



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMERICA DEL NORTE
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLAN

11'09''01. September 11.
El cinegrama... ese obtuso objeto de deseo barthiano.

TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

LIC. ARELI ADRIANA CASTAÑEDA DÍAZ

Tutora: Dra. Ana Adela Goutman Bender.



CIUDAD UNIVERSITARIA.

MÉXICO, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A quien sabe de aquello que conforma mi sombra.

*En este memento, vienen para darme fuerza,
todas aquellas resonancias,
en las cuales hay vivencias compartidas.*

Entre todos, ustedes ascendientes.

Gracias.



"En unos momentos hablará el presidente.
Él tendrá algo que decir acerca de las bombas,
la libertad, y nuestro modo de vida.
Yo apagaré el televisor. Siempre lo hago.
No puedo mirarlo. No soporto los monumentos en sus ojos."

(Sam Hamill. "Discurso ante la asamblea legislativa." En
Tercer Festival Mundial de Poesía 2006.
Caracas: Editorial el perro y la rana, 2006, p.172.)

*Arribar al corazón del filme
es dar oportunidad a los sentidos para interactuar en un proceso dinámico
de lo abstracto-concreto-abstracto.*

Areli Adriana Castañeda Díaz.

ÍNDICE GENERAL.

PRÓLOGO.	1
Del fotograma y las indagaciones hacia el cinegrama.	
Introducción.	11
Un poco de historia sobre las experiencias teóricas.	12
De lo teórico y lo analítico cinematográficos.	16
Sobre el análisis cinematográfico y lo oportuno del fotograma	17
* Análisis formalista.	17
* Análisis del lenguaje cinematográfico.	18
* Análisis narratológico.	19
* Análisis semiótico.	19
* Análisis cultural.	20
* Análisis filosófico.	21
* Análisis integrado.	21
* Microanálisis fílmico.	21
* Elementos del análisis cinematográfico.	22
* Análisis desde la experiencia estética.	22
* Análisis desde lo obtuso.	23
Visiones teóricas del fotograma.	24
El fotograma desde una visión compleja.	25
Hacia el cinegrama como imagen en movimiento.	30
El cinegrama: una lectura del universo fílmico.	
Capítulo I.	31
Del cine y su universo fílmico.	34
El fotograma como unidad potencial.	38
Veinticuatro parajes en un segundo.	42
Ese obtuso objeto audible, visible y movable llamado cinegrama.	46
Del fotograma al cinegrama, una posibilidad desde la percepción del universo fílmico.	52
La experiencia con el filme: un punto de partida.	54
El cinegrama: una perspectiva para observar y escuchar.	59
La horizontalidad y la verticalidad: una cosmovisión desde el cinegrama.	61
Conclusiones.	69

El universo fílmico desde el cinegrama.	
Capítulo II.	73
Del objeto cultural sensible.	74
La diversidad cultural desde un fragmento del universo fílmico.	78
Aproximaciones metodológicas.	79
Acerca del objeto cultural sensible <i>11'09''01. September 11.</i>	81
1. Del primer encuentro.	83
2. Actualización de lo significado en el universo fílmico.	84
3. Arribar el sentido como hallazgo.	86
4. Del cinegrama y su polisemia.	87
a) Tras el hallazgo del sentido obtuso.	88
1. Nivel informativo:	89
2. Nivel simbólico conformado por:	89
3. Nivel del tercer sentido:	89
b) En torno al encuentro con el cinegrama.	90
1. Descripción y cortejo.	91
2. Complejidad intertextual.	91
3. Proceso dinámico.	91
4. Actualizaciones al signo.	92
5. Acto creativo.	92
c) La resonancia del cinegrama.	93
Conclusiones.	94
<i>11'09''01: Las resonancias desde el cinegrama.</i>	
Capítulo III.	95
Del primer encuentro.	96
1. ¿Cómo es leído a través del título?	97
2. ¿Cómo es leído en el estuche?	99
a) Ficha técnica.	99
b) Sinopsis.	100
c) Carátula.	100
1) Descripción y cortejo:	100
2) Complejidad discursiva:	100
d) Contra carátula.	101
1) Descripción, cortejo-cotejo:	101
2) Complejidad discursiva:	101
e) Reflexiones desde el primer contacto.	102
Actualización de lo significado en el universo fílmico.	102
1. Una sinopsis desde la experiencia.	102
2. El filme concluyó. El universo fílmico ya está latente...	103
Arribar el sentido como hallazgo.	104
1. <i>11'09''01. September 11.</i>	105
a) Hallazgos.	105
b) Sinopsis desde el recuerdo	106
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones	109

2. Samira Makhmalbaf.	111
a) Hallazgos.	111
b) Sinopsis desde el recuerdo	112
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	113
3. Claude Le Louch	116
a) Hallazgos.	116
b) Sinopsis desde el recuerdo.	117
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	118
4. Youssef Chahine.	120
a) Hallazgos.	120
b) Sinopsis desde el recuerdo.	121
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	122
5. Danis Tanovic.	124
a) Hallazgos.	124
b) Sinopsis desde el recuerdo.	125
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	126
6. Idrissa Ouedraogo.	128
a) Hallazgos.	128
b) Sinopsis desde el recuerdo.	129
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	131
7. Ken Loach.	132
a) Hallazgos.	132
b) Sinopsis desde el recuerdo.	133
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	134
8. Alejandro González Iñárritu.	135
a) Hallazgos.	135
b) Sinopsis desde el recuerdo.	136
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	137
9. Amos Gitai.	138
a) Hallazgos.	138
b) Sinopsis desde el recuerdo.	139
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	140
10. Mira Nair.	141
a) Hallazgos.	141
b) Sinopsis desde el recuerdo.	142
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	143
11. Sean Penn.	145
a) Hallazgos.	145
b) Sinopsis desde el recuerdo.	146
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	147
12. Shohei Imamura.	150
a) Hallazgos.	150
b) Sinopsis desde el recuerdo.	151
c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.	152

Del cinegrama y su polisemia: dos reflexiones.	
Capítulo IV.	155
Lo fractal: un enigma de identificaciones en la diversidad cultural.	160
1. Descripción y cortejo.	161
2. Complejidad intertextual.	161
a) La temporalidad en la espacialidad y viceversa.	161
b) La verticalidad en razón de la horizontalidad y viceversa.	167
1. De la horizontalidad del cuerpo a su verticalidad.-	168
3. Proceso dinámico.	172
4. Actualización.	175
5. Acto creativo.	179
Notaciones desde la lectura del cinegrama.	187
Claves desde el cinegrama.	
Conclusiones.	193
De película.	195
Del fotograma al cinegrama.	196
Lo holográfico del cinegrama.	201
Acerca de las Torres Gemelas como blanco simbólico de una metáfora terrorista.	
Epílogo.	209
Del signo a lo simbólico.	210
Enunciar a las Torres Gemelas desde sus significantes.	212
De la ausencia y la presencia desde los signos.	213
"La trasgresión implica que el límite esté siempre presente."	214
Un síntoma llamado terrorismo.	215
¿Son los símbolos blancos estratégicos de la metáfora terrorista?	216
11-09-01/ 11'09''01: los discursos.	
Anexo.	227
De los orígenes del World Trade Center.	229
Festín para el World Trade Center.	232
Los ecos del 11-S en México	243
11-09-01 una visión a 2189 días.	245
El Ground Zero Memorial Site.	251
Notaciones acerca del 11-09-01.	254
FUENTES DOCUMENTALES.	
BIBLIOGRAFÍA.	259
REVISTAS	264
PÁGINAS ELECTRÓNICAS.	264
HEMEROGRAFÍA.	265
FILMOGRAFÍA.	266
CENTROS DE DOCUMENTACIÓN.	266
Directores: biografía y películas.	267



Prólogo.

"Para desarrollar el significado de un pensamiento, consiguientemente, tenemos que determinar simplemente todos los hábitos que produce, puesto que lo que una cosa significa es simplemente los hábitos que comporta."
(Peirce. *El hombre un signo*, p. 212).

La experiencia alrededor del cinegrama¹ comenzó con el "*II Coloquio: La preuve par l'image*"², realizado en Francia en febrero del 2005. Durante tres días se dieron cita diversos investigadores en torno a la difusión de las imágenes fotográficas y audiovisuales de guerra cuya muestra corresponde a una realidad contemporánea. El objetivo fue indagar acerca de los contenidos de esas imágenes y sus lecturas. Diversos ejemplos se expusieron en aquella ocasión con el fin de estudiar el impacto de fotografías periodísticas y documentales sobre la guerra en Chechenia, las persecuciones de los estadounidenses en Afganistán, el juego de poder en Irak y el 11 de septiembre del 2001. En aquella ocasión la reflexión sólo fue a nivel del contenido de las imágenes llegando a la conclusión de que estas son representaciones crudas de una realidad. En las mesas de trabajo, sólo había intercambio entre filósofos y antropólogos que discurrían por vertientes del análisis del discurso, los estudios sobre la percepción de la imagen, las problemáticas para la realización del documental, el análisis sobre el trabajo del creador, una discusión sociológica, filosófica y antropológica, aislando cada imagen del discurso donde fue generada. La visión desde el campo de la Comunicación no estaba presente.

¹ "El cinegrama es una emanación audiovisual y emotiva; es un signo. Es un sema que no remite directamente al objeto fílmico sino a lo que representa y, en ese sentido, evoca a la representación de una forma de conocimiento." *Videre supra.*, "El cinegrama: una lectura del universo fílmico. Capítulo I.", p. 49.

² Coloquio sobre imagen, realizado en el Centre de Recherche et d'Action Culturelle (CRAC), Scène Nationale, Valence, France. Febrero 2005.

Tiempo después, en el programa de Maestría en Comunicación del Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, mi interés inicial fue el estudio de las imágenes fotográficas periodísticas publicadas en los periódicos de circulación nacional respecto al 11/9 del 2001 en Nueva York. Todo ello a través del lenguaje que emana la imagen. Posteriormente, al revisar las fuentes hemerográficas correspondientes, me encontré con la continua evocación de los acontecimientos sucedidos ese día con los contenidos cinematográficos de las películas de ficción hechas en Hollywood. Esa mañana del noveno mes del 2001 la persistente sospecha de amenaza de ataque contra Estados Unidos representada en las producciones angelines se desbordó de las pantallas. Aquel 12 de septiembre del 2001, todos los periódicos de circulación nacional e internacional describieron lo sucedido desde algunas resonancias cinematográficas. Fue a través de esas impresiones como decidí aventurarme por la experiencia con el Cine. Primero, comencé a sumergirme en sus contenidos después mi inquietud fue por su forma. Aquel lenguaje abarcó mi interés por lo visual y lo sonoro.

En ese mismo sentido, cabe mencionar tres momentos de gran influencia en el desarrollo de este tema. Primeramente, el espacio de reflexión teórica encontrado en el Seminario Permanente de Semiótica³ sobre los estudios de Roland Barthes y su relación con la comunicación. Por otra parte, el Seminario de Investigación I⁴, donde el desarrollo temático estuvo enfocado a la valoración tanto de lo sonoro como de lo visual en el análisis del audiovisual. Y en tercer lugar, el Seminario de Investigación II⁵, en el cual

³ El Seminario Permanente de Semiótica es una iniciativa de la Dra. Ana Adela Goutman Bender. En este espacio existe una importante discusión acerca de la Filosofía del Lenguaje y los procesos comunicativos, así como un intercambio de opiniones a través de trabajos presentados por diversas personas. A partir de Octubre del 2007, el Seminario tomó un sentido más formal al formar parte de las reuniones mensuales de personas interesadas en el tema de la Diversidad Cultural en el marco de los trabajos del Subproyecto 3, Macroproyecto 4 "Diversidad, cultura nacional y democracia en tiempos de globalización: las Humanidades y las Ciencias Sociales frente a los desafíos del siglo XXI", Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

⁴ Durante el curso de Seminario de Investigación I con el tema Lenguaje audiovisual, impartido por el Dr. Ignacio Pérez Barragán, tuve una aproximación a los estudios del lenguaje audiovisual y la complejidad de su forma. En el momento de la revisión de los documentos hemerográficos y la constante incidencia del cine en ellos, fue determinante este curso para dar un viraje por el universo del Cine.

⁵ Respecto al Seminario de Investigación II, impartido por el Dr. Vicente Castellanos y cuya temática fue el Análisis de Medios (análisis cinematográfico), significó para la presente investigación una oportunidad para trabajar específicamente con las teorías analíticas del cine y los modelos propuestos por diferentes autores,

existió un acercamiento específico con el trabajo barthiano sobre el cine y el análisis cinematográfico. En estos espacios me percaté de la importancia del estudio de la imagen para la Comunicación desde la forma⁶ ya que es a través de ella como hallamos un camino para aproximarnos a la reflexión de los procesos comunicativos generados a través de objetos creados culturalmente. También fue en estos espacios donde tuve un reencuentro con Roland Barthes a través de *El Tercer Sentido*⁷, texto diseminador de sentido relacional entre aquello que me cautiva de la fotografía con lo que me abarca del cine a partir del fotograma.

Así, el presente trabajo resulta del contacto con el Cine desde una reflexión acerca de su naturaleza cultural y sobre de lo que genera el espectador a partir de experimentarlo. Y es que el cine no está elaborado por una serie de imágenes fijas aisladas, sino por un conjunto de imágenes visuales y sonoras en movimiento. Al ser un objeto cultural sensible forma parte de un fenómeno social, siendo a la par un lenguaje que sirve de aproximación para definir, reforzar y contribuir al conocimiento de la diversidad de una cultura frente a un fenómeno social que muestra una cosmovisión de símbolos que originan varios sentidos.

11'09"01. September 11". El cinegrama... ese obtuso objeto de deseo barthiano*, es una propuesta cuya intención es reflexionar el cómo es percibido el cine desde lo que definiré como **cinegrama**. Como una aproximación propuesta por Barthes al estudio del fotograma en el cine, el título de la presente abstracción hace referencia a la lectura

incluido el material del profesor. A través del curso, el Dr. Castellanos fue llevando a su clase por las distintas miradas del cine y la importancia de la experiencia estética en el desarrollo de un análisis.

⁶ Entenderemos por forma la manera en cómo son usados los significados en un texto, es decir cómo a partir de los significantes es posible entender la red relacional que define a los signos. En este caso, cada uno de los plasmados en una película.

⁷ "El tercer sentido" es un artículo publicado originalmente en la revista *Cahiers du cinema* en 1970 y que forma parte de los artículos que comprenden *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (España: Paidós, 1986).

* La presente tesis es parte formativa de la Maestría en Comunicación, impartida en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. El Programa de Posgrado de la FCPyS está registrado en el padrón nacional de Posgrados de Excelencia del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT). A través de la beca económica otorgada por la institución fue posible cumplir con el programa de estudios así como el financiar la elaboración de esta disertación.

de la significancia⁸ del sentido obtuso⁹ a través de la lectura del tercer sentido. Precisamente, lo obtuso como aquella valoración contenida de una emotividad difícil de enunciar a través de la lengua y que encontramos a partir de lo que puede evocar un espectador desde el fotograma.

Por ende, se trata de la invitación a la lectura acerca del cómo es percibido aquello que contiene al cine, justamente por quien genera un sentido: el espectador.

Así es como el gusto por disfrutar el Cine y el interés en comprenderlo como un conjunto de resonancias que prolongan la evocación desde la experiencia estética, me atrajo. En su movilidad se encuentran diversas pautas para reflexionar sobre el recuerdo de quien lo observa y escucha. Más allá de la experiencia personal de percibir un filme, se trata de la lectura de un cúmulo de significaciones que están apegadas a un lenguaje que forma parte de un fenómeno social. No sólo he de mencionar que a través de la aproximación al cine surgieron diferentes formas de observar a la imagen, sino también de escuchar lo sonoro.

Posteriormente, en julio del 2007 visité la exposición *L'image d'après. Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*¹⁰, donde me percaté de la importancia del cine en la generación de otros lenguajes. A través de las imágenes fotográficas me encontré frente a una serie de resonancias *cinegramáticas* a través de imágenes que emergen como palimpsestos que dejan entrever signos en dinamismo. Nuevamente, el cine estaba presente desde la imagen visual y, su recurrencia me hacía interesarme en la imagen sonora a la que evocaba.

⁸ Roland Barthes denomina significancia a la lectura generada desde el significado de la imagen referida con el texto leído a través del tercer sentido. Este concepto es abordado en el Capítulo I de la presente investigación.

⁹ A diferencia del sentido obvio (caracterizado por ser explícito en el mensaje), el sentido obtuso según Barthes es aquel generado por una lectura que implica una perceptibilidad por parte del lector. No tiene lugar estructural y existe desde una valoración. (*videre supra* Capítulo I).

¹⁰ "L'image d'après. Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie" es una exposición que comprende diez proyectos fotográficos de Abbas, Antoine D'Agata, Bruce Tilden, Harry Gruyaert, Gilles Peress, Gueorgui Pinkhassov, Mark Power, Alec Soth, Donovan Wylie y Patrick Zachmann. Exposición coordinada por Diane Dufour y Serge Toubiana y que gira en torno de la creación de imágenes fotográficas que resultan de la experiencia con alguna película. El objetivo es mostrar qué imágenes son creadas a partir de la experiencia con algún filme. La composición fotográfica está íntimamente ligada al filme. Exposición del 4 de abril al 30 de julio del 2007 en la Cinémathèque Française de París. Para mayor información consultar el catálogo de la exposición: *L'image d'après. Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*. Francia-Inglaterra: MagnumSteidl/ Cinémathèque française, 2007, 280 p. Y en www.cinematheque.fr

Y es así como aproximo al lector de estas líneas a la imagen audiovisual por ser atractiva a nuestra percepción, ampliamente difundida en diversos procesos comunicativos y por tratarse de un cúmulo de información que refleja una forma de conocimiento de un entorno. En esta óptica propongo que la imagen audiovisual sea un objeto sensible contenido de rasgos que muestran varios procesos comunicativos que forjan a una sociedad; por ende, propongo sea considerada como un elemento para la reflexión sobre la forma como percibimos un fenómeno, elaboramos un discurso y, sobre todo, el cómo experimentamos un objeto cultural sensible más allá de lo que es mostrado a través de lo que se decide capturar desde una lente. En la continua búsqueda de creación de objetos culturales polisémicos nos encontramos con el cine; en él cada elemento es parte de un sistema de lenguaje específico y por lo tanto generador de múltiples lecturas.

En las siguientes líneas, el filme *11'09"01 September 11*, es el punto de partida para aproximarnos a la lectura de un largometraje formado por once cortos, mismo que comprenden once formas de elaborar un texto referente a un fenómeno social. Experimentar cada una de las once visiones es con la finalidad de reconocer su composición estética específica para elaborar un conjunto de textos creados intencionalmente desde un discurso histórico específico y con un objetivo deliberado: comunicar algo.

Como intermediación en la lectura de un sistema de signos representados a partir de una elaboración estética e intencional de significaciones que da como resultado el texto audiovisual, esta investigación se centra en el experimentar un objeto cultural sensible cinematográfico desde su elemento fundamental: el lenguaje.

Lo anterior conlleva a la abstracción de una representación del conocimiento. Por ende, a lo largo del presente trabajo insistiremos en dar pauta al análisis cinematográfico desde uno de sus elementos: el fotograma. Al ser un elemento de la película propongo que sea llevado más allá de sus contenidos, es decir, por la forma en cómo es percibido,

ya que también se trata de un elemento comunicable elaborado a través del pensamiento y el lenguaje. Su objetivo está dado en un instante, pero es en la relación con otros fotogramas como su percepción genera al filme.

En este mismo sentido, el lector de estas experiencias comprenderá cómo el cine es comunicable en la medida que se trata de un elemento de naturaleza cultural. A través de la actualización de sus significaciones elaboradas por quien lo observa y escucha, es como existe. Además, desde el bagaje cultural y los recuerdos personales es un elemento relacional a diversos signos creados en una cultura.

Así, es como surge el supuesto de evocar el sentido general de una película desde ciertos fotogramas. A la postre de la primera experiencia con él, es posible realizar la lectura cognitiva desde ciertas imágenes estáticas que han marcado al espectador. A través de las resonancias evocadas por los recuerdos damos lectura al cinegrama.

Desde la óptica de la comunicación, propongo el cinegrama como aquella imagen visible, audible y movable que surge al comienzo de una lectura cognitiva del cine. Por consiguiente, el cinegrama sólo es comprensible desde la lectura del tercer sentido ya que evoca lo audible, lo visible y lo movable de una imagen estática como el fotograma, misma que forma parte de un lenguaje cinematográfico y que por su naturaleza cultural es elaborado desde un *logos*. El cinegrama es tridimensional en la medida en que es evocado por quien observa y escucha un filme.

La anterior conjetura nos permitirá aproximarnos al filme como un objeto cultural sensible útil en la discusión de las formas de aquello que es diverso en una cultura, y que comprende la representación de la verticalidad y la horizontalidad como cualidades para dar lectura ordenada de un espacio y un tiempo representado en la película.

La lectura del filme desde el fotograma - como imagen estática y punto de partida del proceso creativo del espectador generador del cinegrama -, me condujo a proponer una metodología por la que primordialmente pudiera ser retomado el estudio del sentido del filme ya no sólo desde el análisis cinematográfico del plano, la secuencia, el guión, la

narración, la musicalización, u otros elementos, sino además desde la experiencia de quien lo observa y escucha para que, de esta manera, comprendamos la movilidad, la sonoridad y la visualidad, es decir, las cualidades del cinegrama.

El paso siguiente fue comprender que arribar al cinegrama implicaba hacer una lectura de una creación simbólica compleja que llamaremos universo fílmico¹¹, y cuya finalidad es comunicar una visión enunciada por quien experimenta el filme.

Necesariamente, fue exigencia de la misma naturaleza cultural del objeto de estudio aproximarnos al Cine desde su lenguaje cinematográfico, anteriormente estudiado para retomar los diferentes elementos que constituyen su contenido y así dimensionar al fotograma a través de su forma, es decir, de cómo están plasmadas en el filme y las posibles relaciones generadas.

Para la comprensión de la complejidad del discurso estético, dado a través de las distintas composiciones logradas desde la posición de la cámara, de los sujetos y objetos que se encuentran posados frente al lente en una continua relación corporal, también fue indispensable recurrir a los estudios sobre la semiótica del cine para flexibilizar al objeto de estudio más allá de sus dispositivos técnicos y mecanismos para definirlo como un cúmulo de significaciones apegado a un mensaje específico y que tiene relación con otros en cuanto contienen signos elaborados y comprendidos mediante su arbitrariedad y existencia en un fenómeno social. Así, la experiencia estética, la semiótica y los estudios cognitivos servirán como caminos para reconocer el impacto cultural de los procesos comunicativos generados en la elaboración del lenguaje cinematográfico y su comunicabilidad.

Al plantear la lectura del filme desde los cinegramas nos ocupamos de una forma del pensamiento en donde es necesario reflexionar no sólo al objeto de estudio, sino sus elementos epistemológicos para dar paso a otra forma de observar y de escuchar

¹¹ *Videre supra*, p.36. En el apartado I de la presente tesis, es desarrollado el concepto de universo fílmico, mismo que es pertinente a esta disertación por enunciar el sentido de una película “como un conjunto de significaciones contenidos de signos en dinamismo y por lo tanto en continua actualización”.

aquello a lo que se hace referencia desde el cine. Consecuentemente, es viable reflexionar todo ello desde el campo de la Comunicación para enriquecer los diversos caminos metodológicos y asimilar la pertinencia de los procesos comunicativos como dinámicos en la medida en que son elaborados desde lo diverso de las formas de comprender espacios y tiempos que corresponden a un mensaje.

Por lo anterior, no es función de la presente investigación realizar una disertación teórica exhaustiva sobre qué es el Cine y todos sus elementos, sino ser una aproximación reflexiva a un objeto cultural sensible que forma parte de un proceso comunicativo dinámico elaborado desde distintos elementos, los cuales existen en la medida en que alguien los percibe.

Particularmente, este razonamiento propone la valoración del fotograma como elemento de significación dentro del lenguaje cinematográfico al ser una imagen estática que en una lógica discursiva conforman a un filme. Al caracterizar de esta manera al fotograma es posible realizar una lectura dinámica desde la experiencia que se tenga con él. Ya en el momento de la lectura desde el cinegrama es posible describir al sujeto y objeto representados en relación con un espacio y un tiempo visual y sonoro.

Para comprender la relación entre sujeto y objeto en el espacio audiovisual estos serán entendidos como cuerpos en un espacio contenido de cualidades que responden a un orden de lo representado. De esta manera, propongo los conceptos de verticalidad y horizontalidad para el estudio de lo corporal dentro de una composición audiovisual. En la medida de aproximar al lector con ambos conceptos, será posible reflexionar la relación de signos.

Igualmente, pretendo subrayar la importancia del proceso creativo del espectador del filme por ser quien recrea el sentido del mismo a través de actualizaciones de los signos mediante el cómo observa y escucha lo representado. De tal modo que, comprender y reflexionar el sentido del mensaje será definir a un objeto cultural sensible contenido de representaciones no de una realidad sino del conocimiento de un entorno.

Con todo lo anterior, esta disertación está planteada de la siguiente manera. La introducción acercará al lector al **Fotograma y las indagaciones hacia el cinegrama** con la finalidad de hacer un recorrido por los diferentes aspectos estudiados por teóricos que han experimentado al cine. Este preámbulo contiene las concepciones sobre el fotograma y las discusiones teóricas al respecto, mismas que sirven de antecedente para proponer la aproximación al cinegrama.

En el primer capítulo titulado **El cinegrama: una lectura del universo fílmico**, propongo una aproximación al concepto de cinegrama desde la Comunicación, mismo que desde la complejidad de su Forma será entendido como universo fílmico. En este capítulo también es abordada la diferencia entre fotograma y cinegrama dentro del proceso creativo del espectador-perceptor y cómo da paso a una significación mediante la horizontalidad y verticalidad percibida como cualidades espacio-temporales.

Al comenzar la lectura del **Universo fílmico desde el cinegrama**, las líneas conducirán por un segundo apartado que contiene la metodología propuesta y cuya finalidad es indicar los elementos necesarios para dar paso a la lectura de aquello que es cinegrama y cómo estudiarlo desde el universo fílmico. De este modo, **11'09"01, las resonancias desde el cinegrama**, ya es la lectura de aquello que evoca el lenguaje cinematográfico; este tercer capítulo contiene en primer lugar, una lectura del filme desde el fotograma como elemento de análisis, mismo que al definirlo como parte de un objeto cultural sensible es posible a través de la lectura de todos sus elementos para enunciar su sentido. Ya en un segundo momento, especificado en la misma metodología desarrollada en el apartado anterior, se expone la lectura del filme desde las especificidades de cada uno de los once cortometrajes. Cabe destacar que la lectura del filme en estas líneas sólo está dirigida hacia la comprensión del universo fílmico, mismo que es necesario para una posterior lectura del cinegrama.

De lleno en la lectura **Del cinegrama y su polisemia** a través de **dos reflexiones**, es como al lector le serán compartidas aquellas actualizaciones de los signos evocadas desde el cinegrama. Este último capítulo, consiguiente a la lectura del fotograma, aproximará al lector a aquel universo fílmico en una lógica de relaciones elaborada desde la polisemia de los signos. Justamente, este cuarto apartado condensa aquellas reflexiones que van más allá de un filme, así como la reflexión sobre las identificaciones y actualizaciones respecto de lo escuchado y observado desde el tercer sentido.

A manera de conclusiones generales, en las **Notaciones desde el cinegrama**, comparto una reflexión desde el lenguaje cinematográfico, las representaciones de una forma de conocimiento y por ende, enfatizo el papel primordial de quien experimenta el filme desde los elementos que lo seducen.

En el último apartado, el lector hallará a manera de epílogo una disertación **Acerca de las Torres Gemelas como blanco simbólico de una metáfora terrorista**, cuyo objetivo es abrir un espacio en torno al fenómeno social por el cual surgió el objeto cultural sensible que nos ocupa. En general, se trata de una reflexión crítica referente a aquella imagen que es citada constantemente en el filme como eje temático.

Como veremos, en una colaboración con disciplinas de las Ciencias Sociales, Naturales y Humanidades, esta investigación tiene el propósito de comprender el universo fílmico a partir del cinegrama. Por ende, se trata de una aproximación a una propuesta de análisis cinematográfico partiendo del fotograma.

Desde una interdisciplinariedad, es la presente una propuesta de estudiar los fenómenos socio-culturales desde sus procesos comunicativos, por consiguiente, una vertiente para acercarnos a la reflexión desde los signos. Eso es la lectura oportuna del Cine desde la comunicación: entender la complejidad de un universo fílmico y las evocaciones en relación con una sociedad comprendida como un texto.





Del fotograma y las indagaciones hacia el cinegrama. Introducción.

« Lettre à mes amis pour apprendre à faire du cinéma ensemble.

*je joue
tu joues
nous jouons
au cinéma
tu crois qu'il y a
une règle du jeu
parce que tu es un enfant
qui ne sait pas encore
que c'est un jeu et qu'il est
réservé aux grandes personnes
dont tu fais déjà partie
parce que tu as oublié
que c'est un jeu d'enfants
en quoi consiste-t-il
il y a plusieurs définitions
en voilà deux ou trois
se regarder
dans le miroir des autres
oublier et savoir
vite et lentement
le monde et moi-même
penser et parler
drôle de jeu.
C'est la vie. »*

Jean Luc Godard. *L'avant-scène du cinéma*, no. 70, mai, 1967. (Archives Historiques de la Cinémathèque Française)

El cine es un lenguaje, mismo que está elaborado a través de un conjunto de signos. Como objeto cultural sensible es una suma de identidades imaginarias en un contiguo de significaciones en donde son representadas aquellas formas de percibir y de significar una realidad.

Con lo anterior, comenzamos un breve recorrido por diversas posturas teóricas acerca de una de las creaciones culturales de finales del siglo XIX, el cine y la dimensión sémica que abarca. Al mismo tiempo, serán enunciadas las distintas propuestas para el análisis cinematográfico con la finalidad de entender el panorama que surge de los razonamientos que provoca el cine. En último lugar, abordaremos brevemente las diversas posturas frente al posible entendimiento del discurso cinematográfico desde el cinegrama.

Un poco de historia sobre las experiencias teóricas.

Al ser enunciados los teóricos del cine el lector debe remontarse desde corrientes de conocimiento que han resultado de la experiencia con la fotografía y posteriormente con el acto de realizar, observar y escuchar cine. Como objeto de estudio, en un principio el cine sólo fue interés para los historiadores, quienes preocupados por los contenidos, recurrían a este medio como importante aporte para el registro de sucesos de interés histórico y documental.

