hugo por el cable enterrado en la orilla y le dice que "alguien viene".

Flashback de Des. El cap se centra en él, Charlie, Hugo y Jin siguiendo la visión de Des. Salvo que Des impide que Charlie muera de nuevo y eso podría alterar los hechos. Encuentran el parapente y a la mujer que saltó en el, pero no es Penny. La chica lo llama a Des por su nombre.

Hay varios tiempos: los flashbacks de Des, las visiones y el tiempo 0. Espacios son dos, la selva y la playa (Jack, Sawyer, Kate y Juliet)

Cap. 18: "D.O.C."

Hay previously. Arranca en la isla con Jack y Sun y va a flashback de ella. Dsp de la placa vuelve a otro flash. Las dos historias centrales son la los de la selva tratando de salvar a Naomi y la de Sun con Juliet en la escotilla de maternidad. El desarrollo es común y las dos historias son las que se abren en el previously.

Cap. 19: "THE BRIG"

Hay previously. Arranca con Locke quemando un expediente y placa negra. HACE 8 DÍAS: flashback narrativo., vuelve a cuando Locke ve al padre encerrado en el cuarto. Ben lo invita a partir con ellos al lugar a donde van y John acepta.

La otra historia es en la playa, Desmond and co vuelven a la playa con Naomi. Sawyer sale a hacer pis y los ve sólo a ellos parados delante de una tienda. John aparece y dice lo que está buscando.

Hace 8 días, vuelve al hoy, hace tres días –ver relación John/Ben- vuelve al hoy –Locke lleva a Sawyer a matar a "Ben"- vuelve a hace tres días –Ben obliga a Locke a matar al padre pero él no puede y por eso lleva a Sawyer- hace dos días –habla con Richard y él le sugiere que busque a S dándole su expediente- hoy –Sawyer entra al cuarto, descubre q es el papá de Locke y ahí se entera que fue el que estafó a sus padres- hace un día – Ben abandona a Locke en el campamento porque le dice que no es tan especial como pensó, y que puede volver con el cadáver del padre a cuevas- hoy –Sawyer le da la carta a Cooper para q la lea en voz alta; él la rompe y Sawyer lo mata, ahorcándolo con una cadena. Locke le agradece.

Vuelve a la playa, Kate le cuenta a Jack lo de Naomi. En la selva, Sawyer sale del Roca Negra vomitando y Locke lo sigue; le da el cassette p q demuestre que Juliet es espía pero no regresa con él a la playa. Vuelve con los otros cargando el cuerpo de su papá)

(Comparar este flashback narrativo con el de los de la cola y el de Michael; se parece más al de Michael. Ver si ese tmb vuelve al hoy)

Cap. 20: "THE MAN BEHIND THE CURTAIN"

Hay previously. Vuelve con flashback del nacimiento de Ben. La historia central es la de Ben llevando a Locke a la cabaña de Jacob; en el medio aparecen los flashes de la vida de Ben. La otra trama es de la playa; todos se enteran que Juliet es una espía y de la existencia de Naomi, así que van a ver qué hacer con eso. Al final del cap John escucha a Jacob por eso Ben lo lleva hasta una fosa y le dispara en el estómago.

La forma del relato es igual que a los episodios comunes

Cap. 21: "GREATEST HITS"

Hay previously. El cap se centra en la historia de Charlie y los 5 recuerdos más importantes de su vida (el flashback en este caso es explícitamente un recuerdo),

Por un lado Charlie y Des van hasta la estación submarina para que Charlie pueda desconectar el interruptor, pero él tiene que morir. Por otro, los de la playa esperando a los otros; y ellos yendo a secuestrar a las embarazadas.

En la mitad del cap, hay una placa de seis horas antes. Ben regresa al campamento solo (flashback narrativo- arranca con la imagen del medio, de Karl sacando la canoa).

Hay dos tipos distintos de flashes en el mismo episodio.

Cap. 22: "THROUGH THE LOOKING GLASS (PART 1)"

Hay previously. Vuelve con un flashforward. En la isla todos se preparan para arrancar la caminata hasta la torre radial. Jin, Sayid y Bernard se quedan para hacer explotar la dinamita. Charlie está en la estación "El espejo", siendo golpeado por dos empleadas de Ben.