Posteriormente, las indagaciones comenzaron a ser de carácter especializado pues resultaban interesantes las formas de creación fílmica para contar "algo". Así, el cine dejaba de ser comprendido como una simple exposición de imágenes. Paulatinamente, los estudiosos del cine supusieron que este medio de expresión contenía un tema que era entendible a través de un encadenamiento lógico hecho con lo visual, lo sonoro y el movimiento. Durante casi 80 años el cine fue una posibilidad para la contemplación de imágenes y, al mismo tiempo, una extensión de la fotografía y de las artes plásticas.

La afirmación del acto de contemplación de la realidad desde el cine hecha por Jean-Luc Godard originó la creación de trabajos teórico-filosóficos apegados a las teorías lingüísticas. Así, el cine fue considerado como una representación de imágenes contenidas de sujetos y de verbos que a su vez creaban símbolos y signos eventuales.

De esta manera, surgen los teóricos realistas y los teóricos formalistas. La primera corriente, integrada por André Bazin¹², Pier Paolo Pasolini¹³ y Siegfried Kracauer¹⁴, sostenía que la imagen en el cine presentaba la realidad de lo que se encontraba frente a la cámara. El argumento de sus perspectivas era la *mise en scène*, es decir, todo lo que posa en el campo visual tomado por una cámara cinematográfica es una muestra de la realidad. Por otro lado, el grupo de los teóricos formalistas integrado por Lev Kuleshov, Béla Balázs, Rudolf Arnheim¹⁵, Jean Mitry¹⁶ y Sergei Eisenstein¹⁷, defendía la idea de que las imágenes en el cine eran elaboradas a partir del lenguaje artístico del mismo, creando sus propias significaciones. Ambas posturas prevalecieron durante el periodo de gran desarrollo teórico sobre el cine.

Sin embargo, cabe destacar que la postura formalista reconoció los elementos propios de un lenguaje cinematográfico para hacer significar lo que estaba en el cine. Esta perspectiva puso énfasis en la creación de una realidad -hacia el interior de la película- desde sus elementos formales, abriendo paso a los principios del lenguaje cinematográfico.

Más adelante, tras los primeros acercamientos con la semiótica, surgen los trabajos de Christian Metz¹⁸. Basándose en la lingüística estructural y en los escritos de Roland Barthes, propuso una aproximación al cine sin considerarlo como lengua, sino como un lenguaje en el cual el espectador de cine presencia numerosas analogías con la percepción onírica. Por otra parte, desde el realismo André Bazin y Siegfried Kracauer impulsaron la teoría ideológica, la cual consistía en el desarrollo de una semiótica marxista, es decir, un análisis cinematográfico apegado al lenguaje, a los elementos y al contenido textual de origen del filme.

¹² André Bazin. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1999.

¹³ Pier Paolo Pasolini. *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006.

¹⁴ Siegfried Kracauer. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.

¹⁵ Rudolf Arnheim. *El cine como arte*. Buenos Aires: Infinito, 1970.

¹⁶ Jean Mitry. *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Akal, 1990.

¹⁷ Sergei Eisenstein. *La forma en el cine*. México: Siglo XXI, 1976.

¹⁸ Christian Metz. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973. También en su libro *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2002.

Ya después de los sesenta y a partir de los trabajos de Teresa de Lauretis¹⁹ y Mary Ann Doane²⁰ surgió la perspectiva de género en el cine. Se trataba del análisis cinematográfico desde las representaciones creadas en él; era la incursión de las teorías feministas.

Otro grupo, integrado por Andrew Sarris, es el Genético. Al retomar los escritos de Godard rescatan las primeras propuestas de los realistas. Tanto la corriente de cine de sutura como la de *film noir* nutren a esta corriente emplazada a la captura de una imagen realista.

Entrada la mitad del siglo XX y tras la fractura del neorrealismo, surgen los teóricos pragmáticos. En esta corriente destacan los trabajos realizados por Dudley Andrew²¹ y Gilles Deleuze²². Este último fundamenta su propuesta teórica del espacio-movimiento en el cine, desde filósofos como Henri Bergson, Friedrich Nietzsche, Baruch Spinoza, Immanuel Kant, David Hume, Wilhelm Leibniz y Charles Sanders Peirce²³. Deleuze conformó una serie de postulados sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, argumentando que la imagen-percepción es la forma más simple de entender el entorno mismo del argumento que infirió en la primera premisa. Concerniente al segundo axioma, afirmó que implicaba al espectador al pensamiento, al cuerpo y al cerebro.

¹⁹ Teresa De Lauretis. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.

²⁰ Mary Ann Doane. *The desire to desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

²¹ James Dudley Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1992.

²² Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1983. También se encuentra la segunda parte: *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.

²³ Deleuze retoma los postulados sobre la teoría del signo de Charles Sanders Peirce en *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión, 1974.

Otras incursiones son hechas por los teóricos del formalismo a través del análisis cinematográfico, como Umberto Eco²⁴, Seymond Chatman²⁵, François Jost y André Gaudreault²⁶. También incursionan otras corrientes como el figurativismo de Phillip Dubois, la semiopragmática de Roger Odin, la semiótica de la recepción de Francesco Casetti²⁷ y el cognitivismo de David Bordwell²⁸. En esta misma corriente surge la narratología cognitiva de Branigan²⁹, la filosofía de géneros de Noël Carroll, los estudios sobre el origen del lenguaje cinematográfico de Noël Burch y el pragmatismo de Sven Grodal. Posteriormente, están los trabajos de Warren Buckland³⁰ quien, en su interés en la narratología por parte de los espectadores del cine, hace una mezcla de las posturas formalistas y realistas a través de la semiótica cognitiva.

En este punto, propuestas como la de Lev Manovich³¹ marcan el comienzo de una etapa donde el cine debe entenderse dentro de una cultura de la imagen, en la cual el paso del tiempo ya no es de forma lineal sino en constante movimiento divergente y desde diversas formas del lenguaje. Es la referencia temporal del paso de un cine análogo a un cine digital.

Así pues, las líneas anteriores sólo son una aproximación reflexiva por el eje temático respecto a lo que sucede en el cine. La creación de postulados desde el contenido y la forma han sido siempre los supuestos cardinales que definen a las investigaciones sobre el séptimo arte.

²⁴ Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. México: Lumen, 1993.

²⁵ Seymond Chatman. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

²⁶ André Gaudreault y François Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.

²⁷ Francesco Casetti. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.

²⁸ David Bordwell. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

²⁹ Edward Branigan. *Narrative comprehension and narrative film*. New York & London, Routledge, 1992.

³⁰ Warren Buckland. *The film spectator. From sign to mind*. Amsterdam: University Press, 1995.

³¹ Lev Manovich. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005.

De lo teórico y lo analítico cinematográficos³².

Vasto es el conjunto de perspectivas orientadas al estudio del cine como las problemáticas constantes. Desde el contenido y la forma la discusión acerca de la representación, la búsqueda de la especificidad artística del creador y, por supuesto, el planteamiento sobre si el cine es un lenguaje o no. Ya habíamos mencionado que es hasta mediados del siglo XX cuando los estudios sobre el séptimo arte comienzan a formalizarse en países europeos, principalmente en Francia. En Estados Unidos es hasta 1960 cuando se legitimaron los centros de investigación a través de las universidades. Respecto al caso mexicano, aún son pocos los centros de investigación sobre el cine y realmente escasos aquellos donde se elaboren trabajos acerca del análisis cinematográfico³³.

En el interés por el conocimiento sobre el cine desde el estudio de la forma³⁴ y del cómo significarlo, es necesario tener contacto con este medio y arte como una creación cultural y, por lo tanto, plasmada de elementos que interesan al lenguaje por todos los problemas ontológicos que ha suscitado acerca del espacio, del tiempo y de nuevas

³² La siguiente revisión de las teorías, los modelos y de las propuestas sobre el análisis cinematográfico es parte del trabajo desarrollado en el Seminario de Investigación impartido por el Dr. Vicente Castellanos. A lo largo de su trayectoria académica, el profesor ha desarrollado una amplia revisión histórica y metodológica de los diferentes modelos propuestos para el estudio del cine, mismo trabajo que es enriquecido con la presentación en esta investigación.

³³ Actualmente, en México existe el trabajo académico de SEPANCINE, un Seminario de discusión enfocado al estudio del cine y las diversas formas de análisis cinematográfico. De carácter multidisciplinario, esta asociación fue creada en Febrero del 2008, con antecedentes de trabajo, organización de encuentros nacionales y publicaciones de ocho años.

³⁴ “La forma del cine, es decir, todo aquello que se aprecia de una película con los sentidos, se ha dilucidado mediante los problemas centrales del relato cinematográfico por oposición o semejanza al literario. Una película no es sólo un tipo específico de narrativa audiovisual, por el contrario, la forma permite leer una película más allá de la superficie de las acciones de los personajes. Es importante identificar qué hace la cámara, cómo se montó la escena, cuáles son las opciones de la edición, en concreto, dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué nos hace sentir y qué nos hace pensar la forma presentada en la película? Sentir y pensar conforman una experiencia individual e intransferible, pues para elaborar o recordar un significado se necesita percibir un significante de carácter heterogéneo en el caso del cine; este significante se instaura en la intimidad del sujeto, perturba su cotidianidad, bien sea para activar su memoria o para modificar sus esquemas de percepción de la realidad.” La definición de forma en el cine planteada por Vicente Castellanos (“Estrategias de análisis cinematográfico: forma y ¿contenido?”, en *Una manera distinta de ver el cine* Foro Internacional de Análisis Cinematográfico, FIAC 2007. Cuadernillo. México: editorial Progreso, 2007, pp. 32-36), es retomada en esta investigación porque permite aproximarnos a la experiencia desde los sentidos y en este aspecto recurre a los postulados de Roland Barthes y a la semiótica cognitiva para el análisis del cine.

formas de concepción de aquello que es la cámara cinematográfica como una extensión del ojo, del oído y de la mente. Esta misma visión ontológica abre paso a estudios cinematográficos desde la Comunicación con el fin de entender qué acontece en los fenómenos que suscita desde sus códigos a través de un lenguaje específico.

Sobre el análisis cinematográfico y lo oportuno del fotograma

En lo correspondiente al análisis cinematográfico, como una actividad de estudio de un filme desde la diversidad de sus elementos, existen varias propuestas que han llevado al cine a entenderlo como un *logos* y no solamente como un planteamiento puramente sociológico, histórico o filosófico.

Con esta perspectiva describiremos los modelos de análisis cinematográfico partiendo de las necesidades de cada época -incluyendo el desarrollo tecnológico disponible para contemplar el cine- y por supuesto, del filme. Con el mismo sentido, haremos una breve revisión de los elementos de análisis de una película, así como las coincidencias y disidencias respecto al fotograma, mismas que dan pauta a la aproximación al estudio del cinegrama, ese elemento dimensional del universo fílmico.

- **Análisis formalista.** En la discusión acerca de la imagen cinematográfica y su relación fidedigna con la realidad, el grupo teórico de los formalistas abordó a la imagen como la esencia del realismo. La vinculación de la imagen con la huella luminosa llevó a este grupo a pensar que cada imagen era un efecto de la realidad. El análisis formalista es una posibilidad de entender al cine desde su aspecto ontológico ya que el apego realista se hace desde la intertextualidad del filme. Actualmente, los planteamientos de los formalistas podrían quedar rebasados debido a la aparición de la imagen digital, la cual es comprendida a partir de un lenguaje binario, una conjunción sistémica de píxeles interconectados mediante impulsos eléctricos.

Sin embargo, la concepción de Bazin al observar en el cine una transparencia de la realidad permitió entender que el cine recurre a diversas técnicas para dimensionar en la pantalla cinematográfica la espacialidad de lo real, incluyendo la creada desde el sistema binario. Teóricos y creadores del cine como Eisenstein, junto con Balázs y Bazin, entendían al montaje como aquella posibilidad de analizar las formas ideológicas de la imagen en la película. Por ejemplo, Bazin rechazó la existencia del fenómeno del paso entre planos. Al respecto subrayó que la filmación en profundidad de campo y en plano-secuencia produciría la forma unívoca del realismo inmerso en el cine.

En la misma búsqueda del realismo en el cine, Eisenstein afirmó que el cine era analizable desde el plano como la unidad fílmica. El plano como fragmento poseía parámetros de representación fílmica como la luminosidad, la sonoridad, el contraste, la amplitud de los cuadros, de la duración, etc. Cada montaje contenía fragmentos que se enlazaban con conflictos, es decir a través del enfrentamiento entre fracciones que daban por resultado la comprensión del filme. En esta univocidad, Eisenstein afirmó que el filme era un discurso articulado como lo es la realidad. Para esta corriente analítica fue imposible concebir el estudio del fotograma como elemento oportuno de análisis cinematográfico ya que sería romper con la concepción realista.

- **Análisis del lenguaje cinematográfico.** El análisis propuesto básicamente por Christian Metz se basó en los estudios de semiología saussuriana y Filosofía. Para el francés, el filme era "toda secuencia de señales cuyas señales (sic.), en cuanto a su materialidad, pertenecen a cinco categorías: imágenes, trazos gráficos, sonidos fónicos, sonidos musicales y ruido grabado."³⁵

³⁵ Christian Metz. "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", conferencia en la Asociación para el procesamiento automático de las lenguas, ATALA, 20 enero 1973, p.38. (Material didáctico del programa del Seminario Permanente de Semiótica, coordinado por la Dra. Ana Goutman Bender en el Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM).

Metz concebía al filme como un lenguaje al señalar que el análisis de una película consistía en la comprensión de los elementos de la expresión y los del contenido. Es posible relacionar su propuesta con la perspectiva sobre el signo hecha por L.Hjemslev³⁶ para nombrar todo desarrollo significativo. En todo caso, lo importante es que Metz enunció la importancia de la materia de la expresión, es decir, analizar la naturaleza física del significante y con ello, afirmó que el cine tiene elementos propios para elaborar mensajes. No obstante, el abordaje analítico de las imágenes cinematográficas no es concebible desde el fotograma por ser análogo a la fotografía (imagen inmóvil), sólo a partir de secuencias pues el cine es movimiento. La visión metziana sobre el cine incursiona con las formas propias del llamado séptimo arte al concebirlo como un lenguaje y no como una lengua.

- **Análisis narratológico.** La narratología, cuyos exponentes principales son Jost, Gaudreault y más adelante Jacques Aumont, retoma específicamente el acto narrativo y el conjunto total de la situación, ya sea ficticia o real. La narratología como disciplina que estudia las leyes generales de la narración fue aplicada por los estudiosos del cine para retomar la acción narrativa como eje analítico. Respecto al fotograma la narratología no lo contempla como unidad mínima de estudio porque conllevaría al rompimiento de toda lógica narrativa al fijar su temporalidad.

- **Análisis semiótico.** Francesco Casetti es el principal exponente del análisis del film con la finalidad de captar su contenido y comprender su dinamismo. El modelo italiano es una propuesta muy completa ya que comprende los aspectos cinematográficos como los códigos de creación fílmica concibiéndolos como puntos de escritura. Dentro de su análisis existen las formas de representación de las imágenes en tres categorías: la mise en scène (puesta en escena), la mise en shot (puesta en cuadro) y el montage (puesta en serie). Con este planteamiento Casetti pretende llegar al nivel sintáctico y

³⁶ El danés L. Hjemslev es quien propone la teoría glosemática a través de la cual retoma dos elementos de la propuesta de Ferdinand de Saussure: la lengua no es sustancia, sino forma y tiene un plano de la expresión (elección de sonidos para transmitir la significación) y un plano de contenido (la manera en cómo presenta la significación).

semántico en el filme con la finalidad de entender su dinamismo. Además, en su propuesta, Casetti comprendió los aspectos narrativos introduciendo, más adelante, puntos de interés para la Comunicación ya que desde la película problematizó los diversos procesos de comunicación, los puntos de vista y la forma de la mirada del espectador. Por todo ello, el análisis semiótico es uno de los modelos analíticos que incursiona en aspectos fotográficos del filme ya que toma en cuenta las cualidades reproducidas de toda imagen fílmica para comprender un vasto sentido.

Respecto al fotograma Casetti no lo consideraba como unidad mínima del cine ya que las tres categorías de representación cinematográfica no incluían al fotograma sino, en el caso más similar, hacía uso de la *mise en scène*. Sin embargo, al señalar los aspectos fotográficos del filme brindó elementos de análisis para entender la función del fotograma como un componente comunicativo, no como un cúmulo de elementos de un proceso comunicativo.

- **Análisis cultural.** Los Estudios Culturales dan pauta a la comprensión del cine como un fenómeno vinculado estrechamente con la cultura desde diversas categorías que están conducidas al reconocimiento de las formas cinematográficas para después entender su relación con la sociedad. Respecto al fotograma, la propuesta hecha principalmente por Robert Kolker³⁷ no ofrece una especificidad para esta investigación ya que, según el estadounidense, la forma principal en el cine es la relación que crea la cámara con lo que filma en movimiento. Sin embargo, es importante el planteamiento de lo que llama la construcción del espacio cinematográfico, en el cual incluye elementos fotográficos que están ceñidos a aquello que se crea hacia el interior de la imagen. Cabe mencionar que no detalla el aspecto sonoro del filme; sin embargo da pauta a la relación entre el ojo guiado del espectador con lo que ve y oye. En este sentido ya existe un acercamiento con la experiencia estética del cine.

³⁷ Robert Kolker. *Film, form and culture*. USA: McGraw-Hill, 2002.

- **Análisis filosófico.** El precursor principal es Gilles Deleuze al ofrecer una visión filosófica del cine desde su acto creador de interiores espacio-temporales y sus repercusiones en las formas de percepción. Respecto al problema del tiempo, el movimiento y la creación del espacio dentro del filme Deleuze brinda una nueva dimensión del cine distinguiéndolo como elemento transformador del pensamiento, del lenguaje y del entorno político, social y cultural. Basándose en los estudios filosóficos de Nietzsche, Bergson, Peirce entre otros Gilles Deleuze crea categorías para el análisis cinematográfico en la concepción de movimiento, el espacio y el tiempo; dichas definiciones están apegadas a una película, la cual genera un conocimiento perceptible a través de los movimientos de la cámara y el sentido que genera.

Aunque el francés define abiertamente al fotograma como un elemento fijo del cine, conceptualiza en la creación del espacio fílmico, la "imagen media"³⁸ y la introyección realizada a modo de entender una lógica espacial vivencial dentro de la película.

- **Análisis integrado.** En la revisión analítica de José Marzal³⁹ existen unidades que sirven a la Economía de la Comunicación, pues su modelo propone un estudio general de la película y un análisis estructural del mismo sólo desde los aspectos textuales para, posteriormente enfocarse a los técnicos, narrativos y finalmente del contexto socioeconómico que gira en torno a la creación de la película. Sobresale la propuesta de la dirección fotográfica ya que la considera una noción importante para la comprensión de los recursos narrativos del filme. Con ello, no niega la presencia de la fotografía en la comprensión total del filme; sin embargo, no incursiona en el análisis del fotograma desde la forma.

- **Microanálisis fílmico.** Santos Zunzúnegui⁴⁰ plantea un modelo analítico del filme a partir de la microsecuencia, es decir, conforme a la selección de pequeños fragmentos de una película para proceder al análisis desde los planos. El objetivo es

³⁸ En el Capítulo I de la presente disertación, es abordado el concepto de "Imagen Media" en Gilles Deleuze a propósito de las nociones de la horizontalidad y la verticalidad en la Comunicación. *Videre supra.*, p.48.

³⁹ José Javier Marzal Felici. *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane*. España: Octaedro, 2000.

⁴⁰ Santos Zunzúnegui. *La Mirada cercana. Análisis microfílmico*. Barcelona: Paidós, 1996.

experimentar en una visión microscópica de las microsecuencias todos aquellos elementos que se han dejado de percibir. El español hace una aproximación al análisis del fotograma al señalar el estudio minúsculo de cada microsecuencia. La aproximación al estudio de la imagen es de manera microscópica, es decir, sólo desde lo que se encuentra en el campo visual señalado por una lente. Es verdad que Zunzúnegui se aproxima a las relaciones significantes entre cada fotograma, pero solamente se limita a la descripción de lo que aparece en la imagen y no en lo que evoca el contenido por quien percibe el cine.

- **Elementos del análisis cinematográfico.** Un modelo analítico que se apoya en los elementos fundamentales del cine para sistematizar la experiencia del espectador frente al filme. El trabajo de Lauro Zavala⁴¹ busca el sentido general de la película. En su propuesta no hace mención del fotograma como elemento analizable ya que su enfoque, apegado al análisis literario, recurre a la narración a partir del plano-secuencia. Cabe la posibilidad de aplicar algunos aspectos de este modelo al proceso de la aproximación a una película ya que se trata de un modelo didáctico.

- **Análisis desde la experiencia estética.** Vicente Castellanos⁴² recurre a diversos estudios teóricos, principalmente peircianos, deleuzianos, barthianos y metzianos para proponer un modelo que se interesa por la experiencia estética del espectador frente al filme. A través del análisis de la forma cinematográfica, la comunicabilidad y la significación, aunados a un soporte cinematográfico actual -como lo es el soporte digital-, en su propuesta prevalece la acentuación en el *mise en scène*, en el *mise en shot* y en el *montage* como espacios cinematográficos en donde el espectador enuncia una emoción o un pensamiento más allá del relato que emana de la película.

⁴¹ Lauro Zavala. *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM-Xochimilco, 2005. Otro libro fundamental para entender el modelo de este analista es *Permanencia voluntaria: el cine y su espectador*. México: Universidad Veracruzana, 1994.

⁴² Vicente Castellanos Cerda. *La experiencia estética en el cine*. (Tesis doctoral). México: el autor, 2004.

Acerca del análisis del *mise en scène*, Castellanos abre un posible espacio a la discusión del fotograma, ya que plantea la pregunta del ¿cómo se ve al filme?, misma duda que va tras el sentido existente y el potencial para hallar una significación. Es para la presente investigación importante rescatar esta interrogación ya que la inquietud de aproximarnos al fotograma desde el estudio del conocimiento abre paso a la noción de universo fílmico.

- **Análisis desde lo obtuso.** Roland Barthes⁴³ planteó dos caminos para realizar el análisis de un filme. Por un lado, hace un inventario de los significantes con la finalidad de retomarlos para realizar un análisis desde las oposiciones⁴⁴ y asociaciones con la finalidad de generar un sentido obtuso, es decir aquel signo que se encuentra inmerso en lo cultural y que sólo es posible percibirlo desde lo emotivo y no desde lo racional. Cabe destacar que las posibilidades enunciadas por Barthes abren el camino a la discusión acerca del fotograma como un elemento pertinente que evoca la significancia en un nivel obtuso de un filme, abriendo paso ya no al fotograma en sí, sino al cinegrama⁴⁵.

A lo largo del trabajo de Roland Barthes, el fotograma ocupa un espacio importante en el encuentro con el sentido, mismo que es posible retomar desde una visión cognitiva de la semiótica y que posibilita otra forma de observar y escuchar un filme, ya no desde los contenidos, sino desde la forma en cómo es percibido por el espectador.

⁴³ Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. España: Paidós, 1986.

⁴⁴ Aspecto que retoma principalmente de la propuesta de Ferdinand de Saussure misma que fundamenta el ginebrino en su *Curso General de Lingüística* (México: Fontamara, 1997) acerca de la definición del signo y su importancia en el espacio paradigmático y sintagmático.

⁴⁵ *Videre supra.*, capítulo I. En referencia a las propuestas de Roland Barthes, el desarrollo conceptual del cinegrama será ampliamente desarrollado en el siguiente apartado.

Visiones teóricas del fotograma.

Con todo lo anterior, en las siguientes líneas la aproximación a la definición del fotograma como imagen fija y por lo tanto fuera de la lógica de la cinética será parte de la discusión de la presente investigación ya que la naturaleza cinemática del Cine sólo ha concebido como elementos significantes para el análisis cinematográfico aquellos que manifiesten movimiento. Por ende, con frecuencia se ha negado un espacio de reflexión donde el fotograma no sólo sea concebido a partir de su contenido fotográfico, su negación de sonido y, sobre todo la omisión de la discusión sobre la tecnología que actualmente existe en la cotidianidad de los espectadores de cine para proyectar una película.

El fotograma al no dejar de concebirlo desde su supuesta ausencia de movimiento, implica la siguiente definición: fotograma es una imagen unitaria de una película que, en proyección, no permite la percepción de la imagen si no es en su proceso de movimiento.

Esta determinación sólo concibe a la cinemática como la única posible generadora del efecto de desplazamiento de un conjunto numeroso de fotogramas colocado en forma lógica. Entonces, ¿dónde queda la percepción, los recuerdos y las resonancias logradas por quien observa y escucha el cine?

Respecto a la reflexión del fotograma es necesario retomar aquello que ha heredado la fotografía al cine para entender un filme desde su temática y desde sus elementos técnicos. Es verdad que la fotografía no es cine y viceversa; sin embargo no hay que perder de vista que continuamos aproximándonos al fotograma como si se tratara de una fotografía omitiendo de antemano que el fotograma puede provocar una amplia significación sujeta al sentido referido a un filme.

Refiriéndonos al aspecto tecnológico, es pertinente entender la necesidad de una aproximación al análisis del fotograma desde un discurso actual donde los artefactos existentes para la proyección de una película son más sofisticados. Por ejemplo, en la actualidad la manipulación de una película a través del lector de formatos DVD o de la computadora posibilita diversas formas de enfrentarnos al filme y, con ello, descubrir otras posibilidades de análisis por parte del espectador, ya que las imágenes son rotundamente intervenidas en cuanto tiempo de proyección.

El fotograma desde una visión compleja.

Específicamente, los estudios sobre el fotograma, las implicaciones teórico-prácticas, así como la posibilidad de ser definido como un elemento pertinente para el análisis cinematográfico aún son pocas. En suma, las investigaciones precursoras acerca del fotograma como un objeto pertinente para entender un filme provienen en gran medida de estudios filosóficos, psicológicos y de la semiótica cognitiva. Por ende, la Comunicación siendo una interdisciplina aún no se ha ocupado específicamente del desafío que representa un análisis fílmico a partir de un elemento que, durante mucho tiempo ha sido considerado como la parte fija de la película y que debido al movimiento muchas veces pasa de manera desapercibida. Misma idea que no posibilita la comprensión y descripción de un filme.

Dentro de esta problemática Teresa De Lavretis⁴⁶ y Stephen Heath han introducido la temática del fotograma como un elemento por el cual es descifrable todo aquello que se concibe dentro de la película y que pasa desapercibido. En este aspecto, el fotograma interesa a los estudios de género por contener formas que intuyen a los problemas que incumben al Feminismo.

En Europa, los principales trabajos enfocados al análisis del fotograma como una imagen no fija, y por lo tanto posible unidad analítica de un filme, han sido realizados en Francia. En su mayoría, son propuestas provenientes de los creadores del cine y de la fotografía, no de los teóricos. Por mencionar a algunos, Jean Epstein considera que en el cine existe la expresión visible más pura: la fotogenia. Según el francés⁴⁷, la fotogenia se encuentra en un fotograma porque posibilita el encuentro con los aspectos de las cosas y de los seres desde su constitutiva calidad moral dentro de la película.

⁴⁶ *Technologies of Gender (Language, discourse and society)*, USA, 1989. Otro libro publicado por ambas personas es *The cinematic apparatus*(Paperback).

⁴⁷ Jean Epstein. *Le cinematographe vu de l'Etna*. Paris, 1926.

Otras propuestas han sido realizadas por Jean Pierre Jeunet y James Stewart. Ambos, creadores cinematográficos, han hecho apuestas acerca de lo que puede brindar el fotograma dentro del discurso fílmico con el fin de enriquecer el mensaje. En el mismo sentido está el trabajo de Eric Rondepierre, quien afirma que es posible trabajar sobre los límites del filme, sobre aquello a lo que se conoce como limbo. Según el creador, el fotograma es un limbo en tanto que existe en *la periferia, en el límite donde comienzan las cosas, donde todo tiene un equilibrio o cae más allá de su contenido.*⁴⁸

Por su parte, Eric Bullot ha afirmado que el fotograma es una pose prolongada que ha dejado de ser una *fotografía prolongada* (longueur de la photo) a causa de su inclusión en el cine. Afirma que *la imagen es un golpe a la vista, contiene bajo su superficie el recuerdo de un filme haciendo presentes sólo los eventos como fugaces. Lo que vemos es lo seductor, una manera de desaparición aletargada de la memoria. Economía de la disipación que tiene sus límites en la desaparición de toda huella: la imagen latente está en lugar de esa semblanza ambas en un hoyo negro. Creemos que en ningún lado está el origen de las imágenes, sólo en lo que uno tiene de ellas y salen a la superficie, antes de 'perderlas' nuevamente.*⁴⁹

Desde el campo de la filosofía Thierry Kuntzel⁵⁰ ha observado en el cine a un fotograma que no excluye ni a los dispositivos cinematográficos ni a los psíquicos, luego que éstos aún son perceptibles sólo en cada imagen de un filme. Esto abre paso a profundizar en la percepción por parte de quien ve el cine ya no como alguien pasivo, sino con alguien cuya lectura es con una intención de conocer supeditada a su bagaje cultural.

⁴⁸ “La périphérie, cet état limite de la fin et du commencement des choses où tout bascule”. Traducción libre. Eric Rondepierre. *Eric Rondepierre*. Paris: Leo Scheer, 2003, p. 19.

⁴⁹ « L'image nous offre donc un trompe d'oeil; elle élue, sous sa surface, le souvenir d'un film, effaçant les événements trop évanescents. Ce que nous voyons est un leurre, une manière d'enlèvement de la mémoire... Economie de la dissipation, on le voit, qui trouve sa limite dans une possible disparition de toute trace : l'image latente est un lieu de dissemblance, mais également un trou noir. 'Nulle part est d'ailleurs l'origine d'où j'aurais aimé que viennent mes images, avant de s'y perdre à nouveau.' » Traducción libre del texto Eric Bullot. “L'invention d'Alain Fleischer”, en *La vitesse d'évasion*, de Alain Fleischer. Paris : MEP Editions Leo Scheer, 2003.

⁵⁰ T. Kuntzel. *Memory*, 1976. (Instalación luminosa).