Cap. 23: "THROUGH THE LOOKING GLASS (PART 2)"

Hay previously. Vuelve con otro flashforward de Jack.

Están las tres historias que se abrieron el cap anterior: la playa, la escotilla submarina y la colina. En el medio se entrelazan los flashes de Jack. Recién el último da una indicación de que es el futuro, y con el final de esa escena termina la temporada.

Hay un espacio distinto de los tres principales, que tiene que ver con el exterior y la conexión con Penny. La forma del cap es igual a los episodios comunes, aunque en estos dos episodios aparecen por primera vez los flashforwards.

*"Última curva y parece que la senda está llegando a su final
me abro camino en la nada o detengo mi andar.
Tras un descanso decido que lo mejor es entregarme al azar
y aunque no tenga un destino empiezo a caminar..."*

...LA HISTORIA ES EL VIAJE, NO HAY NINGÚN APURO POR LLEGAR"

(Pez, El viaje. Hoy, 2006)

Compañeras desde el curso de ingreso, amigas, habíamos decidido hacía tiempo pasar por el tortuoso camino de la tesis juntas. Era abril de 2010, y echadas en los sillones de un living, a modo de broma, empezamos a pensar posibles temáticas de trabajo. Lo único que sabíamos hasta ese momento era que queríamos compartir el proceso con Alejandra Rómoli, docente de nuestra facultad, a quien admirábamos y apreciábamos (aún hoy). Desde el Mo.Ca.SE, pasando por el arte político callejero hasta llegar a Lost, desfilaron mates y cigarrillos.

Adictas a cuanto serie exista, Lost siempre se volvía recurrente en nuestras charlas y en cada oportunidad nos auspiciaba un debate largo y tendido. Cuando una de nosotras lo mencionó como chiste en la lluvia de ideas de ese living, nos miramos un segundo hasta darnos cuenta que sí, que a pesar de las risas y comentarios absurdos, ahí estaba el tema de tesis. Nos gustaba a nosotras, sabíamos que le gustaba a Alejandra y sólo nos faltaba darle la vuelta para construirlo en objeto de estudio del campo comunicacional.

Primero quisimos armar el plan, o al menos estar de acuerdo en sus elementos centrales, antes de mostrárselo a Rómoli y pedirle que fuera nuestra directora. Pero esto, que ahora mientras lo escribimos parece simple, nos demoró más de seis meses entre reuniones, dudas y más reuniones.

Quien haya visto la serie sabe que, por su forma y contenido, es un programa que invita al delirio. Y si hay una palabra que nos defina en esa génesis es esta: delirio. Antes de pensar siquiera el recorte que haríamos, ya habíamos seleccionado unos "tentadores" títulos de capítulos, como "Masacre en Dharmaville" o "Habemus Jacob y Fumata blanca"; y habíamos tejido también relaciones político-sociales del tipo "Duhalde es el humo negro".

Entre tanta dispersión, nos dedicamos a buscar todas las publicaciones "serias" que de Lost existían. Ponemos serias entre comillas, porque una de nosotras colaboraba escribiendo para el sitio web "lostpedia", y la información que vagaba por Internet sobre la serie era tanta y de tantos colores diferentes que decidimos dejarla de lado para no marearnos. Así compramos –y leímos– "La filosofía de Lost", "Lost y la filosofía", y "Lostología", fuimos a la feria del libro a

escuchar una charla sobre el primero de ellos –que se canceló ni bien bajamos del micro en Capital esa noche de lluvia- y empezamos a ver la serie desde cero, otra vez, para ver en qué nos inspiraba.

De esos primeros visionados y días interminablemente oscuros –las ventanas abiertas molestan con el reflejo del sol en la pantalla– se nos ocurrieron cosas al estilo: describir la dinámica social moderna, tomar las características principales de cada personaje y analizar la construcción de la identidad; la figura de líder, el entramado del poder... analizar las huellas y las marcas del discurso, ahondar en la filosofía de la serie, entre tantas otras. Pero como no pudimos elegir una sola cosa, metimos todo junto en un primer esbozo de plan.

Cuando nos acordamos que el primer objetivo específico que pensamos fue describir la dinámica social moderna occidental en *Lost*, realmente no sabemos si estábamos más locas o totalmente *perdidas*. Definitivamente la gran dificultad inicial fue decidir el recorte. No queríamos dejar nada por fuera, ni los juegos de cámaras o la musicalización. Sentíamos que, de hacerlo, la investigación sería incompleta.

Entonces seguimos: viendo más capítulos, haciendo más visionados, pensando más enfoques hasta que llegamos a diciembre y nos dimos cuenta que solas no podíamos. Llamamos a Alejandra en ese mar de dudas y por teléfono le contamos todo lo que habíamos hecho hasta ahí. Sumidas en una ansiedad que nos caracteriza, Ale accedió a trabajar con nosotras y empezamos a organizar las reuniones. La última vez que hablamos con ella, 26 de diciembre de 2010, acordamos juntarnos la semana siguiente, aunque nunca hubo tal reunión porque la enfermedad de Alejandra empeoró y murió poco tiempo después.

Sentadas en esos mismos sillones, en ese mismo living, buscando tesis y trabajos por Internet nos enteramos del fallecimiento de Rómoli. Fue un baldazo de agua fría, por todo. Por su pérdida, por lo inesperado, por lo inconcluso; lo que podría haber sido y no fue. Agobiadas, no seguimos con la búsqueda de antecedentes. Nos preparamos un fernet, nos miramos un rato en silencio e intentamos repensarnos nuevamente.

Costó arrancar otra vez; costó, por lo simbólico de Ale para nosotras. Inevitablemente, iba a ser otro proceso. Otra experiencia, otro compartir. Si algo necesitábamos entonces para retomarlo era quien nos acompañara en la búsqueda.

Enero es igual a Facultad cerrada, mucha gente fuera de la ciudad y calor sofocante en el asfalto. Como en ese momento no pensamos en una persona particular para que sea director o directora del proyecto no nos quedó otra que abrir la cuenta de mail y escribirle a `tod@s l@s profesor@s` cuyas direcciones conocíamos. Al día de hoy, seguimos esperando que alguien nos responda.

En febrero, todavía solas, recorrimos pasillos, consultamos bibliotecas y sacamos todas las tesis que había en nuestra facu referidas o que referenciaran alguna serie televisiva. Eso nos sirvió para limitarnos, para reconocer enfoques y visualizar los alcances de una investigación de grado.

La primera conclusión: la mayoría de las tesis eran estudios de recepción o se restringían al análisis de un capítulo concreto de todo el programa. No había un interés por reconocer cómo estaba contada la historia, qué recursos le eran propios a cada serie que les permitía ser de una manera y no de otra. Y ahí radicaba nuestro mayor deseo, tratar de entender por qué *Lost* había sido *Lost*; qué habían hecho los productores y directores con el relato para que generase el fanatismo que se tradujo en audiencia masiva y repercusiones nunca antes vistas en foros y páginas de Internet.

Ya teníamos un recorte más claro: íbamos a analizar la manera en la que *Lost* estaba narrado. Empezando a indagar en la teoría, nos dimos cuenta de que era indispensable encontrar a alguien que nos guiara. Por los recorridos individuales que tuvimos a lo largo de la carrera, una de nosotras había cursado Comunicación y Cultura con Ulises, y tenía un buen recuerdo de esa clase. Así que en su figura depositamos todas nuestras esperanzas de conseguir AL director de tesis. Previo a verlo, averiguamos si había visto *Lost*, o si mínimamente le gustaban las series. Una persona de la facu nos confirmó que sí y ahí el combo cerró con moño y todo.

Fuimos a buscarlo a la oficina de la editorial de Periodismo en el edificio de 44, agazapadas por el miedo al rechazo. Aunque desde el principio nos explicó que no tenía pensado dirigir tesis ese año por el poco tiempo con el que contaba, de todas maneras accedió a escucharnos. Atolondradas y aceleradas como siempre, le lanzamos todo en un segundo: el recorrido, el tema, las discusiones, lo que habíamos leído, lo que no sabíamos cómo hacer...

Él nos frenó en seco, nos miró y nos dijo: ¿Qué piensan del final de la serie? Un poco desconcertadas con la pregunta, nos distendimos y empezamos a hablar con él como si fuera un integrante más de nuestros asiduos debates sobre *Lost*. Honestamente no sabemos ni qué respondimos ni si fuimos sinceras con la respuesta, sólo queríamos escuchar que le interesaba el proyecto y quería ser parte de él.