En el caso de América Latina, son pocos los autores que han incursionado en esta temática. Por ejemplo, Ichi Terukina se ha aproximado al fotograma definiéndolo como cinegrama, es decir, en palabras del autor, una imagen fija que posee movimiento, misma que surge a causa de las propiedades de percepción visual que posee el cerebro. Basado en las "fuerzas perceptuales" de Rudolf Arnheim, el cineasta y teórico de la Escuela Nacional de Cine de Perú, hace un estudio analítico de un filme a partir de los cinegramas. De esta manera, afirma que "el argumento empleado por los teóricos para desechar el análisis del cuadro individual del cine es trivial: si el fotograma es una imagen visual fija y el cine es una imagen visual en movimiento, entonces no existe concordancia. Pero, inquiere, cuando alguna persona se pregunta "¿cómo es que vemos una imagen cinematográfica en movimiento?", recurren inmediatamente a confirmar: "por la rápida sucesión de los fotogramas", para que después nadie se acuerde del fotograma; al extremo de afirmar que "el cine es una ilusión de movimiento. Por otro lado, la mayoría de los teóricos aceptan, inconscientemente, el principio del tercero excluido de la lógica formal, y razonan: si el cine es una imagen en movimiento y el fotograma es una imagen fija, entonces el fotograma debe excluirse como objeto de análisis; este razonamiento se refuerza por el hecho de que la toma cinematográfica se percibe como un movimiento continuo, en cambio el movimiento del fotograma es discontinuo."⁵¹ En ese mismo tema, Terukina plantea el uso de la palabra cinegrama como una imagen visual, excluyendo de su definición una cualidad primordial: su sonoridad.

En México, los investigadores del cine han incursionado poco en el tema del fotograma y, en ese mismo punto, no han abierto la discusión sobre la posibilidad sonora, visual y de movimiento que podría existir en un concepto como el de cinegrama. Las investigaciones han sido con miras al análisis cinematográfico desde los elementos clásicos con Lauro Zavala, desde los elementos históricos con Federico Dávalos Orozco y Francisco Peredo, desde otras incursiones más con los trabajos de orientación literaria e historiográfica

⁵¹ Ichi Terukina. "El fotograma es una imagen estática, sin embargo... se mueve", en Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. Agosto-septiembre, 2005. (www.razonypalabra.org.mx)

con Jorge Ayala Blanco, también con Aurelio de los Reyes y Manuel González Casanova; asimismo la experiencia estética del cine con el modelo de Castellanos. Todos ellos han sido experiencias de gran importancia para la comprensión de aquello que es el cine y, al mismo tiempo han dado origen a perspectivas que destacan aspectos temáticos y discursivos, mientras que otros han ido más lejos al formular un análisis desde los propios códigos de creación cinematográfica.

Específicamente, los trabajos teóricos que han caracterizado al cine como un logos son oportunos en la medida que nos conducen más allá de su relación con la literatura, la historia, el problema de la representatividad y la filosofía. Los trabajos teóricos acerca de aquello que es el cine son pertinentes si desde la Comunicación se pretende estudiar aquello que tenga relación con las formas de percibir y crear nuestro espacio comunicativo.

Las investigaciones realizadas en nuestro país aún son pocas y menos aquellos trabajos aventurados que proponen enunciar la complejidad de la forma cinematográfica. Ante estas circunstancias, es necesario abrir el panorama de la Comunicación hacia el cruce de conceptos con la manera de experimentar un filme ya que arribar a "eso" que percibimos del cine dimensiona los resultados del análisis cinematográfico.

El séptimo arte es un universo fílmico elaborado a partir de una destreza específica y con la finalidad de ser percibido desde la experiencia. Dentro de la Comunicación aún queda pendiente la definición de conceptos primordiales a la manera de hacer cine, así como la relación que entablan estas cualidades con lo que percibimos en una realidad tangible, como lo es la horizontalidad y la verticalidad en lo diversamente cultural.

Además, el campo de la Comunicación como una disciplina transversal obliga a los comunicólogos a encausar investigaciones que incursionen elípticamente con otras disciplinas para enriquecer las nociones epistemológicas de la misma disciplina. Así, es en el cine y a través del análisis de su Forma cinematográfica como podemos reconocer en la creación fílmica esas nociones que son utilizadas en los procesos comunicativos.

Aún queda pendiente describir la transformación del carácter discontinuo del fotograma, así como la definición del cinegrama -contenido de movimiento, imagen visual y sonora, de naturaleza perceptiva- sin considerar el concepto de "toma" y, por qué no, aventurarnos a la ejecución de propuestas para nombrar aquello que nos ofrece el cine más allá de los contenidos de un filme, ya que el cine existe en cuanto lo experimentamos.

En el panorama de la Comunicación existen trabajos teóricos sobre el análisis cinematográfico y es a partir de ellos como proponemos una aproximación al fotograma como un elemento pertinente para el análisis cinematográfico ya que a partir de él es generado, por quien observa y escucha un filme, aquello que es el cinegrama, es decir, la dimensión de aquella imagen audiovisual que contiene los elementos que evocan a la comprensión total de un filme.

Traemos a discusión esta propuesta en un momento donde los especialistas continúan pensando la movilidad del cine solamente desde la cinemática y dejando de lado la movilidad, la sonoridad y la visualidad desde quien observa y escucha al cine, y de esta manera depreciar al fotograma por considerarlo un elemento fílmico permanentemente fijo a lo largo de la película.

Con la presente revisión a lo largo de este apartado, podemos aludir la fijeza del fotograma. Sin embargo, las condiciones técnicas cambian constantemente y con ello, la reflexión acerca de cómo nos seduce un filme.

Actualmente, el espectador de cine está más expuesto al fotograma; con el constante cambio tecnológico este es más accesible. La noción de los cuadros por segundo puede cambiar la generalidad de la imagen fundida a fotograma por estar presente como interfase entre una imagen y otra, existiendo en relación con una totalidad fílmica. Con estas condiciones, es posible retomar la idea de Lev Manovich cuando menciona que las imágenes consideradas como fijas dejan de serlo, ya que la definición del movimiento en el filme esta siendo redefinida constantemente por quien lo experimenta.

Hacia el cinegrama como imagen en movimiento.

Como ya hemos mencionado en líneas anteriores, el estudio del fotograma ha sido propuesto principalmente desde visiones filosóficas y psicológicas ya que la percepción del espacio-tiempo en movimiento del cine continua siendo un mundo de interés para la concepción de la percepción de la realidad. Daremos cita a los trabajos de algunas corrientes de especialistas del cine, específicamente aquellas que han incursionado en la reflexión del fotograma como un elemento de análisis cinematográfico. Una de estas investigaciones es el *efecto phi*⁵², para explicar el fenómeno que aborda el movimiento aparente percibido en una imagen cinematográfica. Los trabajos más importantes son los realizados por la estadounidense Teresa De Lauretis. Sin embargo, queda pendiente el paso al proceso comunicativo, pues estas explicaciones sólo son a nivel psicológico, sin abrir paso a lo que sucede cuando el fotograma es percibido por el espectador en un proceso comunicativo.

Con todo lo anterior, es ineludible pensar en lo necesario que resulta aproximarnos a la materialidad del cine desde su Forma y, al mismo tiempo a la materialidad de un objeto de estudio como el fotograma y abrir una posible caja de Pandora en donde el cinegrama puede ser otra manera de aproximarnos al cine. No es el objetivo de esta investigación descubrir al objeto primordial de un filme, sino reflexionar desde la Comunicación los posibles hallazgos desde el cinegrama para reflexionar acerca de los procesos comunicativos y, posteriormente aproximarnos a su uso para elaborar un concepto que permita la continuación del proceso de conocimiento del objeto con otras formas de lenguaje.



⁵² El concepto de *efecto phi* es retomado de la *gestalttheorie* (1912) donde fue identificado que la percepción visual de las imágenes fijas en continua sucesiones no obedece al fenómeno de la persistencia retiniana, sino a la percepción de las imágenes desde un nivel cerebral. Los desplazamientos de una imagen son creados en la capa cerebral superior a través de la estimulación química y física que corresponden a la percepción constante, proceso que excita a las células de la corteza visual, mismas que “interpretan” esas diferencias como movimiento, esta reacción es muy similar a la producida desde la percepción de los objetos en una realidad tangible.



El cinegrama: una lectura del universo fílmico.

Capítulo I.

"Un observable es una observación que permanece consecuente, constante, a lo largo de una serie de opiniones diferentes." (K.Pribram. ¿Qué es todo este lío? p. 45)

Los hechos humanos son observables en razón de que el universo humano es un cúmulo dinámico de resultados de lo que elabora. Ese universo como totalidad tiene diversos órdenes implicados ya sea lo social, lo político, lo económico, lo cultural, totalidad prendida a discursos que son emanados desde una lógica de relaciones y oposiciones que nos da el Lenguaje⁵³. Así, cada forma de lenguaje es un proceso dinámico entre el humano y el mundo que le rodea.

En este sentido, la comunicación está presente en cada uno de estos sucesos dinámicos, por lo tanto existe al presuponer sujetos y objetos. Tal acto se halla en cuanto un sujeto hace uso de códigos específicos para comunicarse. En la medida en que interactúa adquiere conciencia de sí mismo a través del lenguaje. Así, el lenguaje es un

⁵³ Entiéndase por lenguaje aquello heterogéneo, poliforme y heteróclito del humano; como la facultad del humano para crear modelos comunes de constitución que posteriormente serán "sistemas de signos que corresponden a ideas distintas" (Saussure, 1997: 36). "El lenguaje es un instrumento cuya utilización genera numerosas dificultades. No obstante la aparición de comunicaciones semióticas marcó un gigantesco paso hacia la estabilidad y la supervivencia de la humanidad como un todo. La estabilidad del todo aumenta con el aumento (*sic.*) de la diversidad interna del sistema." (Lotman, *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*: p.124) En la medida que existe mayor extensión en nuestro pensamiento y por lo tanto en la forma en cómo percibimos el mundo y lo aprehendemos existirá una mayor posibilidad de entender diversas formas de concepción de los objetos dentro de un todo cultural y eso nos permitirá como individuos tener mayor estabilidad ante lo "desconocido" que es simplemente aquello que no había tenido lugar conceptual en nuestro entorno. Existe un aumento de la diversidad a través de la aprehensión del lenguaje, incluyendo a las imágenes, los sonidos, los olores, las texturas y los sabores.

instrumento de objetivación en un mundo donde los sujetos nos comunicamos a través de signos⁵⁴. Pensemos en cualquier objeto y sus posibles sentidos en diferentes esferas de la vida humana; las actividades están relacionadas con el uso de signos, denotando de esta forma una diversidad de condiciones arbitrarias establecidas en sistemas de signos, incluyéndonos como sujetos. Por ello, es necesario estudiar los signos como entes dinámicos en continua transformación debido a que su corporeidad y significación cambian con lentitud al incorporar continuamente otros elementos transformándolos y/o descartando otros ya en desuso, a esto llamémosle actualización continua.

En esta breve introducción al presente capítulo es pertinente enunciar la importancia que tiene el signo como aquel que es elaborado y transformado a partir de lo que definiremos como *aprehensión* de la realidad, es decir, el proceso definido pertinentemente por Aristóteles en su *Arte poética*, al referirse como todo aquel proceso de percepción que nos permite reconocer lo exterior para, posteriormente, reconocer lo interior, reconocimiento de nosotros mismos a través del otro. Al aprehender el mundo estamos elaborando una concepción de ese mundo a través de la abstracción-imitación, ambas actividades de forma simultánea y recíproca, aplicando de esta forma todo nuestro universo sensitivo y generando con ello la experiencia continua, repetitiva y de reconocimiento de uno como YO y del OTRO, diferenciación fundamental para la interacción social.

Con lo anterior propongo el siguiente cuadro:

$$\begin{array}{rcccl} \text{imaginación} & + & \text{recuerdo} & = & \text{abstracción} \\ \text{plagada de esquemas} & & & & \text{de la realidad}^{55} \end{array}$$

⁵⁴ El signo es una entidad que puede hacerse sensible. Cuando Ch. S. Peirce reflexiona en *La ciencia de la Semiótica* (1987) sobre el concepto de símbolo, recurre en primera instancia al signo o *representamen* como aquel que denota o representa un objeto perceptible, imaginable o inimaginable. El signo está siempre en lugar de “algo de un objeto.”

⁵⁵ Así, el *representamen* o signo es para Peirce importante porque es “algo” que tiene una significación. En este sentido, dicho *representamen* siempre estará relacionado con un objeto y un interpretante. La relación triádica propuesta en su libro *La Ciencia de la Semiótica (op.cit.)*, consiste en que el *representamen* que representa o se refiere a “algo” puede ser asimilado como signo equivalente o como un signo con un contenido más

En una *semiosis* cada acto del interpretante, respecto a su objeto, debe tener un fundamento desde el *representamen* de acuerdo al contexto social en el que nos encontremos. Así, el acto de percepción genera los procesos de producción de sentido⁵⁶ fundamentados en el transcurso de la racionalidad de los sujetos de una sociedad contenida de sucesiones cualitativamente cambiantes a partir de modificaciones del entorno que elabora, incluyendo el desarrollo y los cambios tecnológicos. Estos últimos modifican la percepción de los contenidos, los soportes de esos mensajes impactan en la dinámica perceptiva del ser humano.

La interrelación del sujeto/individuo a través del acto de *aprehensión* es dinámicamente sensible en la medida que puede tener contacto con todos aquellos objetos sensibles, en tanto que son parte de la generación de sentido. La significación en un universo semiótico es constante en la medida que los signos están en continuo movimiento ya que funcionan para estructurar todos aquellos procesos de comunicación en los cuales el humano se desarrolla, convive y genera (incluyendo también todos los procesos de vida). Desde cada uno de los sistemas en que existe el ser humano es un elemento sígnico identificable en razón de describir y analizar los procesos que lo constituyen.

En suma, el acto de generar sentido está en la forma de percibir todo aquello que se encuentra en el entorno cultural⁵⁷. La *episteme* es creada desde el contacto con lo exterior y transformarlo a través de la *tekné*. En ese intercambio está el Cine y en él códigos los específicos de su lenguaje.

desarrollado que del original. Esta nueva elaboración y/o actividad regenerativa compete al interpretante del signo que está en lugar de "algo", de un objeto.

⁵⁶ El sentido es un movimiento del pensamiento. En todo acto de creatividad existe un sentido que se impone debido a que es intencional; es también el desarrollo progresivo de nociones. Más adelante ahondaremos sobre este término.

⁵⁷ El entorno cultural existe en la medida en que se aplican modelos comunes de constitución a través de sentidos utilizando diversos soportes para hacerlos trascender. La existencia de un entorno cultural es *a priori* del sujeto ya que todo elemento es presencial intangible o tangiblemente. En esta investigación es pertinente hacer referencia a la definición de cultura de Lotman: un "mecanismo sígnico complejamente organizado que asegura la existencia de tal o cual grupo de seres humanos como personas

colectivas, poseedoras de cierto intelecto suprapersonal común, de una memoria común, de unidad de conducta, unidad de modelización para sí del mundo circundante y unidad reactividad hacia ese mundo." (*La semiosfera III, op.cit.* p.123). Este concepto es pertinente en la medida que la cultura es un todo discursivo. Así, son las diversas formas de lenguaje las vías por las cuales podemos aprehender el mundo; mismos caminos que servirán de vínculo para conformar ese todo cultural. La elaboración de unidades vinculatorias con la cultural corresponden a procesos dados en "comunicaciones semióticas" que parten de uno hacia el otro, en cada momento existe laceración de significaciones que podemos encontrar en diversas formas de discurso.

Del cine y su universo fílmico

"A causa de lentes focalizantes, nuestra visión del universo ha estado constituida por la yuxtaposición de fragmentos de universo focalizados." (Aimé Michel. El holograma, modelo del universo.)

Como un objeto cultural sensible, el **cine** es una suma de identidades imaginarias, un conjunto de significaciones en donde son representadas⁵⁸ aquellas formas de percibir y de significar una realidad. Por ello, no deja de ser un fenómeno cultural que define, refuerza y transforma la visión del mundo del espectador. El cine es metamorfosis, es lenguaje porque es un medio por el que es asimilado el *logos* y una proyección activa del mundo "en su trabajo de elaboración y de transformación de cambio y de asimilación."⁵⁹

Por ser el cine al *logos* es generado desde signos ordenados como una forma de significar la realidad que cada espectador genera en un modelo común de constitución a través del pensamiento-lenguaje. Además, como lo plantea Roland Barthes en su libro *La torre Eiffel* (2001), a través del cine es posible observar meticulosamente los procesos de percepción y sus repercusiones desde diversas perspectivas analíticas de la Comunicación originando una extensión hacia la observación del cine como un sistema complejo de señales.

En la experiencia con un filme, al pensamiento-lenguaje está ceñido lo cinematográfico ya que problematiza la racionalidad puramente lógica de la película (desde un *logos*) a través de aquello que él ha experimentado cotidianamente (implicando también los elementos afectivos o *paticos*⁶⁰) con la finalidad de generar un proceso de comprensión de la realidad. Por ende, el cine es un cúmulo de concepciones donde lo aleatorio dinamiza al pensamiento racional para encontrar **resonancias**, mismas que surgen de

⁵⁸ Representar en el cine es un acto figurativo. El sentido de la representatividad es la presencia y de la ausencia, por lo tanto la representación en el cine confirma referentes de una realidad, no al objeto en sí, sino su idea, la representación está en lugar del objeto.

⁵⁹ Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001, p.182.

⁶⁰ Julio Cabrera. *Cine: Filosofía. Op. cit.*. El autor hace una aproximación a la definición del pensamiento cinematográfico ya que la creación de este sistema de signos implica una especificidad que debe estar ceñida a las formas del cine.

aquel conocimiento llamado experiencia y que involucra a la percepción como el acto para recaudar información a través de los sentidos y del intelecto. Ambos procesos son recurrentes a una lógica de la cual partimos para conceptualizar lo que se nos presenta.

La noción de **cine** implica una lectura compleja. Ya decía Christian Metz que era un lenguaje sin lengua. Y es que en el cine existe una diversidad de sistemas que se interrelacionan en una temática creativa conocida como filme. Cada uno de ellos contiene elementos que ofrecen una lógica como resultado de aquello que se busca mostrar.

Con una temática específica, el filme es más que un ensamble cinematográfico constreñido a una clasificación y jerarquía como muchas veces se le ha atribuido, misma concepción que deja de lado el estudio de la práctica y uso crítico de las nociones con las que identificamos una realidad representada. Para ello, es pertinente dejar en desuso conceptos que restringen los diferentes actos de creatividad y percepción y que por otra parte, confunden el uso de conceptos que remiten tanto a la creación fílmica como a los elementos técnicos que sirven de soportes para crearla⁶¹.

Por esta razón, es pertinente referirse a la "película" como universo fílmico. Respecto al uso de este término ya existen anteriores investigaciones las cuales enmarcan su aplicación en la medida en que reconocen al filme como un mensaje frente a un público. El Instituto de Filmología de la Sorbona (1947-1959), en París, forjó el término de *universo fílmico* al caracterizarlo "con la perspectiva de una estética comparada. El universo fílmico es aprehendido a partir del cuerpo de nociones de la fenomenología; se basa en la disociación entre percepción de pantalla (pantalla plana, dimensión constante, duración objetiva: los juegos de luminosidad y oscuridad, las formas, lo que es visible) y percepción diegética, puramente imaginaria reelaborada por el pensamiento del espectador, espacio en el cual se supone que pasan todos los acontecimientos que presenta el film, en el que el personaje parece moverse."⁶²

⁶¹ La película es en términos usuales la "cinta perforada de acetilcelulosa, sobre la que se extiende una emulsión gelatinosa de bromuro de plata, empleada en fotografía y en cinematografía." Diccionario Enciclopédico Larousse, 2002. Actualmente, la película utilizada en la industria del cine es el acetato, el cual tiene una capa gelatinosa contenida de químicos sensibles a la luz.

⁶² Jacques Aumont y Michel Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Argentina: La marca, 2006, p.99.

Si el cine contiene mecanismos retóricos fundamentales⁶³ y elementos específicos de su discurso⁶⁴ es posible ampliar la noción de obra cinematográfica a un acto creativo con una finalidad perceptiva, es decir ver en el cine "obras de arte" llamadas universos fílmicos. En el concepto **universo fílmico** es posible implicar no sólo al espacio y al tiempo sino a todos los elementos que generan lo creado cinematográficamente⁶⁵. El espectador, quien a través del pensamiento predicativo enuncia lo que está en ese entorno audiovisual, utiliza la vista y el oído como sentidos de percepción⁶⁶, pero además como soportes. Específicamente en el caso de la **mirada** como soporte de significación del universo fílmico, permite ser un puente entre ese *logos* y el espectador desde el momento en que el sujeto dirige su mirada a ese espacio y capture lo que él decide pertinente en su bagaje cultural.

A lo largo de esta trayectoria observamos que el **cine** es una ventana para adentrarse a la creatividad del espectador a través del **universo fílmico** porque contiene un sentido en *continuum* emanado de referencias de aquello concebido como una realidad en un espacio-tiempo. Así, la creación cinematográfica opta por dos caminos: dirigirse al

⁶³ En la tipología que propone Lauro Zavala para la realización del análisis del discurso cinematográfico señala los mecanismos retóricos fundamentales (la ampliación, la supresión, la transformación y la sustitución), mismos que generan lo que él llama las estrategias de metaficción (hiperbolización, minimización, ejecución excéntrica y tematización). "Análisis cinematográfico" Textos de trabajo para el Seminario Nacional de Análisis Cinematográfico, UAM-X, del cual es coordinador.

⁶⁴ En el mismo texto de descripción de la topología de estrategias metaficcionales en cine (*op. cit.*), Lauro Zavala argumenta la aplicación de estas estrategias a partir del reconocimiento de doce elementos específicos del discurso cinematográfico: inicio, imagen sonido, edición, narrador, estructura, género, estilo, puesta en escena, personajes, intertexto y final. El autor reconoce la coexistencia de varios cruces en una película, lo cual abre la posibilidad de entender a esta creación más allá de una obra.

⁶⁵ A lo largo del desarrollo de los estudios acerca de lo que es y crea el cine, existen diversas perspectivas acerca de lo que son los elementos que generan esta obra fílmica. Tales elementos son los que integran la forma de creación fílmica. Así, el lenguaje cinematográfico tiene códigos específicos a su naturaleza comunicativa.

⁶⁶ La percepción es la organización de los actos sensitivos provocados a partir de los diferentes órganos de los sentidos. "El cine moviliza esencialmente dos modos de percepción: auditiva y visual, ambas correspondientes a sentidos 'a distancia' (por oposición a los sentidos 'de contacto': el gusto y el tacto). La percepción sonora en el cine está cerca de lo que en todos los medios de reproducción sonora: es fuertemente analógica y puede ser acusmática. (Respecto a la percepción visual en el cine se) utiliza sobre todo las propiedades fisiológicas que conciernen a los fenómenos transitorios. Los estudios de psicología de la percepción visual aplicados al cine se refieren sobre todo a la cuestión de la analogía, y por lo tanto se asocian con el estudio de la percepción de las imágenes en general. Las teorías recientes ponen el acento a veces en la presencia, en la imagen, de 'invariantes' perceptivos, que serían exactamente los mismos que en el mundo real (por ejemplo el horizonte, los fenómenos perspectivos, los gradientes, la iluminación que viene de arriba, etc.); otras por el contrario en lo que implica de construcción casi intelectual (cognitiva) la percepción, en una imagen, de un análogo del mundo real, a partir de percepciones parciales de la luminosidad, de los 'bordes' visuales, de los indicios de profundidad, de un eventual movimiento aparente, etc." Aumont y Marie. *Diccionario... op. cit.*, p.166.

hallazgo de huellas que permiten la descripción del cómo es representado un tema específico y cómo es significado a partir de los signos que aparecen a través de un haz luminoso y, por otra parte, también el cómo interpreta el mensaje que se transmite a través de códigos específicos del cine aprehendidos desde el lenguaje cinematográfico, es decir, desde aquella *techné* que sirve de soporte para la generación de la *episteme*.

En suma, un **universo fílmico** es un conjunto de significaciones contenido de signos en dinamismo y por lo tanto en continua actualización, ya que su cuerpo y corporeidad cambian haciendo que su significado se expanda al incorporar otros elementos y/o descartando otros. El universo fílmico es un objeto cultural sensible porque es perceptible desde los sentidos, lo cual lleva a pensar en la experiencia por parte de un sujeto quien experimenta continuamente tanto fenómenos físicos como psíquicos. Se trata de un sujeto intencional desde el momento en el cual interpreta lo próximo y lo lejano significado a su vez una realidad a través de lo que identifica y no en un proceso de interrelaciones de signos. Estos son los rasgos fundamentales de la presente investigación, es decir, estudiar de esta manera un largometraje con varios cortometrajes es conceptualizar al universo fílmico como un objeto de estudio cultural y sensible. Cultural porque se encuentra ensamblado a partir de elementos específicos de una cultura. Sensible porque es percibido desde los sentidos. Al entender al filme o universo fílmico como un objeto cultural sensible dentro de un cúmulo de significaciones es posible asentarlos como un mensaje semiótico contenido de signos que son actualizados a partir de una continua aprehensión yuxtapuesta entre lo interno y lo externo.

Al ser el **universo fílmico** resultado de un proceso creativo del cine no se le puede reducir a una gramática de los signos lingüísticos. Ya que el cine es producto de una complejidad en donde participan la fotografía, la música, las artes escénicas, el doblaje, el trucaje, la digitalización, el uso de lentes y filtros, la iluminación, etc. El universo fílmico o "filme se nutre de signos elaborados y ordenados por su autor con miras a su público."⁶⁷

⁶⁷ Roland Barthes. *La torre Eiffel*, op. cit., p.27.

El fotograma como unidad potencial.

« L'image d'après', c'est ainsi qu' Henri Cartier Bresson définit le cinéma. Selon lui, le cinéma c'est toujours ce qui vient après : moins l'image vue ou projetée sur un écran, que celle qui lui succède, prise dans le défilement. » (Diane Dufour et Serge Toubiana. Commissaires de l'exposition « *L'image d'après. Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie* » La Cinémathèque Française. París, Francia, abril-julio 2007.)

A lo largo de la investigación hemos insistido en dos formas de abordar al universo fílmico, la primera desde el estudio y el análisis de los elementos que le sirven de soporte físico y, en segundo lugar desde las formas que suscita. De esta manera, "el cine es una práctica de las imágenes y los signos"⁶⁸, es decir, un proceso dinámico donde están incluidas tanto las imágenes visuales como las sonoras en una práctica conceptual del sujeto. Los planos, las secuencias, las angulaciones y movimientos de la cámara, los encuadres, la iluminación, los filtros, la musicalización, los diversos sonidos, el *raccord*, un sin fin de dispositivos que encauzan aquello que es finalmente un universo fílmico. Pero más allá todavía hay otras posibilidades en el cine. ¿Cuáles son?

Los procedimientos que han planteado cada uno de los teóricos con el propósito de analizar un filme son sin lugar a dudas caminos que permiten conocer su experiencia con el cine. Asimismo, en ese camino de continua experimentación las categorías de análisis más recurridas han sido el plano y la secuencia porque contienen el mayor aporte del cine: el movimiento en lo sonoro y en lo visual. Si el movimiento es al cine, la lógica es el análisis de dispositivos físicos que representan movilidad. Con este argumento se ha dejado de lado al fotograma⁶⁹. Hasta ahora la mayoría de los análisis se ha limitado a describir el fenómeno físico que da origen a la imagen audiovisual pero aún no abordan el proceso de transformación de una serie de imágenes que en cualquier filme existe a través de un mecanismo que produce el desplazamiento de 24 fotogramas por segundo⁷⁰.

⁶⁸ Gilles Deleuze. *Imagen-tiempo...op. cit.*, p.371.

⁶⁹ *Videre supra.*, p. 43.

⁷⁰ A través del proyector (como una de las tres máquinas que producen el cine; las otras dos máquinas son la cámara y la positivadora), las imágenes en movimiento que vemos están creadas por lo general, fotográficamente. Una película puede permanecer en nuestra memoria gracias tanto a fotografías de las escenas

Tanto la negación de movimiento como del sonido han definido al fotograma como un camino inviable para la investigación. Consecuentemente han negado la posibilidad de transformación de una serie de imágenes que no son fijas sino estáticas en imágenes dinámicas.

Tal negación del movimiento en el fotograma se puede ejemplificar con Jost Aumont y Michel Marie. En su propuesta de análisis cinematográfico a partir de tres tipos de instrumentos⁷¹, abordan las ventajas y desventajas del estudio del fotograma como una categoría de análisis. Las ventajas principales son en relación a la "maleabilidad" en cuanto al contenido. Sin embargo, no dejan de lado su carácter de "imagen aislada" y por lo tanto confusa de significado. Según su perspectiva, al analizarlo considerarían a una categoría sin movimiento, acto que negaría al cine:

*Les avantages et les inconvénients de l'utilisation d'extraits de films sont, mutatis mutandis, comparables à ceux de l'extrait de texte littéraire. Le principal intérêt est d'offrir un objet de taille plus maîtrisable, se prêtant mieux au commentaire analytique ; l'inconvénient le plus sérieux est d'accoutumer à ne voir les films que comme des collections d'extraits citables (danger qui n'est que trop avéré dans les études littéraires).*⁷²

D'un point de vue théorique général, le photogramme est un objet paradoxal. Il est en effet, en un sens, la citation la plus littérale d'un film qui se puisse imaginer, puisqu'il est prélevé dans les corps même de ce film ; mais en même

como a nuestro visionado de la propia película. Esas fotografías son básicamente de dos tipos: las fotografías pueden ser una copia de un único fotograma de la película tal y como existen en la tira de la película. A esta copia se le denomina normalmente ampliación de fotograma. Sin embargo, muchas fotografías de la película son fotografías de rodaje, es decir, fotografías realizadas mientras se rodaba la película. Por lo general, las fotografías de rodaje se utilizan en muchos libros sobre cine. "Las fotografías de rodaje son más claras, fotográficamente, que las ampliaciones de fotogramas, y pueden ser útiles para estudiar detalles de los decorados y el vestuario. Tienen, sin embargo, el gran inconveniente de que no se corresponden con la imagen de la tira de la película. Normalmente el director de fotografía reordena y re-ilumina a los actores y toma la fotografía desde un ángulo y distancia diferentes a los que aparecen en la película acabada. Las ampliaciones de fotogramas, por lo tanto, son un documento mucho más fiel de la película acabada." Bordwell. *El arte cinematográfico*. España: Paidós, 1995, p.35.

⁷¹ Jost Aumont y Michel Marie recurren a los tipos de instrumentos cinematográficos de un filme para realizar su análisis. Este consta de: a) los instrumentos descriptivos (destinados a ofrecer elementos para la memorización del filme. Todo en un filme es potencialmente descriptible y por consecuencia sus instrumentos son muy variados, estos elementos describen las unidades narrativas del filme); b) instrumentos citacionales (son el estado intermedio entre el filme proyectado y su mise a plano analítico); c) los instrumentos documentales (redistinguen por ser aquellos que no describen y no citan al filme mismo pero que aportan elementos importantes desde el exterior del filme). Dentro de esta clasificación, el fotograma está ubicado en los instrumentos citacionales, es decir un extracto del filme.