En algún momento de toda esa verborragia, Ulises cambió de opinión; cuando nos dimos cuenta ya estaba pensando en posibles objetivos y lineamientos de trabajo. Fue directo al grano: “analicemos las gramáticas de producción, eso sería un desafío tanto para ustedes como para mí siendo docente de esta Facultad de Comunicación” Y ahí nos empezamos a enamorar del proyecto. De concretarlo, nos resultaba original, creativo, competente al campo y un aporte epistemológico significativo.

De las primeras reuniones Ulises sumó a una integrante más al equipo: Luciana Aon, Luti, sería quien nos acompañara en la formación pertinente a los conceptos más centrales del cine y particularidades del formato audiovisual, por tener un recorrido más profundo del tema. Nos conocimos, compartimos puntos de vista, y empezamos a delimitar el plan.

Cuestión inicial a resolver: qué de todas las potencialidades de la narrativa de *Lost* íbamos a considerar en la investigación. Elección para definir esto: Nadar en el océano teórico hasta “iluminarnos”.

En uno de esos encuentros cercanos del tercer tipo con Barthes y compañía, nos dimos cuenta que lo que más nos interesaba era la función que tenían la dinámica de las relaciones entre los personajes y la construcción del tiempo en la serie. Con esa intención definida, Ulises nos presentó el modelo actancial de Algirdas Greimas y Luti nos proveyó de varios libros de cine: “El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video”, “El relato cinematográfico. Cine y narratología”, “Diccionario de Cine” y “El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine”, entre tantas otras publicaciones on-line.

Entre abril y junio de 2011 establecimos el problema de nuestra investigación: cómo se articulan en *Lost* las funciones actanciales con las temporalidades del relato y desde allí, nos planteamos establecer cuáles eran las tensiones resultantes de dicha relación. Mirando en retrospectiva estamos convencidas que hoy pudimos responder a nuestra consigna y dar cuenta del objetivo principal. Sin embargo, en ese momento, no teníamos ni idea de los alcances de la teoría que usamos para el marco ni de la profundidad de los conceptos que planteaban. Aunque nosotras, estuviésemos convencidas que sí.

El plan fue aprobado el 12 de julio de 2011 y, después de la euforia de haber sorteado el primer paso, había llegado el momento de trabajar duro y, de ser posible, con un ritmo constante. Nos esforzamos mucho y, a pesar de que las tres cursábamos además la carrera del profesorado, trabajamos varias horas por día y se nos presentaron complicaciones comunes a todas las personas, aprendimos a ser constantes.

Y creemos que ahí radica el éxito del aprendizaje en el proceso. Compartimos todo, todo el tiempo. Las dudas, la incertidumbre, los problemas y las frustraciones. No nos dejamos estar cuando algo no salía y así fuera a debatir el lugar de una coma o un punto en el texto, nos juntamos mínimo 2 veces por semana todo el año que siguió.

Entonces, después de aprobado el plan, continuamos viendo la serie; pensando que con lo que sabíamos ya de la teoría a utilizar, bastaba para dialogar con *Lost*. Anotamos absolutamente todo. Que cuánto dura el *previously*, que con qué arranca, que desde donde mira la cámara, que ese sonido es de drama, que Jack se ríe en el segundo 5 del minuto 17 del capítulo 5 de la tercera temporada.

¿Para qué todo? No lo sabíamos, pero estábamos convencidas de que tanta descripción nos iba a servir después, para algo. Entonces, cuando elegimos ejemplos de la relación que se generaba entre los personajes y detallamos las diferencias temporales en cuadros y cuadros eternos, intentamos “aplicar” la teoría.

Por mucho, fue el ERROR más garrafal que pudimos haber cometido. Estábamos ya en noviembre y creíamos que era el momento de empezar a escribir. Por eso, abrimos nuevamente los libros; pretendíamos reconocer a Lost entre toda esa maraña de conceptos.

Habiendo finalizado con todas las cursadas que la carrera propone, pensábamos que sabíamos articular teoría-práctica. A partir de ese momento –y es algo que reconocemos aunque nos cueste, con la mayor sinceridad posible– advertimos que lo que muchas veces habíamos dicho con total simplicidad requería otro tipo de trabajo. Era preciso hacer dialogar esa teoría con Lost, no era posible bajo ningún aspecto “aplicar” la teoría porque sí.