⁷² Jost Aumont y Michel Marie. *L'analyse de films*. Poitiers : Aubin, 1988, p.56.

temps, il est le témoin de l'arrêt du mouvement, sa négation. S'il fait bel et bien partie du 'corps' du film, le photogramme n'est pas fait pour être normalement perçu, et le défilement du fil dans le projecteur a souvent été décrit comme 'annulant' les photogrammes au profit de l'image en mouvement. Ce statu paradoxal se révèle dans la plupart des photogrammes individuels d'un film, qui conservent, sous forme de flou, de 'bougé', d'illisibilité partielle, quelque chose de mouvement de l'image du film (ainsi que l'arrêt sur image en cours de projection le démontre bien). Aussi les photogrammes que sont pratiquement utilisés dans l'analyse de films sont-ils souvent des photogrammes soigneusement choisis pour éliminer ou atténuer cet effet qui, essentiel au plan théorique, est souvent ressenti comme gênant par l'analyste. Celui-ci, en effet, cherche surtout à utiliser le pure aspect citationnel du photogramme, à exploiter le 'confort' qu'il permet pour étudier les paramètres formels de l'image comme le cadrage, la profondeur de champ, la composition, les éclairages -voire les mouvements de caméra, qu'une suite de photogrammes permet de 'décomposer' et d'étudier plus analytiquement.⁷³

Y continuan:

Le photogramme n'est qu'un médiocre instrument de travail pour tout ce qui concerne l'aspect narratif d'un film (par rapport auquel il joue plutôt un rôle d'aide-mémoire), et un instrument carrément dangereux si on cherche à l'utiliser pour une interprétation du film en termes de personnages et de psychologie. Les gestes, mimiques, situations, figés plus ou moins arbitrairement par l'arrêt sur l'image, sont en effet profondément transformés, au point d'être parfois lus à contresens.⁷⁴

En diferentes estudios se define al fotograma como una imagen fija que por sí sola no tiene sentido dentro del filme, es decir, en ella no existen los elementos que posibiliten la generación de sentido⁷⁵ cinematográfico. Sin embargo, si consideramos las definiciones de Gilles Deleuze acerca del cine, esencialmente donde lo considera como una forma de presentar un falso movimiento que rompe con la percepción natural del transcurrir móvil, abre un punto de gran importancia para lo que más adelante definiremos como cinegrama.

⁷³ *Ibidem.*, p. 57.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ El sentido es aquel conjunto de postulados que evocan a un saber, a un recuerdo a una memoria en un proceso comparativo entre ideas formuladas desde anteriores experiencias con todo lo que implica al entorno.

Al respecto, ninguno de los estudios han negado la existencia del fotograma como origen del cine pero han encapsulado su potencial generador de sentido al conceptualizarlo como un componente fijo e inmóvil, de un fragmento instrumental y de una descripción rigurosa. Al negarlo del movimiento cinético, también niegan la posibilidad de que contenga lo audible del objeto audiovisual. Pero a todo esto, ¿qué sucede cuando existe una explicación del movimiento del cine?

Por lo pronto, con las anteriores negaciones teóricas sobre el fotograma como categoría de análisis se niega la posibilidad de saber cómo nos marca el cine. Para percatarnos del problema ejemplifiquemos con el caso del fonema dentro del sistema de la lengua; por sí solo no genera sentido pero es en relación con otros fonemas en un sintagma como crea una composición lógica con una finalidad: comunicar. Con este ejemplo no se pretende encontrarnos con el cine a partir de la lingüística sino comparar, desde diferentes disciplinas la importancia de un elemento en un lenguaje. El fonema es un segmento fónico con una función distintiva. Así, el **fotograma** es un elemento pertinente en el universo fílmico, una unidad que no es igual a la anterior ni a la posterior. Conforme se presenta la sucesión de fotogramas -cada uno contenido de valores distintivos entre ellos-, son elementos potenciales para la posterior generación de significancia⁷⁶ en el estudio de las formas del universo fílmico desde la percepción de lo que llamaremos cinegrama y el estudio de la actualización de los signos desde el acto de observar y escuchar al filme.

⁷⁶ Cada acto de relación y reflexión con “aquello” que se encuentra en nuestro entorno conlleva a un acto de aprehensión por el cual el significado y el significante nos permitirán hallar los elementos necesarios para realizar la significación respecto a “aquello” que percibimos. En este sentido, la significancia es otro momento de la lectura del signo; precisamente cuando un signo se combina con ciertos signos y no con otros; donde estos signos pueden ser de naturaleza diferente. La significancia es un aspecto del signo que le permite ser introducido en un discurso y combinarse con otros. Oswald Ducrot, *op .cit.*, p.127.

Veinticuatro parajes en un segundo.

El cinematógrafo⁷⁷ es una máquina que sirve para proyectar una película cinematográfica la cual a partir de un mínimo de 12 fotogramas por segundo provoca la sensación de desplazamiento. Actualmente es posible tener contacto con la película clásica de 24 fotogramas por segundo ya sea partiendo de la cámara análoga o de la digital. De igual manera es posible que estemos frente a una película donde las imágenes estén registradas a partir de un referente existente o inexistente. En tal aspecto, el cine "niega que la realidad que muestra a menudo no existe fuera de la imagen fílmica, a la que se niega fotografiando un espacio ya de por sí imposible, que ha sido montado a base de maquetas, espejos y *matte paintings*, y combinando luego con otras imágenes por medio del positivado lógico. La imagen pública del cine resaltaba el aura de una realidad "captada" sobre película, sugiriéndose así que el cine era una cuestión de fotografiar lo que existía delante de la cámara, en vez de crear el 'lo que nunca existió' de los efectos especiales."⁷⁸

El **pensamiento cinematográfico**⁷⁹ existe tanto en el momento de creación de la película como en el instante de contemplar el universo fílmico. En este segundo momento el **espectador-perceptor**⁸⁰ está frente al universo y posee numerosas posibilidades de

⁷⁷ El cinematógrafo, aparato inventado por los hermanos Lumière, tiene tres elementos: el proyector, la cámara y la positivadora. Bordwell describe las fases de producción de una película: 1.- preparación (elaboración de un proyecto por escrito, búsqueda de fondos y manera de distribuirla); 2.- rodaje (registro de planos y sonidos. El director hace este trabajo); 3.- montaje (unión de las imágenes y los sonidos de forma definitiva). David Bordwell. *El arte cinematográfico. Op. cit.*

⁷⁸ Manovich. *Op.cit.*, p.372.

⁷⁹ Para entender el concepto de pensamiento cinematográfico es necesario consultar los estudios que hace Julio Cabrera (*op. cit.*) acerca del cine como elemento introductorio a nuevas maneras de abordar problemas psicológicos. El autor hace mención del pensamiento cinematográfico como aquel que problematiza el alejamiento de la razón y de lo sentimental en una sociedad como la occidental, hace referencia al estudio del cine entendido como un objeto contenido de elementos cognitivos y su relación con lo visceral.

⁸⁰ Espectador es aquella persona que mira algo con atención. Del latín *spectatorem*, hace referencia a *speculum*, es decir a la ciencia de hacer espejos. El concepto de espectador va directamente ligado a la idea de que la persona se encuentra frente a un objeto al cual mira, es la idea directa de los reflejos, es decir, al ser un espectador verá un objeto que le muestre aspectos de sí mismo. "La teoría del cine desarrolló ese paralelo entre premaduración del recién nacido y posición psíquica del espectador. Según Baudry (1970), la pantalla nos remite al espejo de nuestra infancia, en el cual vimos que se reflejaba un cuerpo (el nuestro) y nos reconocimos en los rasgos del Otro. La pantalla devuelve una suerte de imagen espectacular del yo espectacular, sin ser un espejo reflector." (Aumont, 2001: 85) En los propósitos de dimensionar el fotograma como un elemento del cine es necesario reflexionar sobre la posibilidad de enfatizar que la persona que experimenta un filme es espectador en la medida de ser anteriormente un perceptor, es decir un actor que percibe algo con los sentidos del oído, del gusto, de la vista, del olfato y del tacto. Sabemos que para percibir el cine esencialmente es a través de la vista y el oído; en este punto, el espectador no es solamente aquel que mira sino que también oye. Es una persona a la

establecer un contacto con esta creación. Aunque es primordial conocer las diferentes maneras cinematográficas de ver el mundo, es necesario comprender por qué el cine hace trascender lo que vemos en una pantalla, incluyamos en esta reflexión el desarrollo tecnológico de los artefactos.

El **artefacto**⁸¹ es necesario para entender al universo fílmico. De esta manera, más allá de una sala cinematográfica, una preferencia por cierta butaca, un auditorio, una sala, un salón, una plaza pública, una recámara, el cine es un medio para tener al alcance un universo fílmico que sirve para contemplarlo y en este uso está incluido el cinegrama. Sea cine análogo o digital, sean las creaciones cinematográficas de finales del siglo XIX, las del XX o las actuales, la cultura de la imagen está apegada al proceso de registro a través de lentes, el muestreo regular del tiempo, el soporte fotográfico y el sonoro. Esta manera de crear en el cine no es gratuita ni coincidental, es a través de un soporte llamado artefacto proveniente del logos-mente. Para emitir mensajes desde una forma particular de creación como lo es la cinematográfica, es necesario remitirnos al pensamiento cinematográfico por el cual el artefacto cinematógrafo es semejante a la cavidad del ojo, a su cuarto oscuro. Los lentes son una extensión del ojo, los micrófonos del oído. Insistimos, no es gratuito ni coincidental que aún se continúe usando los lentes tanto en el cine como en otros medios audiovisuales. Cada artefacto es un medio por el cual se emite un mensaje, como la voz es el soporte del habla.

expectativa de lo que se muestre en “aquel” objeto externo y, sobre todo, estará atento de lo que le provoque como espectador. Al utilizar las palabras espectador-perceptor es con la intención de enfatizar que la persona percibe más allá de lo que solamente mira. Cabe subrayar que apegarse determinadamente al concepto espectador es anteponer la mirada, ese es el sentido del significado aparecido en los diccionarios. En ese aspecto es primordial abrir la discusión sobre el término y ampliarlo en la medida de la capacidad del perceptor.

⁸¹ El artefacto se distingue de los objetos naturales. El artefacto es extrínseco al artefacto mismo, es su utilidad, la materia concreta de su composición es accidental. Aristóteles distingue en el libro II de la *Física* el objeto natural del artefacto: "De entre las cosas que existen, unas existen por naturaleza, otras por diversas causas. Existen por naturaleza los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples (...). Todas estas cosas parecen diferir de aquéllas que no existen por naturaleza, pues (...) poseen en sí mismas un principio de movimiento y de reposo (...). En cambio, un lecho y un vestido, y cualquier otra cosa del mismo tipo, en cuanto reciben estas designaciones y en cuanto que son producto de un arte, no poseen ninguna fuerza interna que los mueva al cambio, mientras que sí la poseen en cuanto accidentalmente son de piedra, de tierra o de una mezcla de estos elementos" (cita tomada del artículo de Jaime Nubiola, *Hablando de artefactos*. Anuario Filosófico, XVII/2, 1989, p.113-119). El artefacto tiene su naturaleza esencial en su utilidad o función que realiza. Asimismo, tiene relación con aquello cultural en donde ha sido elaborado con una determinada funcionalidad y también donde adquiere plenitud de sentido. El artefacto es universal y universalizable en la medida en que la naturaleza humana trasciende el relativismo cultural.

Y lo mismo sucede con el espectador del cine ante la pantalla pues ésta no sólo es una superficie plana donde se proyecta el haz luminoso o se registra la información generada desde los bites. Es también una ventana para observar y escuchar aquello que se nos presenta. Existen los lentes y a través de ellos existe todo un complejo elaborado en razón de que sea visto, pensado desde lo externo, con el fin de comunicar algo.

En toda esta descripción es perceptible el fotograma y Bordwell localiza físicamente su espacio:

En una película, un fotograma avanza cada 42 milisegundos. 'Cada una de las exposiciones esta en la pantalla durante 8,5 milisegundos, con 5,4 milisegundos en negro entre cada una. En una película que dura 100 minutos el publico esta sentado en una absoluta oscuridad durante casi 40 minutos. No percibimos estos breves intervalos de oscuridad debido a los procesos de fusión crítica de parpadeo y de movimiento aparente dentro de nuestro sistema visual.⁸²

Entonces, para ubicar al fotograma⁸³ dentro de un universo fílmico es necesario situar la presencia de los oscuros y no de la ausencia de luz, asimismo de la presencia de silencios y no ausencia de sonido. La presencia de negros da un sentido a la totalidad fílmica, la presencia de silencios también. Ambos elementos están presentes y como tales sirven para hacer una relación general. Hacer referencia solamente a la ausencia de luz y sonido es omitir la función de los oscuros y los silencios en el sentido fílmico y, por lo tanto sería negar su comunicabilidad⁸⁴.

⁸² David Bordwell. *El arte cinematográfico... op.cit.*, p.31.

⁸³ Dentro de un universo fílmico más allá del encuentro posterior con el cinegrama, existen dos tipos de fotogramas: pueden ser copias fotográficas de un único fotograma de la película tal y como existe en la película, se le conoce como ampliación del fotograma. Los otros tipos son las fotografías de la película, es decir, fotografías de rodaje las cuales se realizan durante el rodaje. La mayoría de los analistas de cine se basan en las fotografías de rodaje porque contienen mayor nitidez, pero según palabras de David Bordwell (1995: 35) son las ampliaciones de fotogramas un documento más fiel de la película acabada aunque su característica física es de una imagen barrida y muchas veces sin nitidez. ¿Por qué es para el analista el documento más fiable? Precisamente porque es una imagen que resulta de la película como universo fílmico, es decir, aquella que ya es perceptible por un público.

⁸⁴ Es decir, que es comunicable. El cine como *logos* es al pensamiento cinematográfico y en el mensaje elaborado existen elementos comunicables. La comunicabilidad es una cualidad que permite abrir exploraciones

Lo mismo sucedería con el cinegrama si lo designáramos como un elemento fijo ya que negaríamos en sí mismo el efecto de percepción de movimiento provocado por la cinética. Esa es la magia innegable del cine y de todos los objetos culturales audiovisuales.

Nuevamente, sea cine análogo o cine digital, el fotograma está presente. "Detrás de las más estilizadas de las imágenes cinematográficas, podemos distinguir la llaneza, esterilidad y banalidad de las primeras fotografías⁸⁵ decimonónicas. Por muy complejas que sean las innovaciones estilísticas en el cine, su fundamento existe en esos depósitos de la realidad, esas muestras obtenidas por un proceso metódico y prosaico."⁸⁶

Materialmente, el fotograma ya existe a plenitud en un discurso cinematográfico desde el momento en que nos encontramos con una tecnología como el lector de formato DVD⁸⁷. Este producto es uno más de los artefactos de la economía de la información y como tal es de fácil acceso. En estas condiciones tecnológicas la imagen y el sonido de una película son minuciosamente accesibles, podemos seleccionar los fotogramas que nos han "llamado" en el momento de la experiencia con el film digital. La posibilidad de manipular concienzudamente cada imagen y el rastro de sonido experimentado abre una

de "aquello" que existe en el exterior, su exploración está inscrita a los motivos y a la intención de quien genere un proceso comunicativo por el cual valida y reflexiona las variaciones y las relaciones que existan en "aquello" externo consigo mismo; consecuentemente se originará una continua actualización de aquello que nombra y reconoce.

⁸⁵ La principal diferencia entre la fotografía y el fotograma radica en su entorno y en la forma en que es percibida. Una fotografía es un objeto dotado de una autonomía estructural. Al contrario del fotograma que es una imagen estática que depende del sentido general de un texto fílmico. De la fotografía emergen significaciones desde un nivel de la imagen. Del fotograma emergen significaciones desde un nivel de la imagen y de lo sonoro, su relación con un universo fílmico determina el sentido del contenido y la forma de la imagen estática.

⁸⁶ Manovich. ...*Op.cit.*, 368.

⁸⁷ El lector DVD es un hardware utilizado como lector-reproductor de formatos DVD (Digital Versátil Disc). El DVD es un dispositivo de almacenamiento óptico desarrollado desde la década de los sesenta en Estados Unidos. Después de la incursión del CD (1983), apareció el DVD con la característica de acumula mayor cantidad de información. Durante la trayectoria de invenciones del formato DVD, ahora rebasado, existe la primera generación (Compact Disc, Laser-disc y el disco magneto óptico), la segunda generación (Minidisc, DVD, DMD, DIVX, Data Play, Disco Fluorescente Multietiqueta, GD ROM, Phase Change Dual, UMD), la tercera generación donde se desarrolla hardware para los videos de alta definición (Blu-ray, EVD (edhance versátil disc), FVD (forward versátil disc), HVD (disco holográfico versátil), HD DVD (high definition digital versatil disc), UDO (disco óptico de alta densidad), VMD (disco versátil multietiqueta)) y actualmente en desarrollo el PCD (protein coated disc).

gran posibilidad a la significancia por parte del analista del cine. Hemos dejado de lado el fotograma "barrido" de las videocaseteras caseras por la manipulación exacta de la imagen-fotograma, gracias a la posibilidad de detener la película y proyectarla a una velocidad mínima. Factible es reconocer la emanación de sentidos que podemos potenciar desde un soporte físico llamado fotograma.

Ese obtuso objeto audible, visible y movable llamado cinegrama.

Lev Manovich propone que el cine es el arte del índice. En tal afirmación es pertinente complementar que el cine es índice también para el analista en cuanto experimenta al universo fílmico. Es así como se pasa de un arte del índice a un arte del símbolo, del ver al observar, del oír al escuchar, y es en ese momento de actualización donde posteriormente los signos del fotograma existen en su dinamismo puro dando paso al cinegrama.

Al respecto, Deleuze afirma que el fotograma no es una unidad de análisis del cine por ser fijo y, que sólo se trata de una "imagen media"⁸⁸ a la que el movimiento no se añade, no se suma; por el contrario, el movimiento pertenece a esta "imagen media" como dato inmediato del movimiento. Efectivamente, el fotograma existe físicamente como soporte de sentido cinematográfico, imperceptible ante el desplazamiento. Sin embargo, esa "imagen media" existe en cuanto hay alguien que experimenta el cine y desde el cinegrama da sentido a la lectura del filme. En un bosquejo de sentido de cualquier universo fílmico existe ese único cinegrama, no todos los fotogramas⁸⁹. Entonces, el cinegrama al ser generado como el interés del espectador-perceptor resulta ser un cúmulo ya no solamente de visualidad, sino además de movimiento y sonoridad. Por consecuencia, Deleuze se refería a la percepción del espectador como

⁸⁸ Gilles Deleuze. *Imagen-movimiento. Op. Cit.*, p.15

⁸⁹ Al considerar que existe una media de 24 fotogramas por segundo y que una película generalmente tiene una duración aproximada de una hora y media, nos lleva a reflexionar sobre un aproximado de 129600 fotogramas. Con esto, no se orienta el trabajo de investigación a una visión cuantitativa, sino a exponer las razones del porqué, ante tanta exposición de fotogramas, no se considere una categoría de análisis dentro del cine.

aquella "imagen media", es decir, el mediador entre la estática física del fotograma y el dinamismo del cinegrama a partir de que es percibido. Es el espectador-perceptor quien concibe al cinegrama como dinámico desde el momento de hallar en él una significancia. En tales circunstancias hay que encontrarnos con el cinegrama en una interfaz es decir, en un punto de relación implícita y explícita entre lo humano, sus creaciones desde la estética y el traslado de estas figuras a la cotidianidad. Por lo tanto, al acto de percibir hasta llevarlo a los límites del acto de concebir lo social, lo político, lo económico y lo cultural.

En esta incursión al cine desde el cinegrama es necesario retomar al fotograma para transportarnos entre las errantes cúspides y las profundas cuevas subterráneas a través de la experiencia ya que es posible pensar el cine sin hacer referencias a estabildades generales. En la medida que comprendamos lo complejo del discurso cinematográfico podremos encontrarnos de frente con este elemento de análisis al que le llamaremos cinegrama⁹⁰.

Entonces, el **cinegrama** como el corazón del universo fílmico, no es visible ni audible a simple vista pero existe desde las numerosas pulsiones que emanan de los recuerdos del espectador y de su bagaje cultural provocador de movimiento tanto visual como sonoro. Por ello, el cinegrama abre pauta al estudio del cine en relación con el espectador-perceptor, quien al escuchar y observar su percepción lo lleva más allá del fotograma. Su lectura cinegramática supera el contenido explícito del fotograma siendo que lo representado tiene sentido o no para alguien, es decir, a partir de que es leído el espectador-perceptor se desborda de los límites del fotograma y del filme mismo.

Por ende, el cinegrama es una emanación audiovisual y emotiva; es un signo. Es un sema que no remite directamente al objeto fílmico sino a lo que representa y, en ese sentido, evoca a la representación de una forma de conocimiento. La naturaleza cultural del cinegrama proviene de una imagen estática, no fija.⁹¹

⁹⁰ La palabra cinegrama esta compuesta de dos elementos: cinemática (relativo al movimiento) y grama (escritura). Es posible comprender la palabra cinegrama como la escritura del movimiento.

⁹¹ Es primordial hacer una diferencia entre el término aludido a un objeto estático y un objeto fijo. En este sentido, es necesario recurrir a la Física, la cual define a lo estático como parte de la mecánica que tienen por

Para los postulados teóricos sobre lo audiovisual específicamente en el terreno teórico de lo cinematográfico, todos los elementos que generan un sentido tienen movimiento. Bajo esta idea, el cinegrama no es fijo pues correspondería a un elemento que no podría incluirse en un universo fílmico caracterizado por la cualidad de la cinética, el movimiento. El cinegrama es un cúmulo percibido de signos, es decir, un elemento dentro del sistema de significaciones cinematográficas en movimiento. A través del cinegrama el comunicólogo puede tener una experiencia de percepción que tiene correspondencia con un universo fílmico y, de esta manera una comunicabilidad con un texto que incumbe a la experiencia y bagaje cultural del espectador-perceptor.

El cinegrama es estático ya que produce un continuo dinamismo de significaciones. Si fuera fijo, su fijeza en contenido sería absoluta, y por lo tanto incomprensible para cualquier espectador. Es el espectador-perceptor y su perceptibilidad lo que genera el dinamismo en el cinegrama de tal manera que es oportuno verlo no sólo como un mecanismo técnico, sino como un elemento de significaciones que no se desliga de un todo fílmico al representar dispositivos que generan un mensaje relacionado con un tema.

Cuando experimentamos una emoción ésta es percibida a través de todo el cuerpo. La sorpresa, el susto, etc., no sólo son percibidos a través de un sentido; el acto de percibir es de todo el conjunto corporal del que esté dotada cada persona. Esa sensación es la que produce un tercer sentido en un cinegrama que aparentemente sólo

objeto el estudio del equilibrio de los sistemas de fuerzas; con ello, lo estático es lo que permanece en un mismo estado sin mudanza en él. Por otro lado, el término fijo deriva de la acción y efecto de fijar, es decir de clavar, pegar o sujetar algo en algún sitio. Dirigir, determinar, establecer, precisar. En referencia la fotografía fijar es tratar una emulsión fotográfica con un baño de fijado. Fijar es hacer estable una cosa y darle un estado o una forma definitiva. Franke, H. (coord.). *Diccionario de Física*. Barcelona: 1967. En una primera aproximación, lo estático tienen una estabilidad correspondiente a la de otros elementos estáticos. En cuanto uno de ellos tenga un movimiento, altera el estado de los otros. Al contrario de fijar como el acto de determinar y establecer una cosa dándole un estado permanente, lo fijo remite aquel elemento que permanece fijo en un espacio y que el movimiento de otros elementos no es estudiando en su conjunto. Dentro del campo de las ciencias sociales es pertinente considerar a los objetos dentro de lo estático, no de lo fijo, ya que la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein confirmó que todos los elementos en un espacio y tiempo determinados no están fijos sino en continuo movimiento, nada permanece y, en ese fluido de elementos, es la percepción y el bagaje cultural los que actúan dinámicamente en un vaivén de movilidad.

podiera ser una imagen aislada emitida de un rayo de luz y que va hacia un espectador. Es la **experiencia**⁹² con el filme la que va a originar la relevancia del fotograma provocando en ese objeto una transformación de lo aparentemente fijo a lo estático, por lo tanto dimensionándolo de un vector de haz luminoso y del espectador a un acto cognitivo que haga emerger del cinegrama su significación y su significancia, tanto a nivel de lo sonoro y de la imagen. Lo percibido se presenta como un índice para posteriormente enunciarlo a través del reconocimiento y la relación con un recuerdo y una experiencia que le permiten actualizar ese acto percibido.⁹³ Así como no podemos detenernos a observar la gravedad -solamente la experimentamos en razón de imaginar su ausencia y asumimos su existencia en la medida en cómo interactúan los cuerpos en un espacio con gravedad-, el cinegrama es pertinente a esta investigación en cuanto existe en oposición frente a otros, lo cual consiente la relación entre ellos para generar un sentido en un universo fílmico en movimiento.

El cinegrama al ser parte de un audiovisual posee un sentido de representatividad desde la presencia y la ausencia de los elementos que la confirman como un referente de una forma de conocimiento, no de la realidad. Recordemos, "la relación es el modo de conocer lo diferente, de lo que se trata no sólo en el lenguaje sino en todo tipo de

⁹² La experiencia cinematográfica incluye cuatro "caras": 1.- la experiencia psicológica (permite la reflexión sobre las condiciones del entorno, es decir, lo relacionado con la fisiología, el ambiente y las condiciones mentales del ver y escuchar un filme); 2.- la experiencia del aparato (es decir, la concepción de la condición de existencia del cine ligado a su condición técnica que es la imagen, el sonido y la sucesión a través del movimiento); 3.- la experiencia del pensamiento (tiene relación con la forma en el cine, la cual origina el razonamiento logopático); 4.- la experiencia de la relación (la instauración de una experiencia íntima entre el filme y el espectador). Estas son las cuatro fases que propone Vicente Castellanos, *op. cit.*, respecto a la experiencia con el cine, las cuales son retomadas retomo en relación a que el fotograma es multidimensional en función del contacto que se tenga con él.

⁹³ En explicaciones científicas específicas a cada disciplina el tipo de manifestaciones que tuvo el sujeto frente a una experiencia vivida serán definidas. La Psicología se referirá a la psique, la neurología a las funciones neuronales del cerebro, el cardiólogo a las percepciones en el corazón, el antropólogo a la percepción de esa emoción en una cultura y quizá se referirá a los antecedentes del asunto. Por ende, cada disciplina es un enfoque que permite comprender cómo se siente un sujeto. Lo importante es que todas estas áreas de estudio se relacionan en una interdisciplinariedad generada y requerida para la generación del conocimiento. En el caso del pensamiento cinematográfico cada una de estas disciplinas son holográficas pues cada una refleja un todo que se conjunta en ese todo llamado conocimiento. Así, el fotograma es un elemento que tienen importancia en cuanto que es una unidad que contiene información de un todo.

relaciones de la ciencia. Lo que define lo formal, es lo que puede ser conocido.”⁹⁴ Entonces, el cinegrama es estático en cuanto contiene un cúmulo de representaciones de conocimiento⁹⁵ y dinámico en cuanto es intervenido en un proceso perceptivo.

Como un elemento estático dentro del universo fílmico el cinegrama puede ser la más pequeña fuente de acción perceptible, pero no por ello es posible omitirla ya que es reconocible por el hecho de que a pesar de ser mínima e imperceptible al primer contacto con el filme, modifica la textura entera del cuerpo fílmico en la medida del contacto que se tenga con ella. La existencia del cinegrama como categoría de análisis no niega al espacio ni al tiempo pues incluye referencias permanentemente relacionadas con las acciones espaciales efectuadas desde la intertextualidad del universo fílmico y, el tiempo es transferible a todos los momentos posibles emanados por el perceptor desde su bagaje cultural. Así, el cinegrama como texto existe en un juego específico de formas; al ser percibido proyecta conjuntamente la unidad de principio y medida del largometraje.

Al confirmar Roland Barthes que “el fotograma nos entrega el interior del fragmento”⁹⁶, es posible desplazar sus formulaciones en el interior y en el exterior del universo fílmico (en el momento de la descripción y del análisis), lo cual permite desplazarlo hacia toda la unidad fílmica, es decir, su naturaleza permite el desplazamiento de las imágenes para entender concepciones generales que corresponden a esa película y no a otra. Además cada espectador propone nuevas posibilidades de lectura provocando que el universo fílmico tenga una duplicidad dinámica. Con lo anterior confirmamos en el cinegrama una cualidad paródica ya que es posible llevarlo al plano de lo diacrónico y de lo sincrónico para entender el manejo temporal. Tanto en el cine como en otros lenguajes audiovisuales debe realizarse una lectura sintagmática y paradigmática es

⁹⁴ En la presencia de una oposición también existirá una conformidad y en esa relación el fotograma es al discurso cinematográfico en cuanto lo va confirmando como discurso existente.

⁹⁵ La imagen no es la representación de una realidad sino la representación de un conocimiento, en este sentido, la imagen es el “límite del sentido hasta una auténtica ontología de la significación.” (Barthes. *Lo obvio y lo obtuso...* *Op.cit.* 30) La imagen audiovisual contiene una significación en el momento que está plagada de oposiciones desde su intertexto.

⁹⁶ Roland Barthes. *Lo obvio...* *op.cit.*, p.66.

decir, vertical a modo de hallar las acentuaciones precisas que sirven de desplazamientos a otras formas de hacer significar el discurso que emana el cinegrama y horizontal con la finalidad de entregarle a otros campos de creación el valor simbólico (en tanto contenido de referencias) que connota el filme en sí mismo. Elaborar el análisis de una película desde sus acentos -los cinegramas-, es abrir posibilidades para entender lo paradigmático de su discurso y, para comprender la generalidad del filme desde lo sintagmático.

El cinegrama como elemento diseminador de sentido es una "huella de la distribución superior de unos rasgos respecto a los cuales el film es vivido, transcurrido, animado."⁹⁷ Y en ese sentido, Roland Barthes es quien propone algunos aspectos relativos al cinegrama al ser éste aquel que se libera de la constricción del tiempo fílmico, "constricción muy poderosa que continúa constituyendo un obstáculo para el advenimiento de lo que podríamos llamar el estado adulto del film"⁹⁸.

Posteriormente, el cinegrama al ser acicalado en cada una de sus facetas de actualización de un filme es un referente de significado ya que no se niega que desde sus referencias continuas, en él existan contenidos que hagan significar "algo" para comprender una lógica a nivel secuencial en forma de ramaje.

El cinegrama es una oportunidad de analizar un filme más allá de la secuencia. En muchas investigaciones, ésta es considerada como un punto de partida de un viaje que va tras el hallazgo de aquellos cinegramas que saltan, que implican, que provocan y motivan la apertura de lo que Barthes llamó el tercer sentido⁹⁹. Hallar este sentido es dimensionar en primer término el sistema de operaciones significativas de todo universo fílmico a un grado donde la experiencia y los recuerdos son factores determinantes en la aprehensión de un filme.

⁹⁷ Roland Barthes. *Ibidem.* ..., p.67.

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ Un espectador- receptor se encuentra frente al tercer sentido en el momento de establecer una lectura intrínseca entre el mensaje y un hecho que resulta paradójico en el sentido de que es un momento no codificado, pero codificable porque proviene del acto de experimentar. El Tercer Sentido barthiano es romo. Al respecto, propongo que el tercer sentido es un momento en forma de espiral, es decir, una continua generación de resonancias con el objeto al que me aproximo.

Eso es la lectura oportuna desde la comunicación: entender cómo es aprehendida la temática de un universo fílmico desde el cinegrama y las evocaciones posteriores.

Del fotograma al cinegrama, una posibilidad desde la percepción del universo fílmico.

El universo fílmico es una convención de signos. De principio a fin tiene huellas que pronto son relacionadas unas con otras hasta devenir en símbolos. El filme es arbitrario porque cada uno de sus elementos lo es en función de una concepción como un texto. En este acto el fotograma sólo es un punto de partida, es un elemento físico y conceptual del cine, es un despliegue interno necesario que contiene signos generadores del universo fílmico ya que en él están condensadas todas las características tanto auditivas como visuales. Desde su materialidad hasta su valor en el discurso cinematográfico, desde su uso hasta su correspondencia con el filme, como soporte físico es un elemento oportuno para la abstracción.

Posteriormente, la aproximación al cinegrama como un camino para entender un todo fílmico es viable a través de la percepción holográfica. Así, el filme en su totalidad, además de tener relación entre las distintas partes que lo componen (fotogramas, planos, secuencias, etc.), su significancia reside en cada una de esas partes, es decir, cada uno de los elementos del universo fílmico -en este caso el cinegrama-, llevándolo a concebir de dos maneras: desde la relación entre las distintas partes y, por otro lado, con la información que reside en cada una de ellas. De esta manera, principalmente el encuentro del ojo y del oído con un objeto audiovisual que puede ser recreado infinitas veces a través de un soporte técnico como lo es un aparato reproductor de películas es ubicar a un espectador-perceptor con una experiencia fílmica existente desde un primer momento en el que el sentido va generándose desde su acercamiento con el estuche de la película, el cartel, la información generada en medios impresos, en el transcurso de la proyección. Pero ¿qué sucede cuando este espectador experimenta la

recreación del filme? El perceptor agudiza sus sentidos pasando de una experiencia cinematográfica de las intensidades del objeto a la identificación de las interfaces (fases y amplitudes) provocadas por las resonancias que emana ese objeto audiovisual. Es decir, el soporte técnico del fotograma es finalmente, junto con el haz de luz del proyector (o los miles de píxeles en la pantalla) dos dimensiones del cinegrama como estático. El espectador-perceptor desde su experiencia cinematográfica y su bagaje cultural es el factor de origen de una tercera dimensión desde el fotograma. Al entrar en conjunción estos tres elementos el fotograma es más que eso, es un cinegrama concebido desde una tercera dimensión la cual es dinámica y, por lo tanto sonora y visible. A través de la luz emanada desde un artefacto el espectador-perceptor halla los cinegramas que le provocan una resonancia actualizando aquello que él concibe como relevante y profundo; de aquello que hace significar al universo fílmico. Es así como lo experimentado cinematográficamente es una continua yuxtaposición de las resonancias, las disonancias y las consonancias. A partir de ellas existe la actualización del sentido inicial: qué reflejó en el espectador-perceptor aquellos objetos audiovisuales -y no otros- y, cómo los identifica después de haber tenido un posterior contacto con el mismo filme.

Al ser el universo fílmico un ámbito de potencialidades sustentado en una ilusión de algo concreto (la película sensible grabada) es principalmente percibida a través del ojo y del oído. Ambos soportes están coludidos con el cerebro¹⁰⁰.

¹⁰⁰ El paradigma holonómico propone la presencia coherente del todo en la parte. K. Pribram, principal pensador de esta postura basada en la Holografía afirma que “nuestro cerebro construye matemáticamente la realidad interpretando frecuencias que vienen de otra dimensión, dominio de realidad significativa, primariamente arquetípica, que trasciende el tiempo y el espacio. El cerebro es un holograma interpretando un universo holográfico. La física teórica ha demostrado que los eventos no pueden ser descritos en términos mecánicos en los niveles subatómicos. Una cantidad impresionante de investigaciones en diversos laboratorios atestiguan que las estructuras cerebrales ‘ven’, ‘oyen’, ‘gustan’, ‘sienten’, y ‘tocan’ por un análisis matemático extremadamente sofisticado de frecuencias temporales y espaciales. La inquietante propiedad común al holograma y al cerebro es la distribución de la información de todo el conjunto. Fue en 1966 cuando Pribram arribó a esta conclusión al enterarse del descubrimiento del holograma, al que vio de partida como el modelo según el cual cerebro podía almacenar la memoria: ‘la imagen no está localizada sino dispersa en el sistema nervioso.’”. Aime Michel. “El holograma, modelo del universo.” Question, edition Retz, París. Esta perspectiva abre la discusión sobre la percepción a nivel neurofisiológico. Sin embargo en la presente investigación interesa el proceso del recuerdo a través de la experiencia y conformado en lo que conocemos como el bagaje cultural

La experiencia con el filme: un punto de partida.

Experimentar un filme es vivir un viaje imaginario donde el pase de abordar es la disposición del perceptor ante un universo fílmico. En este desplazamiento es el recuerdo el principal motor transformador de todo aquello que se muestre en el filme como huella. Una y otra vez desde sus sentidos, el espectador-perceptor primero ve y oye, después observa y escucha¹⁰¹. Es en este momento donde el universo fílmico puede comprenderse en su totalidad incluso desde una breve exposición de luz reflectora hacia las configuraciones de energía que representa cada una de las imágenes y los sonidos que emana.

En el cine cada elemento es autónomo pero jamás aislado, lo sonoro y lo visual son componentes de un sólo discurso que percibimos. Es allí donde el concepto fotograma¹⁰² podría estar enfocado solamente a la percepción del soporte visual del filme y, ante este caso, es pertinente acudir al término cinegrama en la medida que incluye de forma paralela tanto la sonoridad como la visualidad, ambas como cualidades de aquel espacio del universo fílmico.

La existencia del **cinegrama** es posible en cuanto el espectador-perceptor tiene una experiencia con el universo fílmico.

El análisis de un filme desde el cinegrama implica un retorno constante del espectador-perceptor con la finalidad de hallar desde lo seleccionado el cinegrama que le hace recordar la totalidad del filme.

Este proceso de percepción a través de los sentidos que utilizamos para experimentar el cine compete a un análisis semántico que explicaba K. Pribram:

del perceptor. En la memoria existen los recuerdos. La memoria “se registra ubicuamente a lo largo y ancho del cerebro. La información recibida por los sentidos se distribuirá más allá del alcance de los sistemas de proyección.” (Pribram: 1980, 12). Es allí donde el recuerdo persiste como un rayo luminoso que abre pauta a la presencia en la mente de algo que ya fue percibido con anterioridad. De todo lo anterior se hace referencia a cada percepción holográfica como un paso a la comprensión de la verdad como subjetiva y al hecho como lo social.

¹⁰¹ *Videre supra.* en este mismo capítulo la diferencia entre oír-escuchar y ver-observar, según las indicaciones de Roland Barthes, p.61.

¹⁰² Fotograma: photo: luz. Grama: escritura. Etimológicamente el fotograma es la escritura con luz.

Un análisis semántico muestra que quienes describen el cerebro, los sentidos y las fuentes de energía parten de un análisis de las experiencias en sus elementos componentes. Estos componentes son orgánicos y ambientales (biológicos, físicos y sociales), y cada uno de ellos puede subdividirse a su vez en subcomponentes, hasta alcanzar unos niveles de análisis cuánticos y nucleares. Este procedimiento descendente de análisis en una jerarquía de sistemas es el procedimiento usual de la ciencia descriptiva. Dentro de dichos sistemas se localizan las causas y los efectos. Cuando se descubren discrepancias se aducen principios estadísticos y se evocan probabilidades.¹⁰³

En este proceso mental donde el recuerdo, así como la memoria existen y evocan a un objeto desde una intencionalidad, el universo fílmico se ve y se oye en un primer momento. Posteriormente se escucha y se observa. Como todo acto del *logos* incumbe al acto de la experiencia los sentidos¹⁰⁴ de la vista y el oído, como una especie de animales al acecho de una presa fílmica de la cual se puede obtener un sentido y un placer.

En líneas anteriores ya hemos hecho referencia a que el cinegrama ocupa un espacio y un tiempo. Esto es acertado desde el momento en el cual es experimentado por el espectador-perceptor del filme. En esencia, el espacio y el tiempo se pliegan tanto en el dominio físico del filme como en el dominio psicológico del espectador-perceptor, de esta forma la constante traslación y recreación de espacio-tiempo genera una transformación de la forma de percibir el filme y con ello una actualización de las huellas que encuentra allí hasta concebirlas como signos. El universo fílmico es percibido como un registro holográfico ya que la información queda desplegada sobre la superficie entera de una película. Durante el continuo proceso de actualización de huellas a signos y de signos a otros, el espectador dota de sentido a un dinamismo en el universo fílmico, principalmente en aquellas imágenes y sonidos que le significan todo el filme.

¹⁰³ K. Pribram. *Cerebro, mente y holograma*. España: Alambra, 1980, p.84.

¹⁰⁴ En un texto sobre el "Acto de escuchar", Roland Barthes hace una jerarquización de los sentidos del humano conforme al avance tecnológico que ha realizado. "Los antropólogos han observado que los comportamientos nutritivos del ser vivo están relacionados con el tacto, el gusto y el olfato, y los comportamientos afectivos con el tacto, el olfato y la visión; la audición por su parte, parece esencialmente ligada a la evaluación de la situación espacio temporal (a la que el hombre añade la vista y el animal el olfato)." *Lo obvio y lo obtuso, op.cit.*, p.244.

El espacio y el tiempo están plegados¹⁰⁵. A través de este fruncimiento son manifestados los acontecimientos dentro del filme. Por ello, cada cinegrama es una ventana sonora y visual a través de la cual el espectador del filme es capaz de conceptuar en un nivel de significancia, un universo distinto de lo que caracteriza al mundo, pero en constante recurrencia a los referentes que ha aprehendido de ese mundo posibilitado a través de aquello que le significa desde la experiencia.

El cinegrama es un espacio en un tiempo, es una representación desde el conocimiento y, además contiene una imagen visual y una sonora. Ambas existen en cuanto son percibidas ya que a través de los recuerdos evocamos sonidos, imágenes y trazos reconocibles. Como fenómeno signifiante, el cinegrama evoca a los modos de elaboración de sentido de los fenómenos sociales y culturales, así cómo el espectador-perceptor se apropia de ellos. Desde un cinegrama es posible establecer las dimensiones pertinentes de los sentidos que se encuentran plasmados en un objeto cultural sensible como lo es el universo fílmico para hallar algunas formas en que opera una sociedad y cómo se implica en sus relaciones sociales. Toda información de sentido está contenida en un soporte material y, de esta forma, toda elaboración de sentido está insertada en lo social, el espectador-perceptor es la parte media entre "eso" y "aquello". En cualquier nivel de

¹⁰⁵ "A finales de los años cuarenta denos Gabor sugirió que podía aumentarse la resolución del microscopio electrónico sin en vez de almacenar directamente imágenes se expusiera la película fotográfica a los patrones de luz difractados (filtrados a través o reflejados de) por el tejido que debe examinarse. La sugerencia de Gabor se formuló matemáticamente. Su idea no se concretó físicamente sino hasta muchos años más tarde, a comienzos de los setenta. Estas realizaciones físicas evidenciaron que las imágenes de los objetos que inicialmente habían difractado la luz podían reconstruirse fácilmente. Así que objeto → almacenaje de ondas → construcción de imagen podía verse como un simple proceso lineal. Además, ¡las ecuaciones de Gabor mostraban que la misma función matemática de transferencia transformaba el objeto en depósito de ondas y este en imagen! ¡El depósito de patrones de ondas, se relaciona así, de manera recíproca, con la imaginación de los objetos! Las funciones de onda son transformaciones de objetos y sus imágenes." (*¿Qué es todo este lío?* (K. Pribram), en *El paradigma holográfico*. España: Kairos, 2006, p.48.). Al respecto, el cinegrama existe en un almacenaje de signos que guarda el espectador-perceptor y que al entrar en relación con los contenidos del filme es posible que sean "distribuidos" a través de significación, el sentido de su lectura y, desde el nivel de la significancia una lectura de lo obtuso, es decir de aquello que no se encuentra en el filme pero que el espectador-perceptor logra darle sentido desde cualquier punto de luz y sonido que encuentre en la película. Entonces, el espectador-perceptor es quien lee un filme que en principio es estático (por lo tanto dinámico) y que en el proceso de actualización de los signos, aquello obtuso se "descongela" para ser relacionado con todos aquellos patrones, información y bagaje cultural del espectador-perceptor para desbordar los límites del fotograma y pasar al cinegrama. Esta es una visión holográfica, la cual es definible a partir del holograma fotográfico de Pribram: "El holograma fotográfico es como un registro congelado de patrones de interferencia." (*Ibidem.*, p.49)

análisis, los signos, el objeto cultural sensible y el espectador-perceptor forman parte de un discurso y de una lógica de relaciones que a su vez involucra una multiplicidad de lecturas. Y no es que en un análisis de cualquier largometraje se opte por una lectura específicamente de su contenido, por una investigación acerca de las condiciones en las que muestran aquellas huellas o por una condición externa a ella. Definitivamente, el universo fílmico entendido desde lo dimensional del cinegrama no es interno ni externo. Tampoco aislado en un *habitus*. Todo lo contrario. Es una introspección de cada elemento que nos seduce del cine para entender las condiciones representativas que existen en cada elemento como parte de un todo fílmico.

El universo fílmico es dinámico en un espacio-tiempo. El cómo el espectador-perceptor realiza la apropiación es la generación de un proceso dinámico de lectura del texto. Sin anteponer lo externo con lo interno existirá una generación de sentido en constante transformación, en este caso las lecturas que surjan desde el largometraje mismo.

En cada experiencia frente a un universo fílmico el espectador-perceptor es quien hace suyos ciertos cinegramas y serán aquellos que emanan una resonancia o sugieren una disonancia y quizá los otros que se desprenden de una consonancia. El espectador se apropia de una imagen sonora y una visual, ya que su percepción existe con la finalidad de aprehender, es decir de apropiarse de un espacio específico a un tiempo específico, ambos intertextuales en el filme. El espacio en el cinegrama es aquel que se apropia el espectador desde la actualización sígnica de lo sonoro y lo visual. En esta apropiación son los índices, que surgen del oír y del ver un fotograma las materias primas del escuchar y el observa un cinegrama.

Como fenómenos fisiológicos, el oír y el ver son acciones donde los sentidos del oído y de la vista están enfocados a percibir ya sea los ruidos, los sonidos y la música, respectivamente. Las acciones psicológicas de escuchar y observar como propias del

humano y que conllevan una intencionalidad¹⁰⁶ competen a una evocación de experiencias aprehendidas y que existen en el espectador-perceptor como recuerdos. Ya en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española definen el oír y el ver como acciones de la percepción; en cambio, escuchar y observar son definidos como actos que implican la asignación de verbos tales como aplicar, prestar atención, detectar, examinar, advertir, etc. Escuchar es una acción psicológica en la que se persigue la detección de lo otro a través de lo sonoro. Por su parte, observar es advertir algo externo a nosotros, observar lo otro para examinarlo con atención.

En la generación de conocimiento a través de los actos creativos el escuchar y el observar son para el espectador-perceptor dos acciones fundamentales en la percepción de un objeto cultural sensible como lo es el audiovisual. En él cabe la percepción de los contenidos a través de imágenes sonoras e imágenes visuales.¹⁰⁷ De esta manera, es posible describir lo sonoro del cine desde las condiciones físicas de la audición (sus mecanismos) con ayuda de la acústica y de la fisiología del oído, pero el acto de escuchar el cine (en este caso el cinegrama) no puede definirse más que por su objeto o quizá mejor por su alcance, es decir, por el bagaje cultural que posea el espectador-perceptor respecto de lo que está representado. En ese mismo aspecto, la descripción de lo visual en el cine es desde las condiciones físicas del fotograma (como mecanismo y soporte) con ayuda de la óptica y de la fisiología del ojo. El sonido quedaría excluido.

¹⁰⁶ El ver y oír son dos acciones ligadas a los fenómenos físicos en el humano y en otros animales. El observar y el escuchar son acciones que remiten a los fenómenos psíquicos. Al ser los fenómenos físicos originados por sensaciones aseguramos que son transmitidos por los órganos sensitivos agudos en la medida de la capacidad física que el humano posea. Respecto al humano como sujeto y sus facultades es necesario especificar que estos órganos sensitivos son extensos y de gran dimensión a partir de lo que permita vislumbrar el fenómeno psíquico que posea como conocimiento. Al respecto, los fenómenos psíquicos como el escuchar y el observar tienen relación con la psique, por lo tanto son intencionales y únicos, es decir, es propio a cada sujeto por partir de una percepción en sentido propio; su existencia es real y por lo tanto el observar y el escuchar son intencionales. La intencionalidad es la cualidad de dirigir una acción con un objetivo específico y particular. Ver Francisco Berentano, *Psicología*. Buenos Aires: ed. Shapire-Paraná, 1879.

¹⁰⁷ En la presente investigación como una aproximación al mundo de la experiencia, sería oportuno desarrollar una investigación acerca de las formas de percepción de un audiovisual por parte de personas con capacidades diferentes como los invidentes o los sordomudos. Al respecto, en Francia ya se desarrolla un cine sonoro, el cual está planeado para experimentar la capacidad de escuchar tanto de las personas discapacitadas como las que no.

Tanto el acto de observar como de escuchar desde un cinegrama, como elemento estático, es como hallamos un sentido que encauza las experiencias del espectador-perceptor con aquellas imágenes contenidas de sonoridad, visibilidad y movilidad.

Estas tres cualidades del cinegrama corresponden al movimiento del cuerpo. Es de él de donde emanan los actos de percibirlo siempre con la intencionalidad de inaugurar una relación con el otro, con lo otro, en una interacción con su entorno. En la actualización de los signos, el cinegrama¹⁰⁸ aparece oportuno abriendo paso a los actos de observar y escuchar en la medida de interactuar con ese objeto cultural sensible.

Resumiendo, el cinegrama es un objeto cultural sensible, por lo tanto audible, visible y movable; posee cualidades que existen a partir del acto de percepción. Si cerramos los ojos, observamos el cinegrama; si cubrimos nuestros oídos lo escuchamos.

El cinegrama: una perspectiva para observar y escuchar.

"No hace falta una gran introspección para encontrar un orden y un desorden dialéctico interno o una lucha entre las fuerzas del mal y del bien en cualquier trama seria; o una profunda dialéctica de la apariencia y la realidad en cualquier trama en la que la acción ponga en juego ignorancia o decepción y descubrimiento; o una intención de transmitir de forma poética 'la unidad y complejidad de las cosas.'" (Bordwell, 2001.)

¹⁰⁸ Cabe mencionar que el concepto de cinegrama propuesto por Ichi Terukina (2005) vuelve a encapsular el sentido del cinegrama al reconocer solamente su elemento visual. Respecto al elemento sonoro no hace ninguna referencia: el cinegrama es "portadora de una imagen visual objetiva y (es) una imagen visual puramente perceptual. Así, hallamos que el soporte material del cinegrama, dentro de la proyección cinematográfica, se desdobra en sus dos aspectos fundamentales: como soporte físico y como soporte visual; y en la base de este desdoblamiento físico y visual nos encontramos con la comprobación práctica más sencilla y gráfica del concepto de la negatividad de la dialéctica, calificado por Marx como el principio motor y engendrador del movimiento." De esta forma, a pesar de señalar la posibilidad del cinegrama como imagen estática y generadora de movimiento, el elemento sonoro es omitido; decisión del peruano que rompe con la concepción del cinegrama como imagen audiovisual y no solamente visual. Al romper con este elemento sonoro, rompe con el principio de la estática en la imagen audiovisual.

El estudio del cinegrama ofrece las diversas posiciones del índice desde el traslado a un espacio sonoro y visual así como su relación simbólica implícita y lógica con la diégesis en tanto contenido general del filme y la composición de todo el objeto cultural. Insisto, la importancia de la investigación del cine trasciende más allá de la pantalla y el desarrollo de sus técnicas y teorías ya que las "maneras cinematográficas de ver y oír el mundo, de estructurar el tiempo, de narrar una historia y de enlazar una experiencia con la siguiente se ha vuelto la forma básica de acceder"¹⁰⁹ a las nuevas tecnologías y a las formas de comprender eso que contiene un objeto que ha sido elaborado a través de un artefacto.

Por ello, el cinegrama obliga a una actualización a la vez vertical y horizontal, "se ríe del tiempo lógico y enseña a disociar lo exigencia técnica (el rodaje) de lo propiamente fílmico que es el sentido indescriptible."¹¹⁰ Adentrarnos al fotograma para reconocerlo más allá de su contenido es observar y escuchar al cine como espectadores-perceptores, provocando una tercera dimensión desde lo obtuso llamado cinegrama, que muchas veces es un sentido indescriptible, sin códigos específicos remitente al sentido obtuso, a ese tercer sentido barthiano. Y con este acercamiento al cine no se pretende cambiar el punto de vista "sino el fundamento geométrico de cada representación"¹¹¹ con el propósito de dimensionar aquellos objetos que nos rodean y de cómo interactuamos con ellos.

En un filme, las formas representadas en cada fotograma establecen las relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de ese filme y también las concernientes a los elementos intencionalmente dispuestos por parte del creador de ese texto como objeto cultural y, por supuesto con su forma de conocimiento. Es verdad que el espectador-perceptor comprende un universo fílmico en su totalidad al reconocer diversos elementos que lo hacen reaccionar pero es necesario precisar algunos instantes en los que se pueden encajar diversos elementos que conjuntan el sentido de la película.

¹⁰⁹ David Bordwell, *op. cit.*, p.18.

¹¹⁰ Ana Goutman. *Artesanías lingüísticas. Notaciones sin clave*. México: Siglo XXI, 2000, p. 95.

¹¹¹ *Ibidem.*, p.96.

Cada forma y composición figurativa que contiene el filme, desde la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, es parte de ese sistema de significaciones específico a ese filme y no otro. Cada elemento contiene, no un interior o un exterior, sino un elemento intrínseco en la composición discursiva. Cada elemento funciona en la totalidad percibida. Y hacemos referencia a los elementos como eso, unidades formales dentro de un texto en el que son incluidos para dar un sentido. Así, el tema, las disposiciones y recurrencias a las formas estéticas del discurso cinematográfico son importantes en tanto que son parte del contenido; esto conlleva a considerar a un filme como una obra artística, pero también como un objeto cultural que muestra esa forma de ver el mundo, de cómo son percibidos los discursos de nuestro entorno.

El dinamismo donde las estructuras y concepciones se entrelazan es un argumento viable para el análisis de los cinegramas ya que resulta necesario relacionar el contenido y la forma para dejar de lado concepto teórico y adentrarnos en su uso. Con ello, se establecerá una relación en el entendimiento de un objeto externo a nuestro cuerpo, pero que lo implica en una comunicabilidad.

La horizontalidad y la verticalidad: una cosmovisión desde el cinegrama.

"Para desarrollar el significado de un pensamiento, consiguientemente tenemos que determinar simplemente todos los hábitos que produce, puesto que lo que una cosa significa es simplemente los hábitos que comporta." (Charles Sanders Peirce. *El hombre un signo*, p.212)

Efectivamente, es a través del cuerpo como manifestamos todos aquellos objetos de existencia en el mundo. Lo anterior en razón de que el cuerpo mismo es también un elemento de existencia en posibilidad con el mundo que creamos a cada instante, también ocupa un espacio y un tiempo.

Con lo anterior damos pauta al abordaje de aquellas formas en cómo se observa y se escucha lo externo, cómo los artefactos son máquinas extensoras del cuerpo humano en razón de poder representar la horizontalidad y la verticalidad. En este sentido, cómo percibimos el cinegrama.

El cinegrama al ser un fragmento del universo fílmico no está apegado al tiempo lógico del filme y en consecuencia no hace caso de las asociaciones técnicas del sentido fílmico, sino a aquel que es indescriptible. En un tiempo y espacio específicos a la experiencia del espectador-perceptor se define la intención de la horizontalidad y la verticalidad como cualidades de percepción de aquel cinegrama. En la medida en que cada cinegrama tiene un campo visual sabemos que hace referencia a la forma de visión del lente y por lo tanto del ojo humano. Detenidamente, el ojo percibe las imágenes predominando el espacio hacia los costados y no hacia la parte inferior y posterior de aquello que observa. Por ello, es posible desde el cinegrama problematizar las formas de representación del cuerpo humano en los elementos del audiovisual. A través de la verticalidad y la horizontalidad es posible estudiar los elementos que rigen la forma de pensamiento de la sociedad así como el desarrollo de las formas y las estructuras de los discursos que surgen como juegos para la concepción de la realidad.

Respecto al caso del sonido en el cinegrama aún no se ha creado una máquina que nos permita estudiar un "sonograma". Sin embargo, es el *logos* desde el recuerdo lo que musicaliza al cinegrama. En ese sentido a través de la verticalidad y la horizontalidad en el cinegrama se intuye la existencia de un espacio. Así es como el espacio tiene un sonido específico, en la búsqueda de los cinegramas que nos llaman existe una apropiación de ciertas imágenes y no de otras lo cual lleva a la apropiación del espacio en su visualidad y en su sonoridad.

Ya lo mencionábamos anteriormente, el cinegrama es dinámico. En ese dinamismo cinematográfico existe una cadencia del movimiento sólo correspondiente a ese filme y no otro. La cadencia remite a un ritmo, tanto de las imágenes como de su sonoridad. Por

ende es difícil encontrar en un filme una desarticulación de ambos elementos pues de existir, inmediatamente el espectador-perceptor sabría que se trata de un error de edición o quizá de una intención del autor. El ritmo del movimiento creado en el filme es a este un elemento para que lo percibamos como una forma del lenguaje. Los ritmos de lo sonoro y de lo visual hacen del filme algo más allá de sus soportes, la percepción del ritmo permite ver al filme a través de un acto creativo, como quien percibe una imagen holográfica. En esa percepción existen los cinegramas que nos llaman y que al seleccionarlos y enfrentarnos nuevamente a ellos remiten al todo fílmico en la medida en que son parte del filme que abordamos y no de otro. Este ir y venir desde la experiencia y el recuerdo es ir sobre la horizontalidad del universo fílmico que, en la necesidad de entenderlo desde una lógica lo percibimos como una unidad estable relacionada con lo sintagmático. Al estar frente a los cinegramas que marcan al espectador-perceptor es posterior a un vaivén entre lo que llama y no en el filme, es pues un momento paradigmático en la medida en que es abordado un filme desde la verticalidad de los fotogramas. Y es en ese momento y no en otro, después de la experiencia con el universo fílmico, cuando los cinegramas surgen. El potencial sonoro y el visual de cada cinegrama en la medida de ser seleccionados son tanto al universo fílmico como al espectador-perceptor. En una tercera dimensión, los cinegramas tienen espacio y tiempo por tener las cualidades de la horizontalidad y la verticalidad, es decir, un sentido geométrico de localización -en este caso del lector- para el discernimiento de lo que ya está apropiado. En esta apropiación de ese espacio en el cinegrama es la apropiación tanto de lo visual como de lo sonoro desde los elementos brindados previo conocimiento del universo fílmico.

El espacio en el cinegrama existe desde los objetos que incluye no es absoluto ni relativo; es relacional en la medida de que es parte de un todo fílmico. Consecuentemente posee un espacio en razón de las circunstancias y del orden de las cosas que representa. El espacio y el tiempo son intuiciones, en ellas "encuadramos los datos de la experiencia para poder percibir e incluir en categorías; por tanto conceptos como verticalidad y horizontalidad no son abstracciones intelectuales, sino cuadros

intuitivos de la percepción".¹¹² El espacio tiene una característica: la relatividad en la medida que es percibido con una intención. El espacio en el cinegrama incluye tres dimensiones: el fotograma, el universo fílmico, y la experiencia cinematográfica del espectador-perceptor a través de su actualización de los signos. Estos tres elementos motivan la reflexión frente a un cuarto: el hecho; convirtiéndose en un continuo dinámico en tetradimensión. Esta es una concepción del espacio relativo¹¹³ que para el cinegrama funciona en la medida de que puede o no puede existir pues necesita del espectador-receptor. Todo el espacio concebido desde el cinegrama existe en la medida de que es relacionado con una realidad existente, es decir, aquella que es concebida espacialmente gracias a las sensaciones y percepciones.

El espacio se relaciona de manera relativa a la realidad social, a las vivencias intencionales, o sea, se relaciona con las vivencias aprendidas en una realidad determinada, que se va modificando por el grado de educación dentro de la misma, y es relativo a la realidad, ya que ésta se da en un continuo dinamismo estructural. Sin embargo, la connotación de la realidad es determinante en la concepción del espacio; el espacio relacional a la realidad social existente, dentro de un sentido semántico espacial imperante en determinada realidad, el plano espacial y su operación se da por medio de la acción, que parte de una conceptualización en la conciencia de un objeto-intencional, que al regresar a la realidad se presenta dentro de marcas sintácticas-ópticas, dentro de la operación de las actividades en el diálogo contextual, determinado por lo relacional con la situación y sus circunstancias y características relativas a la realidad social. En este sentido, es el espacio es relativo y relacional a la vez, por ser resultante del contexto ambiental dinámico y estructural; es una particularidad que conjuga lo universal convencionalizado relativo a la realidad imperante, y lo singular relacional a la situación contextual del momento de la operación tempoespacial. Sin embargo, no se puede decir que es producto de las relaciones entre objetos, ya que sin la existencia de la comprensión de la realidad en la conciencia pura no se puede dar lo relacional en el espacio.¹¹⁴

¹¹² Umberto Eco. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. España: Lumen, 1997, p.351-352.

¹¹³ El espacio es relativo en la medida de que existen relaciones entre los objetos y sujetos que interactúan en él. Esta característica es concebible en cuanto en el espacio existe un dinamismo entre elementos estáticos que no sólo representan al objeto y al sujeto en sí mismos sino las posibilidades de relación entre ellos. Así, en el espacio relativo, como el del cinegrama, existen objetos que pueden ser relacionados en función del uso, pero jamás uno será al otro, es decir, cada objeto tiene su propio espacio, pues una de las características de la materia es que es indivisible; sólo puede relacionarse pero jamás ser dos objetos a la vez, en tal caso sería una transformación de un objeto a otro. En el cinegrama cada objeto ocupa un espacio -específico en la medida de que está colocado con una intención comunicativa-, el cual es concebible e identificable desde la verticalidad y la horizontalidad como cualidades de percepción del espacio.