Y ahí vino lo que más esfuerzo nos requirió en todo el proceso: entender la teoría. Si bien para el modelo actancial desarrollamos la teoría de Greimas (a quien nunca habíamos siquiera escuchado nombrar) hubo previamente un recorrido mucho más variado por publicaciones de todo tipo.

Pasando por Barthes, Eco, Bremond y Todorov, Propp, Greimas y Genette, Bordwell, Guerín, Gandreault y Jost... y por cuanto artículo académico –o no– hubiera en la web, intentamos trazar un mapa general de este universo cognoscitivo. Agradecemos especialmente los aportes de nuestros hermanos comunicadores latinoamericanos porque muchas de sus publicaciones nos fueron imprescindibles para entender. Entre ellas “El cine: Análisis y Estética”, de Enrique Pulecio Mariño (Mrio. De Cultura de Colombia), el “Manual de Semiótica. Semiótica narrativa con aplicaciones con análisis en comunicaciones” de José David García Contto (Universidad de Lima), a revistasbolivianas.org por sus publicaciones científicas on-line y a la Revista Venezolana de Información por los artículos del español Iván Bort Gual, cuyas tesis doctoral de 500 páginas sobre el opening de las series fue un material denso en la lectura, pero provechoso para el análisis.

Si bien acá pusimos lo más significativo del material consultado en un principio, lo más dificultoso fue comprender y ordenar los conceptos de la semiótica narrativa. Somos repetitivas en que no conocíamos a Greimas, porque entender el desarrollo de su teoría desde cero significó un arduo trabajo. Incluso hubo un momento de angustia compartida porque releíamos y releíamos y era entender un concepto para no entender otros 15, particularmente con su libro “Semántica estructural”. Esto nos hizo plantearnos hasta si íbamos a poder realizar el trabajo.

Entonces cuando asimilamos la angustia como parte del mismo proceso, agarramos una hoja nueva y empezamos otra vez con las lecturas. Cuadros sinópticos, redes conceptuales y ahora sí: diálogo entre esa teoría y Lost.

Ahí todo empezó a cambiar. Entendimos la “negociación” que teníamos que hacer entre esa teoría –literaria, de la década del ‘60, totalmente minuciosa– y la serie. Que el sema sería una imagen; que sus secuencias breves del esquema narrativo podía ser una temporada; que el actante sujeto “héroe” tiene un recorrido amplio, con un programa narrativo complejo; que las dinámicas son variadas y que todo tiene una funcionalidad en el relato... y así

progresivamente hasta incorporar dicha teoría, pero en estrecha relación a Lost y sí aplicada, pero a los fines de responder al objetivo orientador del trabajo.

Organizamos la tesis: introducción, marcos, modelo actancial, estructura temporal, conclusiones, bibliografía y anexos. Debatimos los modos, las herramientas, la articulación constante. Y fue momento de empezar a escribir, formalmente, la tesis. Sin darnos cuenta, habíamos llegado a junio de 2012. Y sí, como escribiría Cortázar en su capítulo 9 de Rayuela, “todo dura siempre un poco más de lo que debería”.

De ese junio hasta este día, 8 de octubre, vimos de nuevo la serie esta vez con la teoría al hombro, creamos herramientas de análisis, decidimos qué tomar, qué dejar afuera y nos volvimos locas tratando de reconocer las secuencias narrativas y los recursos temporales.

Nos costó arrancar a escribir cada vez que la hoja se nos aparecía blanca. Otro error: posponer la escritura hasta el final, esperando que fluyera ininterrumpidamente a lo largo de las más de 100 páginas. Pero también ahí radica el aprendizaje de este proceso. Cuando empezamos a esbozar los primeros párrafos sentimos finalmente que esto era real, concreto, material...

Así convivimos, crecimos y llegamos al final de un recorrido, mucho más abarcativo que esta tesis, que empezó allá por noviembre de 2004 cuando pisamos el edificio de calle 4 para inscribirnos en la facu y poder decir algún día que éramos periodistas (o comunicadoras sociales, cosa que aprendimos un tiempo después). Hoy, más gordas, con los pulmones rebosando nicotina, el estómago verde y las lumbares a punto de estallar podemos decir que estamos felices y más que satisfechas por el trabajo realizado...

NAMASTÉ.

Diana Baigorria-Luciana Balbuena-Mariana Grassi