¹¹⁴ Mario Camacho Cardona. *Diccionario de arquitectura y urbanismo*. México: Trillas, 2001, p. 312 y 313.

El filme tiene razón de ser desde el momento en que es percibido. Siempre será con una intención. En él existen espacios y tiempos ligados a un ritmo específico, por ello su percepción es de un espectador-perceptor dispuesto a dejarse seducir para después tener empatía con aquello que se le muestra. Desde el cinegrama es posible vivir estos procesos, la horizontalidad y la verticalidad como cualidades especiales son tanto a la ubicación del cinegrama, como a su lectura y a los contenidos objetuales que abarca.

Inicialmente, el rompimiento de la noción clásica del fotograma como imagen fija para entenderla como una imagen estática y la presencia del cinegrama como una imagen audible, sonora y movable -con un punto de escucha y un punto de observación-, nos lleva a entender a este último en razón de la horizontalidad y de la verticalidad como cualidades para comprender aquello que provocan. Así, en las siguientes líneas, es necesario poner a prueba la lectura desde los límites de cada cinegrama a modo de provocar una relación con el universo fílmico y emitir la metamorfosis adquirida, es decir, ir a la búsqueda de la cualidad no prejuzgada, de la forma y sobre todo de iniciar una aventura donde aquello que nos provoca y que pareciera inestable es señal de tiempo y por lo tanto noción de espacio. Desde el instante en que recurrimos una y otra vez a los fotogramas que nos marcan estamos en un presente continuo en concomitancia de todos los tiempos, ya que es el instante de la actualización de los signos y allí está la horizontalidad y la verticalidad como nociones espaciales en un tiempo.

El cinegrama es una parte del todo fílmico, por lo tanto a través de él podemos comenzar relaciones de sentido respecto al contenido del filme. En esta lectura de fragmentos existe una lectura del universo¹¹⁵ que cobra sentido en la medida que se reconoce la relación del *representamen* con el *objeto* y el *interpretante*.

¹¹⁵ “El universo, tanto el físico como el humano, desde el punto de vista de las diversas ciencias, se comprende no como un múltiplo reducible a la unidad, sino como un *múltiplo* fragmentario, en el que muchos modelos se confrontan y compiten entre ellos. La cultura, en este fin de siglo (y en el comienzo del XXI), nos ofrece la terminación de todo modelo normativo y la producción de objetos inestables, complejos, polidimensionales (sic.), aunque la filosofía tradicional pretenda no percatarse de que estamos asistiendo a una paradójica fractura: por un lado una *visión euclidiana de la cultura* y, por otro, el nacimiento de las geometrías *no euclidianas del saber*. Distorsión y prevención del espacio de representación de la cultura de hoy que parece estar sujeto a fuerzas que lo doblan, lo pliegan, lo curvan, lo tratan como un espacio elástico.” Mercedes Garzón Bates. *De la ética a la frenética*. México: editorial Torres asociados, 2000, p. 41.

El cinegrama¹¹⁶ es una oportunidad de ir más allá. Insistimos, el filme es un punto de partida de un viaje que va tras el hallazgo de aquello que no es codificable, del tercer sentido. Todo esto provoca una significancia. Las relaciones están no sólo a nivel de un significante y un significado sino de una significancia en espiral que se mueve alrededor de una significación que la ubica en un aquí y ahora específicos a través de un espacio tiempo entendido en una horizontalidad y verticalidad.

El cinegrama implica al espectador-perceptor para recurrir a vestigios que se guarecen en su memoria entretrejida de recuerdos y vivencias. Esa geografía existe a través de la evocación desde el juego magnífico de aquellas referencias con volumen que existen desde la luz. La manera en cómo percibe su entorno será en todo momento, es decir, su entorno incluye a objetos culturales sensibles, en este caso un filme. Y en ese mismo sentido se sirve no sólo de la noción de lo vertical¹¹⁷ y lo horizontal¹¹⁸ como formas de

¹¹⁶ Ya definido el término cinegrama en párrafos anteriores, es necesario especificar que, al replantear al fotograma como imagen estática en el audiovisual, es necesario intervenir también desde sus cualidades sonoras. En este sentido, el fotograma como factor de lo que se concibe como tercera dimensión de esta imagen audiovisual tiene que plantearse como un cinegrama en la medida de no solamente incluir las cualidades visuales sino también las sonoras. El cinegrama en tanto que es una imagen audiovisual es el resultado de lo que el espectador-receptor ha concebido desde su repetida experiencia cinematográfica con un universo fílmico, es la imagen a la que ha arribado desde la actualización de aquello que ha observado y vuelve a experimentar a partir de un filme.

¹¹⁷ Definiciones de vertical: “es la dirección de la fuerza de la gravedad en un punto de la superficie terrestre.” (*Diccionario de física*, Barcelona, 1967, p.1854). “Dícese de lo que tiene la misma dirección que la plomada, o sea de lo que se halla dirigido hacia el centro de la Tierra o el cenit. *Astr.* Círculo mayor de la esfera celeste cuyo plano contiene la vertical que pasa por el punto donde se halla el observador. *Geom.* Dícese de la recta o del plano perpendiculares a una recta o plano horizontales. *Topogr.* Dirección indicada por la plomada.” Tomas de Galiana. *Pequeño Laurousse de Ciencias Técnicas*. México: Laurousse, 1979, p.1942. Desde la materia cinematográfica encontramos la siguiente definición de vertical como sinónimo de montaje: “Práctica (por lo menos virtual) del montaje en la cual no se contenta con poner uno tras otro fragmentos de films, entrando en relación según una sola dimensión, la de su duración; montaje ‘horizontal’, por analogía con la posición de la cinta fílmica sobre la mesa de montaje. El montaje vertical hace intervenir, en la determinación de los planos, parámetros más o menos numerosos, ligados con el contenido de los planos y con su organización propia: su luminosidad y su contraste, su proximidad con el objeto filmado, el ángulo de tomas, los movimientos que allí se producen, etc. Se trata entonces, jugando con esos diversos parámetros, de producir efectos de sentido globales, resultado la duración de los planos y el ritmo inducido de las relaciones entre todos esos niveles, inclusive los datos sonoros (música, ruidos, palabras). Aumont. *Diccionario...op.cit.*, p. 220. En la búsqueda de esta definición en diccionarios especialitos en Historia del arte y filosofía no venía la definición de este concepto, sólo existe Vértice cuyo significado es: “el punto central y más elevado de un arco, donde está la clave.” Luis Monreal y Tejada. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: ed. Juventud, 1992.

¹¹⁸ Horizontal: *astro*. “Paralelo al horizonte, o sea perpendicular a la vertical del lugar considerado.” Tomas de Galiana Mingot. *Ibidem.*, p.560. “Paralelo al plano del horizonte y, por lo tanto, perpendicular a una dirección que representa convencionalmente la vertical. Plano horizontal: plano que pasa por el observador y perpendicular a la dirección del hilo de la plomada, en un lugar determinado.” *El pequeño Laurousse ilustrado*.

concepción del espacio y del tiempo en su entorno, sino a través de la verticalidad y la horizontalidad como esas intuiciones de representación de conocimiento ya que es a través de estas cualidades perceptivas como ubicamos al mundo asignando referencias de los objetos en cuanto a su uso, discriminamos con la intención de ir por aquello que nos interesa. Es así como la horizontalidad y la verticalidad son a este mundo una forma de ubicar el lugar específico que ocupa cada objeto intransferible y existente en la medida de que se diferencia de otros para relacionarse. El espacio está significado por la acción humana y es estructuralmente ligado a su uso.

Con todo lo anterior, definir los conceptos de verticalidad y horizontalidad desde el campo de la Comunicación es una manera de aproximarnos a las repercusiones culturales incluidas día a día en los discursos de los fenómenos sociales. Dicha necesidad se fundamenta desde la oportunidad para enfrentarse con un objeto cultural sensible contenido de referentes de un conocimiento. Este conocimiento remite a una experiencia y por lo tanto a una localización tanto temporal (en la medida en que vamos actualizándola) y espacial (desde el momento de ubicar objetos intransferibles en ella).

En el caso del estudio de un audiovisual como objeto cultural sensible la pertinencia de ambos conceptos (horizontalidad y verticalidad) es en razón de la dimensión de significancia del objeto cinegrama.

Y es que la verticalidad no sólo es una cualidad de percepción sino una manera de representar cómo es pensada y percibida la realidad desde una sociedad caracterizada por escisiones y separaciones entre sus miembros. Asimismo, implica una lógica del orden donde el sujeto establece a través de la verticalidad las relaciones entre sujetos situándolos en categorías; esto impacta a nivel de los procesos de comunicación. Como noción de espacio, el sujeto está inscrito en la *verticalidad* que percibe desde la

México: Laurousse, 2002, p. 530. En diccionarios de otros campos como el del arte existe la definición de este concepto a diferencia de diccionarios de Filosofía y Comunicación. Horizontal: “lo que está paralelo al horizonte o es perpendicular a la vertical del lugar.” También está Horizontal (plano): “en perspectiva, es la superficie plana que, pasando por la vista, es perpendicular a la tabla o plano óptico y por ello paralela al horizonte.” Andrés Calzada Echevarría. *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Ediciones del Serbal, 2003.

horizontalidad; ambas cualidades implican un tipo de mirada que viene desde una mente. La verticalidad y la horizontalidad son omnipresentes porque devienen de las formas en cómo estamos fisiológicamente facultados y, psicológicamente en la medida que vamos significando aquello que concebimos como existente y que en realidad es una semiosis cultural.

Conclusiones.

Nuestro conocimiento nunca se compone de certezas absolutas, sino de verdades provisionales. (Popper, 1983)

De esta manera, no solamente es aplicable la horizontalidad y la verticalidad en el momento de la edición y montaje de un universo fílmico sino en la manera en cómo observamos y escuchamos. Como metáforas, estas cualidades son determinantes en la forma de percibir el mundo, por ello son determinantes en la forma de percepción de un universo fílmico y, por ende de un cinegrama. Desde una percepción holográfica, es posible dotar al universo fílmico desde estas cualidades para no ver solamente lo que existe contenido en un marco visual, sino ver fragmentos de un todo fílmico que recurre tanto a lo audible y lo visible emanado de la forma de los objetos en función de ese filme. Insisto sobre esta forma de arribar al cinegrama en la medida de invitar a reflexionar sobre nuestra visión del entorno. Tanto el macrocosmos (a través de la Astronomía) como el microcosmos (a través de la Química, la Física y la Biología) son concebidos en la medida que lo percibimos a través de los lentes. Estos cristales divergen o convergen a aquello que focalizamos para proyectarlo y asimilarlo. En este sentido, es necesario percibir y pensar "aquello" que nos interesa y dimensionarlo, es decir, llevarlo más allá del acto de focalizar; por ende hacer que sus formas emerjan para entenderlo como un fragmento coherente en la medida que ocupa un espacio y un tiempo en un todo fílmico y por ende, reflexionarlo desde la horizontalidad y la verticalidad.¹¹⁹

¹¹⁹ Toda esta reflexión ha sido impulsada desde la incertidumbre del humano por analizar el movimiento de su cuerpo en un espacio, lo cual ha provocado las diferentes invenciones, como lo fue a mediados del siglo XIX la invención de la cámara fotográfica y los fotomontajes. En este sentido, la invención del cine a finales del mismo cine corresponde a esa incertidumbre como lo hacen ahora los motivos para proponer formas de analizar la recreación de un objeto desde la proyección del láser sobre una de sus partes para hacer surgir al mismo objeto, ya sin la necesidad de lentes, sino sólo a través de una incidencia de luz.

Y es que en el cinegrama existen esbozos visuales y sonoros que orientan al espectador-perceptor a observar y escuchar aquello que se le presenta, "la orientación o dirección de una línea puede incidir en el papel que desempeñe en el mismo. Así, mientras que una línea vertical puede expresar un estado de equilibrio con la fuerza de gravedad o la propia condición humana, o señalar una posición en el espacio; una línea horizontal puede representar la estabilidad, el plano del terreno, el horizonte o un cuerpo en reposo."¹²⁰

Dotado de todos estos elementos el espectador perceptor se mueve desde lo que David Bordwell llama expectativa formal, es decir, desde una lógica y una curiosidad quiere entender que hay atrás y delante de esas imágenes que se presentan, nuevamente es dimensionar aquello que tiene cercano y que puede experimentar pues la experiencia es una recurrencia a la lógica de los conceptos de los que ya se ha apropiado el espectador-perceptor. Un filme es un objeto creado culturalmente por ello es inevitable relacionarla con un aspecto del mundo en general. "Una tradición, un estilo dominante, una forma popular, algunos de estos elementos serian comunes a varias obras artísticas diferentes."¹²¹ A esto se le llama convención.

En el encuentro con el cinegrama, el espectador-perceptor como un observador y escucha activo debe estar examinando la película constantemente en busca de hacer significar el sentido obtuso. Solamente a través de los principios de la forma fílmica¹²² es posible percibir las funciones de un elemento como el cinegrama, considerando de antemano la motivación¹²³ de este elemento como presente. "Si la forma del cine es una interrelación global entre diferentes sistemas de elementos, podemos suponer que cada elemento de la totalidad tiene una o más funciones. Es decir, consideremos que desempeña uno o más papeles dentro del sistema global."¹²⁴

¹²⁰ F.K. Ching. *Arquitectura: forma y espacio y orden*. México: GGili, 2002, p.8.

¹²¹ David Bordwell. *El significado del... op.cit.*, p.46.

¹²² *Ibidem.*, p. 55 y 56.

¹²³ La motivación es aplicable a todo elemento del filme que el espectador justifique en algunas situaciones. La motivación es tan común que los espectadores-perceptores la dan por sentada. Lo cierto es que sólo a través de la reflexión de la forma cinematográfica ligada al sentimiento es como entendemos las emociones representadas en el universo fílmico, asimismo cómo la respuesta emocional de otro sentimiento que existe en el filme provoca alguna reacción en el espectador-perceptor.

¹²⁴ *Ibidem.*, p.55.

A lo largo de este capítulo se ha pretendido aproximar al lector hacia otras formas de concebir el estudio del fotograma por ser un elemento del discurso cinematográfico. Para ello, discutir acerca del papel activo que tiene el espectador-perceptor es primordial para abrir pauta a la concepción de una tridimensionalidad generada desde la experiencia cinematográfica. Y es que en el intento de observar y escuchar aquellos fragmentos significativos de un universo fílmico como partes representativas de un todo es oportuno encontrar las disonancias, las consonancias y las disonancias entre esos fragmentos. De esta forma de lectura de unos fragmentos pertinentes a una concepción de la horizontalidad y la verticalidad, el universo fílmico tendrá una significancia. Por consecuencia, en lugar de preguntar el significado de este filme podríamos preguntarnos acerca de la forma en cómo se interrelacionan todos los significados de cada cinegrama con el universo fílmico desde una experiencia emotiva, razonada y por lo tanto lógica a una manera de concepción del entorno. A través de una lectura recurriendo a los cinegramas es posible entender el todo fílmico pues cada cinegrama es la concreción de ese universo fílmico.

Así pues, es oportuno valorar el pretexto de esta investigación: el fotograma; ya que en cuanto tiene todas las cualidades y particularidades descritas a lo largo de este capítulo, es posible dar pauta a otra dimensión y arribar al cinegrama.

El fotograma tiene un valor en sí mismo porque contiene elementos que lo hacen ser único y ello amerita una espacialidad y temporalidad donde los objetos que contiene le permiten entrar en relación con la totalidad fílmica. Consecuentemente, el cinegrama es un elemento coherente y con coherencia ya que es a una intensidad (desde que es estático motiva a lo vivaz, lo sorprendente y lo emocionante cuando percibimos su dimensión sonora y visual), es complejo en la medida que abarca el sentido perceptivo del espectador por las formas que contiene y, sobre todo es original pues por sí mismo carecería de sentido, pero es en la relación lógica con el *continuum* del universo fílmico como su valoración es pertinente al filme.

A partir de este momento, es el cinegrama aquel instante de una imagen audiovisual específica contenida de significancia en la medida en que el espectador-perceptor evoca desde ellas las resonancias, las disonancias y las consonancias encontradas.





El universo fílmico desde el cinegrama.

Capítulo II.

"Hemos modelado nuestra cultura para que celebre el nacimiento del lenguaje o sus renacimientos, en cualquier lengua en que se anuncien: en griego, hebreo, latín, hablas románicas, luego anglosajonas. Cada una toma el relevo y celebra de nuevo, persuadida de levantarse en la aurora. Cada lenguaje cree tomar el lugar del lenguaje como toda etnia en algún momento de la historia se asegura de tener dimensión de la humanidad." (Michel Serres, 2002, p. 327)

Es conveniente la reflexión sobre la importancia de comprender los textos que surgen desde el discurso cultural y cómo representan no a la realidad sino a una forma de conocimiento. Retomar el tema dentro del proceso de la interdisciplinariedad en la Comunicación es abrir varias posibilidades para entender las relaciones generadas a partir de un objeto cultural sensible. Por consiguiente, discurriríamos en un campo donde se aspira al reconocimiento del otro, en un espacio objetual en el que se difumina tan entusiasta idea. En esta oportunidad partimos de la dimensión brindada por un universo fílmico contenido por once cortometrajes. Como todo objeto cultural sensible es un objeto del cual nos servimos para comprender los procesos de significación de realidades espacio - temporales específicas en donde la significancia es un elemento concebible desde la experiencia dinámica con un filme.

En la diversidad de métodos para el análisis cinematográfico, la presente investigación es una aproximación al cine desde "una sucesión de lenguajes distintos e igualmente expresivos, cada uno con sus propias variables estéticas y que bloquean algunas de las

posibilidades del lenguaje precedente."¹²⁵ Siendo así, la revisión expuesta a lo largo del presente capítulo inicia con la aproximación a los fotogramas de un discurso cinematográfico por ser parte de todo un montaje temporal donde la consecución del tiempo puede detenerse con la finalidad de realizar un anclaje desde aquello que le significa al espectador-perceptor del texto provocando una lectura desde los elementos de un universo fílmico, dispositivos que por el hecho de ser parte del filme corresponden elementos autónomos característicos de todo discurso audiovisual. Posteriormente, a través del desarrollo del capitulado será comprensible la concepción del cinegrama a partir de una lectura de segundo grado que tiene por objetivo acercar al lector de estas líneas a la tercera dimensión de los cinegramas y con ello entrar a una lógica de relaciones donde lo previamente aprehendido existe a disposición de lo que se nos ofrece en cada uno de ellos. Es a partir de su lectura como se comprende la emanación de significados que permiten entender el sentido general del filme y la posibilidad de leerlo desde una tercera dimensión.

Del objeto cultural sensible.

En la medida en que la cultura es un continuo proceso dinámico cada uno de los sujetos la va aprehendiendo de forma particular, por lo cual es pertinente considerarla como un discurso influido por lo externo. La cultura como proceso inicia de la relación pensamiento-lenguaje. Esta relación define los parámetros constituyentes de esa forma de cultura. Por ello, es ineludible entender a la cultura no desde lo homogéneo, sino lo heterogéneo. Precisamente es donde el comunicólogo debe intervenir para dejar de considerar al lenguaje solamente como una práctica social y darle su importancia real, es decir definirla como un elemento formado por las herramientas, métodos y representaciones discursivas de las que nos servimos para elaborar la realidad, la cultura y nuestra orientación espacio-temporal.

¹²⁵ Lev Manovich. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 389.

Con esta concepción, un filme contiene huellas en continua transformación hacia lo que se concibe como signos ya que su corporeidad es actualizable en la medida que es percibida en relación con otros elementos, incluyéndolos u omitiéndolos para arribar a su comprensión. En ese sentido, experimentar el universo fílmico *11'09'01. September 11*¹²⁶ es tener una confrontación con un objeto cultural y sensible.

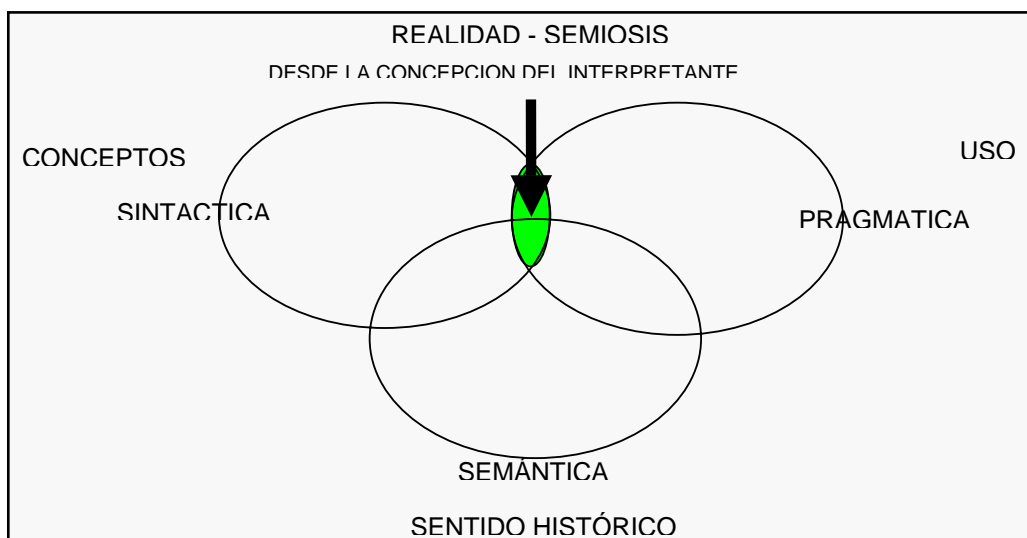
Para ello, es necesario entender la naturaleza de este objeto desde lo multicultural¹²⁷

¹²⁶ “La interpretación de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 ha estado dominada por unos medios manipulados por los políticos y los intereses que representan, pero deberían oírse otras voces, ya que lo que sucedió tiene distintos significados para los distintos pueblos y a veces estos significados se pierden debajo de la propaganda. La política es demasiado importante para dejarla únicamente en manos de los políticos” (Discurso pronunciado por Claude Lelouch durante la exhibición del largometraje en el Festival de Cine en Venecia, 2002. Página oficial del Festival de Venecia, www.culturalianet.com (fecha de consulta: mayo 2006). Claude Lelouch, quien junto con el productor Alain Brigand, convocó a once creadores del séptimo arte para que dieran su punto de vista sobre lo acontecido el 11 de septiembre en Estados Unidos. El resultado es *11'9' 01. September 11*, un documental producido en Gran Bretaña y Francia; contiene once cortometrajes, cada uno con duración de once minutos, nueve segundos y una trama. Los directores convocados son: Samira Makhmalbaf (Irán), Danis Tanovic (Bosnia), Ken Loach (Gran Bretaña), Youssef Chahine (Egipto), Amos Gitai (Israel), Claude Lelouch (Francia), Alejandro González Iñárritu (México), Sean Penn (Estados Unidos), Mira Nair (India), Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso) y Shohei Imamura (Japón). Cada director, desde su punto de vista, ofreció una representación desde su universo simbólico. Cabe mencionar que, debido al contenido del largometraje éste fue exhibido en el Festival de Cine en Venecia (Venecia, 2002) y en el Festival de Cine en Valladolid, España, en el mismo año. En lo que atañe a esta investigación, se presentará una reseña analítica de cada uno de los cortometrajes con la finalidad de entender el simbolismo contenido.

No solamente se han creado este tipo de propuestas dentro de la temática del 11 de septiembre. Existen largometrajes como *Munich* (2005), de Steven Spielberg, quien enmarca el fatal destino de los miembros de la delegación israelí en los Juegos Olímpicos de 1972, secuestrados a manos de un grupo terrorista a favor del movimiento independentista de Palestina. Otros títulos tocan superficialmente el tema como *Tierra de abundancia*, de Wim Wenders y *Camino a Guantánamo* de Michael Winterbottom. También está la película *24 hour party people* y *Código 46* de Michael Moore, quien ha optado por el documental beligerante. Otras películas son *World Trade Center*, de Oliver Stone; *Empty city (Más allá del odio)* escrita y dirigida por Mike Binder y *Flight 93*, una propuesta de Paul Greengrass.

¹²⁷ “La sociedad multicultural no es un mosaico de cinco o diez identidades culturales fijas, sino una red elástica de identificaciones entrecruzadas y siempre mutuamente dependiente de una situación determinada. Si pensamos en la cultura como un proceso discursivo en lugar de un inventario de reglas, podemos evitar el ángulo muerto... es decir, seleccionar qué valores culturales se pueden reconocer como válidos y cuáles se pueden rechazar. Lo que hay que reconocer no es una cultura deificada como opuesta a la otra. En su lugar, la naturaleza dialogante de todas las identidades y, consecuentemente, esas diferentes identificaciones culturales son las que pueden y deben, en una sociedad multicultural, atravesar los deificados límites de las demás.” Gerd Bauman, *El enigma multicultural*. Barcelona: Paidós, 2001, p.148. Es así como la cultura al ser un discurso procesual, el multiculturalismo, aparte de ser una “nueva forma de entendimiento de la cultura como un proceso dialéctico y discursivo” (Bauman, 2001:121), es un conjunto de discursos en donde la finalidad es identificar el momento en que una realidad social está determinada por tal o cual discurso y, sobre todo, analizar los procesos de comunicación que se expresan a su interior para identificar los cambios generados de un discurso a otro. Al utilizar en combinación estas formas de clasificación encontraremos la diferencia y la identidad. En coincidencia con la Semiótica, el hacer referencia al multiculturalismo entenderemos que estudia las identificaciones desde un cruzamiento en su forma omnipresente. “Se trata de tener un conocimiento proactivo de esas divisiones culturales interrelacionadas y un concepto cultural que las soluciones.” (Bauman, 2001:110) En este sentido, el estudio de los procesos comunicativos debe apoyarse en algunos elementos de la Retórica

ya que es un objeto que surge de una dinámica cultural diversa y su contenido converge en torno a la conjunción de once cortometrajes respecto a lo acontecido el martes 11 de septiembre del 2001 en Estados Unidos y que en gran parte, modifica las posiciones de las arengas internacionales en torno a aquello que es nombrado Terrorismo. En los discursos dialécticos de lo próximo y lo lejano, los objetos culturales sensibles deben ser leídos a través de una perspectiva de la diversidad cultural con el fin de comprender su formación sintáctica, semántica y pragmática, todo ello para entender en una lógica de relaciones, la Semiosis, que ocupa a varias disciplinas entre ellas a la comunicación:



Esquema de la formación de una realidad. (Arelí Adriana Castañeda Díaz).

A través de esta concepción de la Semiosis como un *continuum* es posible entender al universo fílmico como aquella ventana contenida de huellas en una continua transformación y por ende conceptualizarlo en una generalidad con el fin de tener una aproximación asequible. El cine al ser un universo complejo debe ser abordado a partir de sus creaciones discursivas generadas por medio de las formas de representar una visión de una realidad y el conocimiento a través del pensamiento-lenguaje. En este sentido, el filme producido por Alain Brigand es un largometraje cuyo contenido evoca a los rasgos que ofrece lo cultural.

por ser una herramienta metodológica esencialista del discurso y, complementaria de la Semiótica y de la Comunicación para abrir cabida a la comprensión de la forma en el cine.

A lo largo de estas líneas se abrirá una discusión sobre la dimensionalidad del cinegrama respecto a las visiones que engloba en su temática (martes 11 de septiembre del 2001) y las formas en cómo los rasgos que ofrece lo cultural están plasmados en imágenes visuales y sonoras que remiten al espectador-perceptor a una forma de representación del conocimiento desde un universo fílmico específico y no otro. En esta aproximación son importantes las formas aplicables desde cada cinegrama y cómo cada una de las evocaciones sígnicas incluidas remite a una actualización de los signos y con ello, el inicio de una manera holográfica de entender al largometraje. A través de cada cinegrama, pertinente con el sentido general del universo fílmico, existen múltiples lecturas sobre el espacio, el tiempo, el cuerpo y su relación con los sujetos y objetos. Esta lectura busca visualizar las formas generadas desde la emanación de signos en cada cinegrama y la manera en cómo pueden ser comprendidos los procesos comunicativos de la interacción social. Asimismo, sus repercusiones en el espacio denotado del filme y arribar a una forma de conocimiento de aquello que interesa a la Comunicación: dimensionar los procesos discursivos a modo de entender los hechos históricos convergentes en nuestro entorno.

Además, la naturaleza simbólica textual de todo universo fílmico gira en torno a una temática que surge desde un logos. En este caso, la temática conjunta doce visiones¹²⁸ respecto a lo que se conoce como el día en que fueron realizados los atentados perpetrados por el grupo fundamentalista Al Qaeda en contra de Estados Unidos de América. En este caso, su eje cultural no debe soslayarse del entorno de ese momento, cada uno de los elementos que generaron el hecho como histórico y sobre todo éstos dispositivos como parte de lo que sería el bagaje cultural del espectador-perceptor quien experimenta al filme.

¹²⁸ Es pertinente incluir el discurso del editor del filme ya que al comprender a los once cortometrajes, también elabora un mensaje que conforma al producto final.

La diversidad cultural desde un fragmento del universo fílmico.

"Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista quien crea el objeto" (Saussure, 1997: 33)

Al resaltar el objeto de estudio reflexionado, tanto en la aportación de conocimiento, como la aprehensión y comprensión de su entorno, debemos voltear al estudio del lenguaje audiovisual como un sistema de signos en movimiento. De esta manera, resulta necesario ubicarlo como uno más de los productos culturales de un sistema social complejo, mismo que encuentra su estructuración a partir de paradigmas creados desde el interior mismo de esa sociedad. Como producto de un acto creativo el audiovisual es una creación cultural, amerita los aspectos sociales, políticos, económicos, artísticos, etc., en relación con un sistema de signos reconocibles a través de una lengua cuya naturaleza concreta es creada desde ese mundo.

Así, cada objeto cultural tiende a suplantar una inmediata reflexión desde las necesidades de creación de nuestras civilizaciones. Así, estructuralmente a lo determinado como lo tangible de nuestra cultura es suplir el ejercicio de la lengua hablada. El audiovisual trasciende como un sistema complejo en donde la imagen visual y sonora ocupan un espacio, abriendo a su vez pautas a otras formas de lenguaje liado, omitiendo y determinando los elementos que formarán al mensaje para que sea comprendido. Y es que el audiovisual al ser elaborado con la imagen visual y sonora implica en gran medida hacia una experiencia previa que surge a través de la evocación de un recuerdo. Entonces, se trata de todo un proceso creativo que existe en nuestra mente luego de una actividad de asociaciones¹²⁹. Vamos recordando fragmentos que representan al todo a través de la intención misma que está ligada a un fenómeno psíquico.

¹²⁹ El signo, "a propósito del circuito de la palabra, que los términos implicados en el signo lingüístico son físicos y están unidos en nuestro cerebro por el lazo de la asociación." El signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de este sonido, la representación que percibimos a través de nuestros sentidos. Por lo tanto, la representación es sensorial. Sólo es llamada material por el aspecto de que se transfiere a sensaciones que materializamos al registrarlas en nuestra mente y por la oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. *Signo: "ha dado lugar a diversas polémicas, justificadas por la ambigüedad; en este pasaje, y según la referencia, signo parece querer aludir a la entidad más pequeña de la frase, el vocablo quizá. Para Godel, la definición va bien con toda entidad lingüística, monema, sintagma, proposición, frase; para Buyssens, el signo lingüístico sería el segmento más pequeño que, por la pronunciación o por la significación, permite dos operaciones complementarias: asociar frases diferentes y oponer frases semejantes." Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. México: Fontamara, 1998, p. 102. Anotaciones de traducción. * Signo lingüístico: entidad psíquica de dos caras. SIGNO = totalidad. CONCEPTO = significado. IMAGEN ACÚSTICA = significante. Características principales del signo: arbitrariedad del signo, es decir, el lazo que une al significado (contenido) con el significante (imagen acústica) es el signo, el cual, en sí mismo es radicalmente arbitrario.

Es preciso subrayar esta idea ya que el espectador-perceptor¹³⁰ de un universo fílmico hará una lectura aplicando al mismo tiempo la experiencia es decir, sus esquemas, sus proyecciones, sus vivencias, sus concepciones, etc., y todas las formas de cultura en relación a su contacto con un mundo de signos.

Aproximaciones metodológicas.

En el apartado precedente, fue abordado el potencial sonoro y visual del cinegrama. Al respecto, los factores de elaboración de sonido y de la imagen suceden en cuanto existe nuevamente una experiencia con el filme. Es verdad que el soporte técnico del cine contiene sonoridad e imágenes; finalmente eso es el cine y todas las investigaciones al respecto son válidas. Sin embargo, es conveniente ir más allá del artefacto pues finalmente cada uno de los aparatos de los que se sirve la producción de un filme parte de una extensión del cuerpo. Y en esta conveniencia hay que aproximarse a la forma de apropiación de un filme por parte de un espectador-perceptor ya que cada uno de los fragmentos del universo fílmico generan al todo desde el momento en que existe una apropiación de las unidades perceptibles (obvias) y, posteriormente de las percibidas sin la posibilidad de ser codificables y no por ello dejan de ser parte de las puntuaciones del texto audiovisual. Por lo tanto su lectura recurre a lo obtuso, es decir a aquello que es difícil estructurar y codificar desde una lengua).¹³¹

Al momento en que el espectador-perceptor decide dejarse seducir por un filme está a la intemperie, así toda la lluvia de luz emanada desde la película "escurre" sobre su cuerpo, sus oídos y sus ojos siempre dispuestos a ver y oír sin despojarse de quien es.

¹³⁰ Charles S. Peirce define al signo o *representamen* como "algo que, para alguien, representa o se refiere a algo, en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo." Peirce, Charles. *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva visión, 1980, p. 22.

¹³¹ "El Cine no sería una especie de claudicación ante algo que no tiene ninguna articulación racional y a lo que, por consiguiente, se proporcionaría un vehículo "puramente emocional" (equivalente a un grito), sino otro tipo de articulación racional, que incluye un componente emocional. Lo emocional no desaloja lo racional: lo redefine." Julio Cabrera, *Cine: Filosofía. Op. cit.*, p.16. Es necesario insistir que esta alternativa relectura de un filme evoca a la aproximación de la representación de diversas formas de conocimiento en una diversidad cultural.

En una posterior experiencia con el mismo filme, y no por ello idéntica a la primera, está dispuesto a escuchar y observar. En ninguna de las posteriores lecturas con la película el espectador-perceptor puede despojarse de su experiencia, de sus recuerdos elaborados desde diversas experiencias cuya relación existe con "aquello" que denota o representa un objeto perceptible, imaginable y/o inimaginable¹³². Pensemos en cualquier objeto que esté representado en el cinegrama, inmediatamente nos remitirá a diversas esferas de la vida humana las cuales están relacionadas con el uso de una lengua, es decir, con una diversidad cultural¹³³ establecida desde la elaboración de signos¹³⁴, incluyendo a los sujetos implicados en el audiovisual y al espectador-perceptor mismo.¹³⁵

¹³² Charles Sanders Peirce. *La ciencia de... op. cit.*

¹³³ Entendemos por diversidad cultural no desde la diversificación de la cultura, sino desde su entorno discursivo y por lo tanto en la necesidad de abordarla desde la interdisciplinariedad. La diversidad cultural es estar dispuestos a conocer que hay diferencias y similitudes, que existen asociaciones. La diversidad cultural salta a nuestra vista cuando hallamos a través del otro las disonancias existentes y las resonancias que nos permiten abordar el conocimiento de lo diverso. No es materia de esta tesis ocuparnos de la vastedad cultural desde la diversificación cultural pues sería referirnos erróneamente a un estudio totalizador. Contemplar el estudio de un objeto cultural sensible en una diversidad cultural es por lo tanto un reto que sólo es posible percibirlo desde aproximaciones con el propósito de no excluir el momento de experiencia con el objeto estudiado.

¹³⁴ Para Peirce es necesario estudiar los signos como entes vivientes en continua transformación debido a que su cuerpo y corporeidad cambia lentamente y porque su significado crece inevitablemente incorporando nuevos elementos, transformándolos y/o descartando otros ya en desuso. Continuando con estas ideas sobre el signo, es necesario subrayar que siempre denota a un objeto el cual al ser perceptible, imaginable e inimaginable, es también una elaboración del interpretante generando con ello otro signo u otros signos. Y es aquí a donde Peirce nos invita. Cuando hace referencia en *El Hombre, un signo* (1988), él propone llegar a la semiosis infinita, la cual se logra una vez colocando toda certidumbre a un lado y generando nuevas interpretaciones dentro de las áreas de conocimiento, siempre apegado a una nomenclatura escolástica.

¹³⁵ La semiótica es una disciplina de la que puede valerse la Comunicación para dimensionar el conjunto de problemas de significación en los discursos que existen en todo fenómeno social. Es posible en cuanto estos problemas existen en un espacio-tiempo específico. Es necesario problematizar la concepción de realidad - espacio - tiempo - ser - estar - existencia, porque introduce al estudio y análisis del sentido en un discurso social establecidos. Al respecto, Charles Sanders Peirce establece una relación triádica que mencionaré de forma general: primeridad, segundidad, terceridad. La elaboración de su propuesta es con relación a un inicio, un fin, un proceso, es decir, la emotividad la cual corresponde a los sentimientos, con sus reacciones y sensaciones en experiencia con ese "algo" y con los pensamientos, es decir la parte ya elaborada de la semiosis. La Primeridad es interior (por lo tanto, conformada por los sentimientos desde la conciencia) y la terceridad por lo exterior (es decir el signo-mente, proceso de abstracción que compete a un nuevo proceso triádico de deducción, inducción y abducción). La segundidad existe en lo regular, en el tiempo-hábito. Si observamos un poco más, la primeridad es aquello que somos cada uno de nosotros (ejemplificando a través de una semiosis continua en la que vivimos cada uno de nosotros). El sentimiento es a lo interno, es la forma sensitiva por la cual voy a experimentar el mundo, incluyendo la memoria ya anteriormente elaborada (a través del mismo proceso que intento explicar). Todo esto es la primeridad, la cual estará relacionada a la terceridad por ser lo externo (fenómenos sociales, significaciones). Estos dos elementos implican a un tercero que es la segundidad como el habitus, el enlace que es real en tanto es recreado, asimilado de cierta forma, arbitrario y convencional. (Ver a Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*.)

Con todo lo anterior, confirmo que para la Comunicación es imprescindible el estudio del sentido¹³⁶ por ser parte de un portento discursivo en constante dinamismo generado en todo proceso de comunicación; proceso que converge en torno de un fenómeno externo que opera hacia el interior de cada sujeto hablante, mismo que al generar un sentido transforma la representación de los objetos, pues el signo no es el conocimiento del objeto en sí mismo, sólo una aproximación al conocimiento de su representación.

Acerca del objeto cultural sensible 11'09"01. September 11.

Ya se ha hecho mención del objeto cultural sensible que nos ocupa: un filme que surge por iniciativa de Alain Brigand¹³⁷ con la finalidad de presentar una visión cinematográfica sobre lo que significó para algunos cineastas el fenómeno de aquel martes 11 de septiembre del 2001 en Estados Unidos:

'I chose artists as much as I chose representatives of geographical regions,' Brigand says, while admitting that he had not achieved gender equity, much as he would have liked to. On the other hand, each filmmaker enjoyed total freedom in how he or she completed the assignment: to make a film "inspired by the reverberations of Sept. 11 rather than by the event itself," explains Perrin. "This has left room for some extremely varied reflections, both stylistically and thematically."¹³⁸

¹³⁶ De esta forma, toda producción de sentido tiene una manifestación material; tal hecho es esencial para la Semiótica en tanto que analiza los sentidos generados en una semiosis específica por el tiempo-espacio. Para hacer un estudio semiótico es fundamental partir de materiales sensibles (es decir, de objetos culturales que son generados a partir de la necesidad de decir algo respecto a algo, y porque son materiales u objetos sensibles por el hecho mismo de que su sentido incluye ya una experiencia del autor con lo exterior y es objeto cultural por estar y ser en un exterior – discurso social-), los cuales confieren a un sentido.

¹³⁷ "Like everyone else, Alain Brigand was dumbfounded as he followed the destruction of the twin towers on his TV screen. As a television producer, he could sense, better than most people, how much the audiovisual media ran the risk of freeze-drying the event, portraying it in a simplistic manner, and ultimately distorting it. 'I'm familiar with the workings of television newscasting; that is what I do. But this time I told myself that something different had to be stirred up in the face of an event of this magnitude. To me, it seemed that the rest of the planet had to be able to react, not just Americans and Europeans. I wanted to get people to talk, to bring forth other images.' Brigand looked to the medium of film to take up the challenge. The day after the attacks, the idea came to him of a collaborative international film, put together with contributions from filmmakers from every part of the world. He wrote up a project based on the basic idea of 11 filmmakers, each producing a film lasting 11 minutes, nine seconds, and one frame, then sent a message to the man who seemed the most capable of turning his idea into reality: Jean-Marie Messier, then the head of [media conglomerate] Vivendi Universal. Messier had at his disposal all the financial and political resources to carry off a project of this kind. And since he was actually in New York on Sept. 11, Messier wanted to find a way to manifest his shock and solidarity. Brigand had knocked at the right door." Jean-Michel Frodon. "Eleven filmmakers deal with 11/9 shockwaves", World Press Review, vol.49, n.11, Arts, November 2002. (www.worldpress.org)

¹³⁸ *Ibidem*.

El filme *11'09''01. September 11*, es un largometraje que agrupa once cortos propuestos por once cineastas. Cada cortometraje corresponde al tema general de la película a través del cual se ofrece una diversidad cultural que obliga a reflexionar sobre las formas de representación de aquello que contienen sus representaciones. Por su finalidad -comunicar una visión específica sobre lo ocurrido en torno al ataque a Estados Unidos -, *11'09''01. September 11*, es un documental¹³⁹ exhibido por primera vez durante el Festival de Cine en Venecia el 6 de septiembre del 2002¹⁴⁰, causando gran revuelo en la prensa europea, ya que se trataba del primer filme que abordaba lo sucedido un año antes en Estados Unidos. Cinco días más tarde fue exhibido en Toronto. Pronto estaría presente en varios cines del viejo continente y en algunas salas de otros países de América, como en México¹⁴¹. Nunca ha sido exhibida en Estados Unidos debido al contenido, la temática y sobretodo al entonces aún reciente suceso que los estadounidenses definieron como terrorista.

En suma, el filme *11'09''01. September 11*, es una propuesta cuya finalidad es conjuntar resonancias desde muchas latitudes respecto a aquello que fue resultado de una elaboración mediática sobre los aspectos que sucedieron en Estados Unidos. Cabe destacar que no es el primer intento de agrupar visiones de distintos cineastas para

¹³⁹ “Se presupone que el film documental tiene como mundo de referencia al mundo real. Lo que postula que el mundo representado existe más allá del film mismo y que esto es verificable por otras vías. El documental sólo plantea el problema del universo de referencia. La evolución de la historia de las formas en el cine está presente para demostrar que las fronteras entre documental y ficción nunca son herméticas y que varían considerablemente de una época a otra, y de una producción nacional a otra.” (Aumont. *Diccionario... op.cit.*, p. 67 “El documental podría confundirse entre el gran cúmulo de productos audiovisuales no ficcionales si no fuera porque en él se funden el contenido (o información), la estructura y la intención de alcanzar el conocimiento, la verdad o ambos. La verdad y el conocimiento se alcanzan por la razón, pero también por la belleza y la experiencia sensible (ese es el sentido de la estética) y un documental en sentido estricto cumple con estas condiciones en grados que sólo el análisis puede validar.” Adriana Casasola Rojas, “El problema de la poética en el cine documental”, (conferencia dictada el 17 de noviembre del 2006 en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

¹⁴⁰ Durante el Festival de Cine en Venecia, ésta película fue ganadora del “UNESCO Award” por mejor documental, lo cual generó una crítica por parte de la prensa norteamericana, quien la estigmatizó por contener un mensaje “antinorteamericano”. Consultar la reseña crítica de Camillo De Marco. “Eventos postales desde el infierno” (<http://tr.eltiempo.terra.com.co>) Fecha de consulta: septiembre 2006.

¹⁴¹ En México, *11'09''01*, formó parte del XXIII Foro Internacional de la Cineteca, por lo que sólo fue exhibida en pocos cines, espacio avocado a la difusión de películas generalmente no comerciales.

reflexionar acerca de sucesos discursivos sociales, culturales y políticos¹⁴², pues el cine como un *logos* contiene posibilidades para comunicar un mensaje tangible a los otros a partir de una representación desde una visión cultural específica. En el caso del presente largometraje, no es posible omitir el entorno informativo difundido a través de los diversos medios de comunicación masiva y la aprehensión de lo acontecido desde lo que ellos proporcionaron. Entonces, a lo largo de la experiencia cinematográfica con la película, se recurre a la percepción de un corpus de significaciones formales diferentes que convergen alrededor de un concepto-imagen que a su vez abre la pauta a otros elementos que permiten entender un objeto cultural sensible que puede ser dimensionado desde la constante actualización de su contenido a través de la evocación de los recuerdos y previa experiencia con el filme.

1. Del primer encuentro.

Desde la experiencia del espectador-perceptor consta el placer por ver y oír el cine y el reflexionar acerca del por qué se opta por cierto filme y no otro. El cine como un objeto logopático y existente desde que es posible percibirlo desde un filme¹⁴³, requiere de lo que Lauro Zavala llamara "la apuesta inicial"¹⁴⁴, es decir, implicar al título con la sugerencia del tema con la finalidad de encontrar una manera de condensar emblemáticamente el sentido del filme con el posible principio hasta el posible final.

¹⁴² Varias cintas vienen a nuestra memoria, entre ellas *Far from Vietnam* (1967), dirigida entre muchos otros por Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Chris Marker y Alain Resnais; y *Germany in Autumn* (1978), donde se pretendió exponer una reflexión acerca de la situación que imperaba en aquel entonces cuando la Alemania estaba dividida. Cada largometraje tiene una propuesta diversa acorde a su tiempo y a su espacio de preocupación. Así, vemos documentales referidos a la lucha social de las "Madres de la Plaza de Mayo" en Argentina, aquel documental acerca de los 100 años de creación del cine y por supuesto, el último largometraje referido a lo acontecido el 11 de marzo del 2004.

¹⁴³ A través de la proyección de una película es posible entender las constantes actualizaciones y reafirmaciones de lo que son las convenciones de cualquier universo fílmico: el film noir, el erotismo, el suspenso, la ciencia ficción, la violencia y el cine de aventuras, es decir, de los elementos narrativos y temáticas en los que, según Lauro Zavala, ha insistido en cine contemporáneo.

¹⁴⁴ Es oportuna la metodología de Lauro Zavala para esta investigación, ya que toda experiencia con un filme amerita un proceso reflexivo de aquello que se contempla. Lauro Zavala. *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM-Xochimilco, 2005, p.9.

Sin embargo, durante el primer encuentro con un filme en formato DVD no sólo es el título el componente de la apuesta inicial, lo es también el estuche. Al llegar a las manos del espectador-perceptor, el filme no llega aislado, es decir, no llega sólo como un objeto de material plástico sólo con un título. También llega a nuestras manos un estuche contenido de indicios que se suman a la apuesta inicial del filme. Desde que una caja es un estuche específico para esa obra cinematográfica es un elemento significativo para la significación en este primer encuentro. Así, optar por un filme y no otro obedece al gusto, al temperamento, a las creencias y a los valores del espectador-perceptor en su constante actividad cultural. El encontrarse frente a una obra¹⁴⁵ implica reconocer y actualizar convenciones dentro del cine y del filme pues estos son sólo "especies de catalizadores" de los procesos creativos del espectador-perceptor, en la medida en que él se inmiscuya en el filme serán perceptibles las convenciones socioculturales que son representadas en esos "catalizadores".

Una vez concluido un filme se enciende la luz, ¿qué le ha dejado al espectador-perceptor?

Ya sea por el placer, el gusto, el goce o el análisis, recurrimos a los objetos provenientes de un área creativa para reflexionar sobre "aquello" que incluye un texto audiovisual.

Han quedado huellas, ya se ha trastocado la etapa de ver y oír un filme. Es posible describir su sentido pero, específicamente ¿qué ha dejado en el espectador-perceptor?

2. Actualización de lo significado en el universo fílmico.

Un filme es una manera de aproximarnos a la creación desde lo cultural. Esta pauta la ofrece el análisis cinematográfico, actividad que tiene su origen en la necesidad de un espectador-perceptor que experimenta el sentido del filme y que logra trastocar

¹⁴⁵ "Toda obra es un texto en situación. No sólo como objeto individual, sino como un conjunto de textos que forman un sistema homogéneo de pensamiento y creación. Así, obra puede ser desde la *opera prima* de un cineasta, su primer largometraje; hasta el conjunto total de su producción: cortos, largos, producción web, instalaciones, etc. Todo dependerá de su coherencia en la significación. Adriana Casasola. *Op.cit.*

aquello que surge desde él mismo en una especie de transferencia de aquello que vio y oyó para aprehenderlo. Una vez que se apropia del filme retoma cada huella dejada desde su primera experiencia para, posteriormente actualizar su significación, la cual surge desde ese primer uso y los subsecuentes, los cuales le permitirán tener una compenetración con el universo fílmico y rescatar a través del acto de escuchar y observar aquello que significó en la película.

Desde la recreación metódica del universo fílmico es posible que el espectador-perceptor eche mano de su bagaje cultural ceñido a la experiencia desde los recuerdos con el objetivo de hacer inteligible aquellos momentos que marcaron su experiencia con ese filme y no otro, momentos que surgen durante y después de haberlo proyectado y con el paso de esta forma de aproximación arribar a aquellos argumentos que nos permiten externar su valor. A través del anclaje con aquello que llama al espectador-perceptor es posible subrayar ese momento como único. Es verdad que el anclaje es un llamado del lector y por lo tanto se trata de un factor externo al filme, pero hay que señalar que el anclaje siempre es aplicado a partir del sentido encontrado en esa película. Sólo en la medida de la especificidad del filme se le caracteriza como un objeto que influye en un acto logopático.

En la medida en que un filme es reproyectado sirve al análisis cinematográfico y por lo tanto a los fines de éste: reflexionar críticamente cómo es representado aquello que se muestra a través de la forma del cine, es decir, comenzando con sus emplazamientos técnicos, sus recursos estructurales, la lógica de un guión y el momento de su aprehensión.

Posteriormente, al experimentar el universo fílmico una y otra vez, iniciamos una reflexión respecto a lo que es el cine. Esta vertiente es un proceso de actualización donde aquello que se vio y se oyó en una lógica discursiva, se transforma en una explosión de significancia, desde los fenómenos psíquicos del observar y escuchar, en un dinamismo de lo que es el mundo y el espectador-perceptor, ambos frente a ese haz de luz y sonido que sirve de soporte.

3. Arribar el sentido como hallazgo.

Después de revisar los dos puntos anteriores apuntamos cada elemento retomado para su reflexión ya que contiene signos. La oportunidad de estudiarlos desde una semiosis se presenta cuando el espectador-perceptor es quien tiene por objetivo hacer tangibles estos elementos para transmitir un mensaje.

Ya desde la primera experiencia podemos emitir un mensaje generado de la percepción del entorno del objeto cultural sensible en cuanto es significativo para quien lo experimenta. Posteriormente y tras una recreación del filme y la consecuente actualización de los signos que contiene, el espectador-perceptor se encuentra con aquello que le significa. En palabras de Roland Barthes (1997) se trata de los significados que están formados por los objetos reales desde el discurso desde donde fueron generados, es decir tienen un significado, un significante y una significación con un sentido específico del cual está dotado el espectador-perceptor para aprehender desde sus propias experiencias a fin de actualizar constantemente su sentido respecto al objeto cultural sensible que experimenta.

Como vemos, existe una relación tautológica entre los anteriores incisos pues el filme contiene significantes con un significado cuya generación de significación es al acto creativo, en el cual la persistencia de un mensaje perceptivo y un mensaje cultural obligan al espectador-perceptor a leer ese objeto desde un tercer elemento: el sentido como hallazgo; es decir, dimensionando la lectura del universo fílmico desde la arbitrariedad del signo como sucede en el momento de la actualización.

Haciendo un alto en el camino, es posible proponer una manera de experimentar un universo fílmico. A partir de la dimensionalidad del lenguaje audiovisual es posible ir elaborando parajes que incitan a continuar el viaje por un mundo de sentido que en su totalidad "está internamente desgarrado entre el sistema como cultura y el sintagma como naturaleza"¹⁴⁶; todo ello desde el recuerdo y la continua experiencia que va elaborando.

¹⁴⁶ "Todos los productos de las comunicaciones de masas conjugan, gracias a dialécticas diversas y con diverso éxito, la fascinación de una naturaleza que es la del relato, diégesis, el sintagma y la inteligibilidad de una cultura, refugiada en algunos símbolos discontinuos, que los hombres 'declinan' bajo la protección de la palabra

Hasta aquí nuestra aproximación al filme es en razón de una primera experiencia. Por su parte, el espectador-perceptor puede argumentar el concepto-imagen de lo que ha visto en razón de su experiencia con el objeto cultural sensible y no lo hace sin sus elementos perceptivos ya que en todo momento se trata de un proceso logopático. Y en ese sentido es conocida la necesidad de reflexionar sobre "aquello" que se crea desde un espacio-tiempo específico lo cual lleva al espectador-perceptor a experimentar nuevamente ese filme. Este es un proceso constantemente actualizado, no "revivido", "reproyectado", "recreado", pues la experiencia es diferente en cada momento. No significa que sea totalmente otra sino que será distinta la forma de percibir, ya que los actos psíquicos de escuchar y observar conllevan a un nivel de encuentro con el sentido obtuso, con aquello que nos seduce.¹⁴⁷

Precisamente, es a través de la presente aproximación como el fotograma, es un soporte para la lectura del sentido en el filme. Cada uno de los elementos del cine es un potencial de hallazgo del sentido del universo fílmico. Al ser percibido y experimentado, el fotograma es una evocación a todo un cúmulo de experiencias que se encuentran en un espectador-perceptor como recuerdos. El fotograma es oportuno en este camino de reconocimiento de lo visual y lo sonoro, mismos elementos que forman parte del cinegrama el cual ofrece lo fílmico de la película desde cada una de sus partes.

4. Del cinegrama y su polisemia.

Tras la lectura previa con el filme y su concepción como un objeto cultural sensible comienza el acercamiento con aquello que significa desde los momentos que llaman al espectador-perceptor, es decir, mediante el anclaje con "aquello" que sirvió para significar al filme.

viva." Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. España: Paidós, 1997, p.47. Y es que un filme es un cúmulo de significaciones que a través del anclaje con algunos de sus elementos será entendido como polisémico.

¹⁴⁷ Al encontrar el sentido obtuso en cualquier lectura es difícil codificarlo. Esta situación es oportuna para la Semiótica ya que al fomentar el encuentro con la dimensionalidad desde una imagen audiovisual es aproximarnos hacia el sentido obtuso originado desde un filme y con el propósito de entender aquello difícil de enunciar y que compete a lo diverso de la cultura.

Reconociendo al filme como un texto es posible establecer formas de representar una significación de un mundo. Consecuentemente, la diégesis "ya no es tan sólo un sistema poderoso (el sistema narrativo milenario), sino además y de manera contradictoria, un simple espacio, un campo de permanencias y permutaciones"¹⁴⁸ de donde surge otra forma de estructurar ya sea un largometraje o un cortometraje sin subvertir su historia, pues no se rompe relación con ninguno de los elementos del cine (el movimiento, el sonido y lo visual) sino que se dimensionan las cualidades de estos sus elementos, hacia una movilidad, sonoridad y visualidad de cada cinegrama con la finalidad de entender un tercer sentido, es decir, reconocer en sí mismo el enriquecimiento de sentido de un filme desde su forma, es decir a partir de que es percibido desde una tercera dimensión de lo fílmico.

a) Tras el hallazgo del sentido obtuso.

En un cinegrama encontramos relaciones formales entre los elementos sonoros y visuales aprehendidos por el espectador-perceptor y que actualiza en la medida de haber tenido previas experiencias desde el universo fílmico. En este acto el estudio del filme a partir del fotograma es útil en la tarea de la delimitación de su sentido con relación a las resonancias tanto en el sentido percibido y como en su enfoque hacia la significación. Así, el fotograma al ser un elemento audiovisual contiene no a los objetos en sí mismos sino su representación y, en ese sentido contienen representaciones de una forma de conocimiento. En la medida en que leemos el fotograma nos aproximamos al cinegrama. En ese sentido, el cinegrama es un elemento unívoco en el origen cualitativo de lo cinematográfico; por lo tanto, un cúmulo de movilidad, sonoridad y visualidad que permiten estudiar el sentido desde la forma en cómo significamos una realidad. Entonces, tras el hallazgo del sentido del cinegrama como un elemento cinematográfico, su lectura inicial implica la lectura del fotograma en un nivel informativo, un nivel simbólico y un tercer sentido que en este caso, será la pauta para aproximarnos al cinegrama, es decir a la posible enunciación de lo obtuso. Barthes es quien define esta primera aproximación:

¹⁴⁸ Roland Barthes. "El tercer sentido", en *Lo obvio y lo obtuso...*, *op. cit.*

1. Nivel informativo: es el nivel de la comunicación, es decir, todos los conocimientos que proporciona la imagen desde el decorado, los ropajes, los personajes, sus relaciones. Es a partir de lo que conoce el espectador-perceptor desde su bagaje cultural y su experiencia previa con el filme.

2. Nivel simbólico conformado por:

a) el simbolismo referencial (ligado a los actos desde el cinegrama y la utilización de los objetos en la ejecución de esas acciones representadas estáticamente);

b) el simbolismo diegético (es la discusión sobre los objetos al llevarlos a una simbolización; es la discusión sobre los discursos que se desprenden de cada objeto utilizado y su relación con el título para comenzar a hallar el sentido);

c) el simbolismo temático (es decir, el simbolismo que le da el autor, sólo es para la identificación de estilos);

d) el simbolismo histórico (es la relación de todos los anteriores en un espacio-tiempo específico y su implicación en esferas sociales, económicas, culturales y políticas).

"Este nivel, tomado en su conjunto, es el de la significación. Se analizaría con base en una semiótica algo más elaborada que la primera, una semiótica segunda o "neosemiótica", de la que ya no se ocuparía la ciencia del mensaje, sino las ciencias del símbolo"¹⁴⁹ Es decir, es el momento en que desde el mismo objeto cultural sensible es pertinente la interdisciplinariedad.

3. Nivel del tercer sentido: "En el paradigma clásico de los cinco sentidos, el tercero es el oído; es una feliz coincidencia, pues se trata realmente de una escucha"¹⁵⁰. Esto surge de una reflexión sobre los trabajos de Einsenstein acerca del advenimiento de lo auditivo en el cine. En este tercer nivel tanto la escucha como lo observado tienen un contenido potencialmente metafórico y que proviene de lo que el espectador-

¹⁴⁹ Barthes. *Lo obvio... op.cit.*, p.49.

¹⁵⁰ *Ibidem.*, p.50.

perceptor tiene como recuerdo, resultado de su acto de experiencia con el universo fílmico. En este tercer nivel "la interrogación se refiere al significante no al significado, a la lectura, no a la intelección: se trata de una captación poética"¹⁵¹ de la cual es importante ver la significancia desde las relaciones establecidas entre diversos cinegramas. En el tercer nivel, el de la significancia, el contenido se refiere al campo del significado y no de la significación ya que evoca a una semiosis desde el universo fílmico. "La propiedad principal de este tercer sentido consiste en borrar los límites entre la expresión y el disfraz pero también en ofrecer de manera sucinta esta oscilación: un énfasis elíptico, por así decirlo: disposición compleja"¹⁵² porque implica una temporalidad de la significación en el filme y surgida a partir de él. Una vez que resuena cada cinegrama desde el recuerdo vislumbramos al universo fílmico en su totalidad.

Lo anterior surge del anclaje con un cinegrama y su asociación con los otros que también son significaciones, es decir con los espacios de donde surge el sentido obtuso. El anclaje es un acto en el cual el universo fílmico lo es literalmente; es hacer caso del "cortejo" de aquel cinegrama y asociarlo con otro, oportuno al tercer sentido en la medida en que incita una nueva lectura dimensional tanto de lo sonoro como de lo visual en el universo fílmico.

b) En torno al encuentro con el cinegrama.

En tanto que el cinegrama es un elemento del universo fílmico es un componente de abordaje del discurso cinematográfico sin omitir su imagen visual ni su imagen sonora. La asociación entre cinegramas abre un espacio a lo obtuso como elemento de reflexión sobre la significancia, ¿cómo?

¹⁵¹ *Ibidem.*, p.51.

¹⁵² *Ibidem.*, p.55.

1. Descripción y cortejo. En primera instancia, una vez elegidos los cinegramas se les abordará desde lo que remiten como cultural. El orden de aquello que está representado en cada cinegrama será asentado con ayuda de las técnicas cinematográficas. Esta manera de aprehender el contenido visual del cinegrama abre pauta a la reflexión acerca de la interacción del sujeto con los objetos representados en el espacio fílmico. Los hallazgos ayudan a comprender tanto la concepción del espacio-tiempo estático en el cinegrama, como la manera de aprehender la horizontalidad y la verticalidad desde lo cultural. En un primer momento lo visual y lo sonoro son índices que al ser actualizados serán signos. Este proceso es comprensible desde el espectador-perceptor en relación con lo que observa y escucha. A través de este cortejo serán halladas las resonancias que remiten al universo fílmico.

2. Complejidad intertextual. Una vez halladas las resonancias es necesario incluirlas en una complejidad intertextual. En este momento, cada cinegrama tendrá los elementos para evocar las disonancias entre cada uno de ellos a modo de verter los significados desde los mismos signos que actualiza el espectador-perceptor conforme recuerda, observa y escucha aquellos detalles que le son de utilidad en la elaboración de un sentido del filme.

3. Proceso dinámico. Cada cinegrama es reflexible, mismo proceso que cobra importancia en la medida en que existen en un espacio-tiempo en extensión del conocimiento de "eso" que está tanto en el campo sonoro como en el visual y que es nombrado por el espectador-perceptor desde la evocación de recuerdos traducidos en un bagaje cultural. En este momento se hallarán los significantes, ya que el acto creativo. Se trata de un proceso dinámico en continua reminiscencia de relaciones desde los significantes; no es aislado ni aislador, tampoco aislante.

4. Actualizaciones al signo. Estos significantes serán confrontados con el concepto-imagen del universo fílmico, es decir con el tema del filme, el cual será comprendido desde la generalidad (el estuche, su portada, las condiciones culturales en que fue generada, etc.). De esta manera, podrá dimensionarse el entretendido signifiante desde cada uno de los cinegramas. Entonces, el signifiante será el límite de la interpretación del filme, es decir, cómo se significa el tema desde la película - desde los índices-, posteriormente desde los signos y símbolos actualizados en cada uno de los cinegramas.

5. Acto creativo. Posteriormente, desde el cinegrama se jugará con las disonancias y las consonancias como unidades de significantes con la finalidad de hacer tangible el sentido obtuso, es decir las resonancias desde el espectador-perceptor. Por ende, la comprensión de lo obtuso desde una lectura del tercer nivel barthiano abre paso a una lectura del cinegrama en tercera dimensión, es decir, el acto creativo del espectador-perceptor y que parte de su percepción y evocación de recuerdos para una actualización de los signos que halla). Todo esto nos sirve para comprobar que el cine significa una representación de un conocimiento de la realidad a través de sus elementos cinematográficos. Leer desde el tercer sentido al cinegrama conlleva, primeramente, arribar a los tres niveles de un fotograma. De esta manera, es como en lo obtuso del cinegrama hallamos las cualidades espacio-temporales de la horizontalidad y la verticalidad para ir tras la búsqueda de lo que nos queda después de vivir la experiencia de ver un filme. Las reflexiones que surgen de la lectura del universo fílmico desde el cinegrama pueden ser un elemento de interés para reflexionar sobre los discursos que existen en los diversos fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos.

c) La resonancia del cinegrama.

Tras la evocación de lo sonoro y lo visual experimentado desde un universo fílmico, cada signo remite a las resonancias entre significantes; concebible desde las relaciones que realice el espectador-perceptor con aquello que le significa. La resonancia también será una posibilidad de encontrar una significancia desde aquello representado.

La lectura desde el tercer sentido sólo es posible a partir del reconocimiento de la tercera dimensión frente al universo fílmico y al cinegrama, ya que el filme es el anclaje de aquel cinegrama que resalta de los otros; mismo cinegrama que produce el sentido del filme. Se trata de un proceso continuo.

El universo fílmico en relación con el cinegrama (y viceversa) son para el espectador-perceptor elementos de un lenguaje cinematográfico que implica nociones históricas.

En la lectura desde la tercera dimensión, cada forma evocada desde el cinegrama, es el punto de partida de las páginas posteriores pues nos encontraremos con un lenguaje audiovisual que dimensiona lo representado. En esta lectura hacia el universo fílmico desde la Comunicación implica aproximarnos al estudio de los fenómenos discursivos en los procesos comunicativos y a través de la Semiótica el acercamiento a los textos desde su lugar de acontecimiento con la finalidad de comprender las formas de interacción simbólica y espacial, así como la concepción del cuerpo dentro del campo audiovisual y en relación con la visión de una realidad.

Conclusiones.

Por todo lo anterior y en la medida de las necesidades metodológicas es pertinente realizar el análisis de ciertos cinegramas de un universo fílmico. Por ende, la aplicación de esta metodología en la lectura de once cortometrajes y una presentación es una propuesta para acercarnos a otra forma de lectura del texto fílmico que vio la luz un año después de los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001.

La riqueza que contiene un texto cinematográfico leído desde el fotograma posibilita el estudio de aquellos cinegramas que llaman al espectador-perceptor. A través de estas variaciones metodológicas sobre el presente tema de investigación planteamos el estudio del sentido ya no sólo desde el plano, la secuencia, lo sonoro u otro elemento del filme sino desde su movilidad, su sonoridad y su visualidad asequibles desde una creación simbólica comprendida en una complejidad llamada universo fílmico cuya finalidad es comunicar una visión que será materializada por el espectador-perceptor desde las especificidades contenidas y las relaciones entre las resonancias encontradas desde cada cinegrama.

Esta es una invitación para iniciar la lectura del siguiente apartado.





11'09"01:
Las resonancias desde el cinegrama.
Capítulo III.

"Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces unas piedras en la circunferencia del círculo: me desparramo en derredor: todo el universo en pedazos; en el centro, ¿qué?" (Roland Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso*. 1981.)

No es una casualidad proponer la lectura del universo fílmico a partir del cinegrama pues los diversos soportes tecnológicos como el lector de formato DVD permite congelar una imagen: se tienen acceso al fotograma desde un aparato casero. Ya no se trata de una videgrabadora que imposibilitaba el ir fotograma por fotograma sin estropear a la película. El lector de formato DVD posibilita el encuentro con aquel cúmulo de significaciones que hacen del fotograma una unidad estática del cine que, a través de su lectura percibimos el cinegrama, es decir, un elemento legible en una lectura desde el tercer sentido reconociendo así su movilidad, su visualidad y su sonoridad. La lectura de un filme a través del lector DVD es una vertiente que debe reflexionarse desde la Comunicación pues en la medida de que forma parte de un mecanismo para proyectar mensajes, tiene su existencia y un uso específico en lo cultural¹⁵³.

¹⁵³ Cabe señalar que el lector de DVD casero no reproduce el congelamiento de un fotograma, pero es verdad que hasta el momento es lo más próximo a él. Y es que la visión de la imagen "congelada" ya es más precisa al ojo humano.

Recordemos la propuesta de la presente investigación: posterior a la primera experiencia cinematográfica, el espectador-perceptor puede continuar con un método inductivo para aprehender al universo fílmico a través del sentido que elabore desde el cinegrama. El punto de partida es el fotograma como un elemento estático del discurso cinematográfico y en la medida en que es retomado desde una lectura de fragmentos, la percepción del espectador-perceptor genera una dimensionalidad contenida de movilidad, sonoridad y visualidad.

Con lo anterior, demos paso al recorrido por esta experiencia con un filme.

Del primer encuentro.

Uno se acerca al cine motivado por infinidad de ideas e intereses. Ambos aspectos están siempre ligados a una intención.

Desde la apuesta inicial, el espectador genera expectativas basadas en lo que lee acerca del filme¹⁵⁴ (si es el caso) ya sea por recomendaciones entre las personas de su entorno, del lugar en donde sea exhibida (ya sea en cines comerciales o de culto donde regularmente son exhibidas producciones de muy diversos orígenes y temáticas), en la aparición en formato DVD, y/o en lo que le genere el título del filme. Cualquier razón es válida ya que un filme comienza a existir cuando es experimentado por un espectador-perceptor.

La metodología propuesta en estas líneas está enfocada a la lectura del filme *11'09"01. September 11*¹⁵⁵, como lenguaje cinematográfico. Por sus características de difusión delimitan las propiedades específicas de este objeto fílmico tanto para su lectura como

¹⁵⁴ El anuncio en cartelera de este largometraje fue limitado y existió difusión desde las reseñas periodísticas en la Internet y a través de algunos diarios. Por mencionar algunos ejemplos, existe la publicación de Luis Tovar en "La Jornada Semanal" (7/09/2003, núm. 444, "Cinexcusas"), así como varias reseñas desde varios sitios de Internet especializados en la difusión y venta de películas.

¹⁵⁵ Largometraje exhibido dentro del XXIII Foro Internacional de la Cineteca. Posteriormente, fue exhibido dentro del mismo programa en el Centro Cultural Universitario de la UNAM, así como en algunos cines de la cadena Cinemex Casa Arte, Insurgentes y Altavista, Cine Lumière Reforma y en la Escuela Superior de Medicina del IPN. En el interior del país, fue exhibida en los estados de Cuernavaca, Aguascalientes, Monterrey, Guadalajara, Guanajuato, Xalapa, Puebla, Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal de las Casas y Querétaro. Es importante la revisión de estos datos ya que ofrecen al espectador-perceptor una idea del impacto de difusión (y por lo tanto el conocimiento de la misma en México), así como del conocimiento de su temática.

para su apropiación como signo de un discurso cultural también específico. Al no haber tenido una amplia difusión, se trata de un filme poco conocido si se le compara con el listado de aquellas películas referentes a la temática del 11 de septiembre del 2001.¹⁵⁶ La aparición del filme en formato DVD fue el más recurrido para su abordaje, nunca ha existido en Internet. Por las características externas del soporte del presente texto fílmico, se trata de un objeto cultural sensible que sólo se encuentra en formato DVD y no se ha sido exhibido en salas cinematográficas de Estados Unidos a propósito de cada conmemoración del 11 de septiembre del 2001¹⁵⁷.

Toda aproximación a un objeto cultural sensible implica un trabajo habitual y constante del espectador-perceptor¹⁵⁸, es decir, al dejarse cautivar por el filme existe una labor con el objeto para comprender las implicaciones de su forma en lo cultural. Después de la primera experiencia con el filme, vendrán posteriores ocasiones de proximidad y cortejo lo cual obliga al espectador-perceptor a tener una agudeza fílmica y dejarse sorprender por aquello que se muestra tanto sonora como visualmente.

1. ¿Cómo es leído a través del título?

Debido a lo anterior, es pertinente precisar las condiciones de la primera experiencia con el filme no sólo en relación con lo que sugiere el título del filme como lo propone Zavala (2005) sino además en la primera impresión externa: su presentación. Es decir, cómo es la manera en que llega a nuestras manos. En el caso del DVD, la caja en donde está el disco ya es generador de un mensaje. Al percibirla resulta necesario leerla, tocarla y verla en la medida en que es un estuche con contenidos específicos a ese filme

¹⁵⁶ *Videre infra.*, capítulo II, nota al pie, p.75.

¹⁵⁷ El primer contacto con la película fue durante la muestra cinematográfica del II Coloquio “La preuve par l’image” en Francia. Además de la discusión que se realizaba en torno de los contenidos de la imagen, este evento se desarrolló dentro de la Conmemoración del Armisticio. Dicha reminiscencia se lleva a cabo cada año con la finalidad de brindar honores a los caídos durante las guerras que ha sufrido aquel país galo. Entre las actividades realizadas, existe una que marcó el encuentro con la película: el sonar de las sirenas de advertencia de ataque bélico, mismas que son activadas cada principio de mes. Todo ello fue marcando mi lectura y mi apreciación como espectadora-perceptora que en ese momento se encontraba sumida en una sala de cine ante un ensamble de imágenes inmensas y un sonido que me envolvía.

¹⁵⁸ La tarea del analista cinematográfico es aquella experiencia que tiene un espectador-perceptor, es decir, dejarse arribar por el filme y permitirse la evocación de un universo fílmico.

y no a otro. Lógicamente esto lo hace ser un material de análisis que existe en el proceso de la experiencia cinematográfica con ese filme y con la presencia continua de un logos que halla una significancia y por lo tanto una lectura desde un aspecto dimensional.

Siendo el título la apuesta indicial de lectura, también es un signo para la reflexión y por ende la representación de un objeto cultural sensible que sirve de inducción; se trata de una pista dentro del proceso de significación. En este caso, el título lo compone un dato temporal con dos posibles lecturas: la fecha 11 septiembre 2001, o quizá de "algo" que tiene la duración de once minutos, nueve segundos. Pero, ¿qué significa el 01? La segunda parte del título "September 11" precisa la primera de las dos anteriores deducciones. *11'09"01. September 11*, es una fecha que puede remitir a muchos acontecimientos sucedidos ese día. El más reciente al momento de su estreno es el vivido en la ciudad de Nueva York donde miles de personas presenciaron el choque de dos aviones contra las Torres Gemelas. Mismo suceso que contemplaron millones de sujetos alrededor del mundo accediendo desde las imágenes difundidas en un sin fin de repeticiones de un fragmento audiovisual televisivo transmitido por la cadena estadounidense CNN Noticias. La temática del filme es tal en la medida de la estructuración y la selección de los elementos que componen dicho título: una fecha, seguida de una precisión respecto a ella, pero en idioma inglés. Esta deducción aproxima aún más al contenido del filme. Es desde una lógica de relaciones que el espectador-perceptor comienza a generar el acto creativo. Esta continua inducción-deducción obliga al espectador a reflexionar el objeto desde el discurso del contenido temático. El título del filme evoca a una lengua anglosajona¹⁵⁹, las pistas aproximan a un filme cuyo contenido tiene relación con ese evento.

¹⁵⁹ Aunque la producción de la película es francesa, la evocación de aquello que contiene es realizado desde el idioma en que está elaborado el título. Desde un aspecto más universal la fecha es comprendida desde varios discursos culturales, pero la precisión de September 11 en inglés es significante en razón del contenido en el concepto mismo pero también en la lengua en que es escrita.

2. ¿Cómo es leído en el estuche?

El filme llega a nuestras manos a través del formato DVD. Se trata de un objeto de material plástico guardado en el interior de un estuche. No se trata de una caja cualquiera, es un estuche cubierto por un papel en el que ya encuentro algunos indicios de su contenido. En el momento en que entramos en contacto con el embalaje, las índices nos abordan; en la medida en que los observamos comienzan a ser signos identificables en este proceso de reconocimiento del objeto con su referente: el universo fílmico. Es a través de las relaciones que establecemos desde indicios como deducimos cada elemento hasta arribar a una abducción.

Todo acercamiento al objeto implica una percepción y una reflexión evocada a la actualización de los signos que el espectador-perceptor genera.



a) Ficha técnica.

Título: 11'09'01. September 11./ Duración: 129 min./ Idioma: varios./ País: Francia./ Color./ Formato: DVD.
 Dirección: Alejandro González Iñárritu, Ken Loach, Claude Lelouch, Sean Penn, Mira Fair, Samira Makhmalbaf, Youssef Chahine, Danis Tanovic, Idrissa Ouedraogo, Amos Gitai, Shohei Imamura.
 Producción: Galatée Films/ Studiocanal.
 Producción artística: Alain Brigidand, Séquence 19 Productions.
 Productores asociados: Jacques Perrin, Nicolas Mauvernay.
 Producción ejecutiva: Jean de Tregomain.
 Música del título original: Alexandre Desplat

b) Sinopsis.

Septiembre 11 es una cinta compuesta de 11 cortometrajes filmados por los más destacados cineastas del mundo, bajo la inspiración de un hecho común: la tragedia del 11 de Septiembre que conmocionó a todo el orbe cambiando por completo el panorama mundial. Con total libertad artística cada director plasmó 11 mensajes únicos de paz y tolerancia entre todos los pueblos, independientemente de su religión o raza. El resultado es una ecléctica muestra que reúne diferentes miradas sobre un devastador hecho que marcó para siempre a la humanidad.¹⁶⁰

c) Carátula.

1) Descripción y cortejo: en la carátula del estuche existen varios textos, todos referentes al título del filme, los nombres de los directores, el slogan "Ese día... la ficción fue asesinada por la realidad", además "El día que el mundo se estremeció" y otros enunciados como "11 grandes directores", "11 grandes historias" y "Una gran película".

Respecto al contenido visual existe un fondo blanco con un "fondo de agua" cuya imagen es una panorámica de una ciudad con varios rascacielos. En el centro del espacio visual está el número 11 en color rojo; como fondo en cada número está un edificio.

2) Complejidad discursiva: los anteriores elementos existen en un espacio generalmente en blanco. El número 11 en color rojo e impresión gruesa enmarcan a los dos edificios que se encuentran el fondo. El once ya no corresponde a un sistema de lenguaje matemático sino histórico, el fondo en que está sujeto ese número corresponde a una fecha de algún hecho, el once está supeditado al perfil de una ciudad. Debajo de ellos está escrita la fecha "September 11". Se trata del 11/S, podríamos citar al 11/S de Chile. Sin embargo, en el fondo está un perfil de la ciudad de los rascacielos, la imagen en tonos grises contiene la silueta detallada de lo que conocemos como el "skyline"¹⁶¹ neoyorkino.

¹⁶⁰ Texto retomado de la contra-carátula del estuche.

¹⁶¹ Para ampliar el término de "Skyline", es pertinente revisar el Anexo: "11-09-01/ 11'09''01: los discursos", al final de esta investigación, p.204.

Hasta este momento, el título sólo refiere a una fecha: 11'09"01 y September 11. ¿Se trata de una reiteración? ¿Por qué existe una doble enunciación supeditada a la imagen? Hasta ahora las respuestas no son certeras. Existen otros acontecimientos históricos sucedidos también en once de septiembre: golpe militar chileno. Asimismo, existen otros hechos referentes al día 11. Entre menos elementos de lo que hace a una fecha, más recuerdos provoca en el espectador-perceptor.

d) Contra carátula.

1) Descripción, cortejo-cotejo: además de contener la ficha técnica y la sinopsis, existen algunas imágenes que al parecer son del filme. Se trata de siete fotogramas que muestran alguna parte del cuerpo en su mayoría de rostros. En ellos hay fisonomías de mujeres y de hombres, todos ellos adultos y de distintas razas. Una de las fotos sólo muestra el antebrazo en posición vertical de una persona.

2) Complejidad discursiva: generalmente la ficha técnica ofrecen huellas acerca de la producción y difusión de la película, sólo en un nivel informativo. Por ejemplo, Galatée Films¹⁶² y Studiocanal¹⁶³ son la productora y distribuidora. La primera se ha caracterizado por producir y apoyar proyectos cinematográficos críticos, cintas que han llegado a recibir importantes premios por parte de la Crítica Cinematográfica francesa.

La presentación de siete fotografías posibilita una lectura acerca de lo contenido en la cinta. Cada fotografía tiene un sentido, pero aún no logran ser un anclaje de aquello que es descrito a través de los enunciados encontrados en el estuche. Por ahora, las fotografías sólo serán huellas, índices de lo que posiblemente será parte de un lenguaje cinematográfico.

¹⁶² Galatée Films es una casa productora independiente en Francia. Sus proyectos están relacionados con la creación de cine documental, cine animado, cine de drama, etc., proyectos que sean originales. Esta casa productora forma parte de la Cámara Sindical de Productores de Cine (organismo francés que garantiza la existencia de productoras independientes, refundada el pasado mes de abril del 2007. Esta productora ha realizado varias producciones para TV5, el canal cultural de la cadena francesa y algunas películas como *Les Choristes* (2004), *Le peuple migrateur* (2001), *Microcosmos* (2002), entre otros. (consulta: www.galateefilms.org) (fecha de consulta: mayo 2007)

¹⁶³STUDIOCANAL es una empresa productora de media creada en 1988 por el Groupe Canal+. La empresa es la más importante en Francia y Europa. En el terreno cinematográfico sólo se encarga de la distribución de filmes. Además, es una empresa que ocupa el primer lugar en el mercado de salas de cine, producciones en video, etc. (consulta: www.studiocanal.com) (fecha de consulta: mayo 2007).

e) Reflexiones desde el primer contacto.

Leer el texto que contiene un estuche es una primera aproximación a un largometraje cuyo título nos obliga a establecer un puente de comprensión entre "esto" (el texto en el estuche) con "aquello que representa" (Nueva York, Estados Unidos. Martes 11 de septiembre del 2001, 7:45 de la mañana, etc.). Al escribir estas grafías, ya estoy utilizando un soporte material (la imagen) de un sistema de signos específico (la escritura) de un idioma (el castellano). En la esfera de nuestro objeto cultural a analizar debemos de comenzar a reconocerlo en un tiempo-espacio a través de una materialización: el soporte material. A través del disco en formato DVD y de las imágenes que están en la portada externa del estuche nos encontramos ya ante nuestra primera observación abstractiva. Al oprimir al lector de formatos DVD la tecla de "play", nos encontraremos frente a un mensaje el cual, al igual que los elementos anteriores, es un texto configurado en un espacio temporal de sentido. El objeto cultural sensible ya lo es en tanto entra en contacto con el espectador-perceptor.

Actualización de lo significado en el universo fílmico.

1. Una sinopsis desde la experiencia.

11'09"01. September 11 es un filme que consta de once cortometrajes de once cineastas de diversas partes del mundo y un texto más elaborado por el coordinador del proyecto fílmico. Así, se trata de un conjunto de doce textos que ofrecen una visión particular relacionada con lo acontecido el martes 11 de septiembre del 2001 en Estados Unidos. El referente principal de las historias es aquella imagen televisiva en el momento del choque de los aviones comerciales contra el World Trade Center en Nueva York. El título de la película está estructurado desde la forma de trabajo de cada uno de los cineastas, ya que cada cortometraje tiene una duración de once minutos con nueve segundos y un cuadro, y expone una situación particular en alguna

parte del mundo como muestra de una vivencia desde la cotidianidad, este sentido espacio temporal está determinado por una secuencia. Los trabajos pertenecen a cineastas de las regiones de América del Norte, África meridional, Lejano Oriente, Medio Oriente, Europa del Oeste y del Este, es un proyecto que conjunta distintos discursos culturales y su implicación con lo sucedido en un lugar lejano; un lugar desde lo cultural y por ello comprendido como un signo.

2. El filme concluyó. El universo fílmico ya está latente...

Con este memento abordemos el largometraje que emprende un viaje a través de once visiones contenidas con aspectos culturales diversos y una temática central referida al martes 11 de septiembre del 2001, cuando en el transcurso de las primeras horas, la población neoyorkina experimentó de muy distintas maneras una intromisión de aviones de las líneas aéreas comerciales del país usados como artefactos bélicos. El filme contiene la imagen del momento del choque de dos aviones de la American Airlines y de la United Airlines contra las Torres Gemelas en Nueva York como un referente temporal e identificable por el espectador-perceptor.

Esta segunda abstracción es el punto central del tema y es a través de ella como se puede entender al todo fílmico desde un concepto-imagen: textos que convergen en torno a la transmisión desde los medios de comunicación masiva de un choque de dos aviones en la ciudad de Nueva York. El filme ya ha dejado bastantes puntos pendientes para abrir una discusión sobre su sentido general, pues a pesar de girar en torno del suceso 11/S, no todos los trabajos constan de una obviedad. Existen algunas propuestas que motivan la discusión de lo cotidiano, de la proximidad, la lejanía y el impacto de la verticalidad y la horizontalidad en el manejo de significaciones al entender la interacción espacio-temporal de los cuerpos.

Arribar el sentido como hallazgo.

Las experiencias descritas previamente provienen de una gran categorización realizada a través de la identificación de la narratividad del cine y su diegética. Ambas hacen al concepto-imagen.

Ahora, procederemos a reconocer cada uno de los doce textos desde su lógica discursiva cinematográfica, es decir, respetando el orden tanto sintagmático como paradigmático del largometraje. Entonces, tanto la localización como la lectura están apegadas a la sinopsis de cada uno de los cortometrajes como a la selección de aquellos fotogramas que significan. En esta etapa de estudio encontraremos dos actividades:

- la descripción de aquello que hemos visto y oído desde el filme, la cual nos lleva a la sinopsis para entender el sentido y,
- la exhibición de los cinegramas que nos dicen algo y que desde la percepción visual y del *sentire*¹⁶⁴ ilustran la historia del filme, aún sin entrar a otras dimensiones.

El objeto cultural sensible que nos ocupa conjunta varios textos, cuya característica amerita un punto particular respecto al procedimiento de su lectura. Con el objetivo de conocer un todo fílmico desde el cinegrama, no implica omitir la presentación de cada cortometraje. Al incluir en nuestra reflexión un fotograma desde cualquier parte de la cinta no se soslaya a la introducción ni al final de ésta ya que todas sus partes son a la lectura. Y son estas imágenes las que provocan en sentido general el concepto-imagen específico a este largometraje.

¹⁶⁴ El sentir hace referencia a todo aquello que es experimentado del exterior y aparentemente implícito, es una sensación física (en una lectura de segundo grado hasta moral) ya que en realidad es una selección desde lo no manifiesto. Con la finalidad de arribar al tercer sentido, es decir, a aquellas formas obtusas que hallamos en cada lenguaje y que obedece a aquello que nos moviliza, aquel elemento sublime de manera personal.

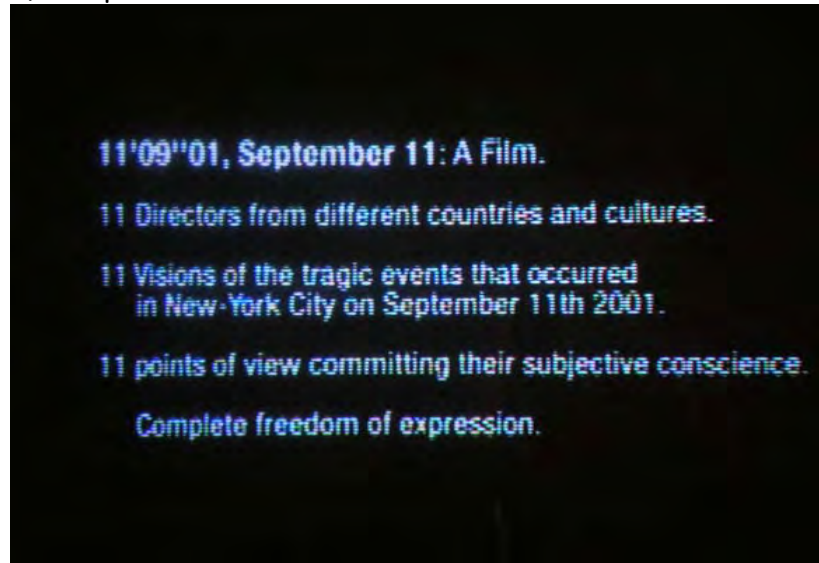
1. 11'09"01. *September 11.*

Los siguientes fotogramas, al estar relacionados con el concepto-imagen, es decir la enunciación del sentido general temático de un filme, atañen necesariamente a cómo se ejerce la presentación de cada uno de los cinegramas seleccionados de cada corto. En el caso de esta presentación estas imágenes engloban al concepto-imagen pero no particularizan las especificidades temáticas de cada cortometraje. Definitivamente se trata de un texto más que componen a la cinta.

a) Hallazgos.

Sobre un fondo negro un planisferio se despliega mostrando el entorno geográfico. En movimiento aparecen unos relojes con distintos horarios, cada uno corresponde a la región del mundo que representa, espacio y tiempo explícitos. De pronto, una luz roja surge de la región de Manhattan, en Estados Unidos. Al ocurrir el destello, una explosión tiene sentido provocando un oleaje que cubre al resto del planisferio. En ese momento, aparece el título del filme. Entre cada cortometraje la imagen del planisferio aparece enunciando el paso de una obra a otra. En correspondencia con la nacionalidad del director del corto, en el planisferio se marca con color blanco el país correspondiente sin que el tono rojo sobre la ciudad de Nueva York deje de resplandecer.

b) Sinopsis desde el recuerdo



42"



2'04"



2'08"



2'24"



13'19"



24'12"



35'09"



46'04"



57'01"



1:07'56"



1:18'49"



1:29'47"



1:40'45



1:51'37"

La presentación temática del filme es un texto que aborda lo que provoca lo sucedido en Nueva York alrededor del mundo. Como si fuera un epicentro, el punto donde se localizó el choque, Nueva York trasciende a otras regiones, como un oleaje llega a todo los continentes. Al principio del filme, aparece un fotograma que enuncia: "11'09"01, September 11: un film. 11 directores de diferentes países y diferentes culturas. 11 visiones acerca de los sucesos trágicos ocurridos en la ciudad de Nueva York, el 11 de septiembre del 2001. 11 puntos de vista con libertad de conciencia. Completa libertad de expresión." Es una descripción del contenido, al mismo tiempo de ser una advertencia acerca del mismo mensaje y planeación de discursos respecto a la temática. Antes del comienzo de cada cortometraje aparece la imagen del planisferio ubicando la nacionalidad del director de la obra.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones

El primer texto del filme es aquel que conjunta a los once posteriores. Se trata de imágenes digitales en tonalidad oscura y con un planisferio que delinea cada continente a través de líneas en color blanco. El contraste entre los colores blanco y rojo sobre el fondo negro permite resaltar el autor del filme.

Lo sonoro es particular, pues se trata de un tema original para el filme. Sólo en los primeros tres cinegramas existe un canto de mujeres acompañadas con instrumentos de cuerda (violines) y uno de aire. En los siguientes, existe la supresión de las voces y se adjunta un sonido electrónico que tiene el ritmo del segundero de un reloj.

Efectivamente, la segunda y tercera imágenes contienen el tema de la película. Mientras, el sonido anuncia lo que va a pasar, un canto de mujeres nos abarca. Surgen de los costados derecho e izquierdo varios relojes, cada uno entra al campo visual el cual tiene en el fondo al universo. El planeta no está representado en su forma esférica. El fondo no es negro sino la representación del universo donde existen los relojes. Espacio y tiempo se conjuntan. Al momento de aparecer cada reloj surge un cuadrículado que define el orden de las regiones, es un plano cartesiano mostrando las coordenadas en un espacio que es conceptualizado como infinito. Cada una de las manecillas del reloj y su movimiento a través del segundero da cuenta de un espacio y de un tiempo medible culturalmente tanto a nivel regional como universal. De izquierda a derecha, de derecha izquierda, a ocupar un lugar en un planisferio que poco a poco es visible. Cada reloj lleva un ritmo, el ritmo de la música de fondo. Es la música¹⁶⁵ la que va marcando el transcurrir de las manecillas de cada uno de los relojes, la intensidad del marcaje justo en el horario en que sucedió el percance en Nueva York, nunca sobrepasa la hora exacta, el segundero se detiene y con él también el tiempo; es así como todos los relojes tienen una resonancia, la resonancia a través de la música de fondo en que se mueve cada reloj. Las carátulas de cada uno de los relojes contienen una región continental que corresponde al horario al que hace referencia en su interior. Cada reloj es un engranaje de tiempo en el espacio. Así, al campo visual del segundo cinegrama entran varios relojes confundiendo al espectador-preceptor la lectura de su contenido. Son relojes y espejos, son lentes que nos muestran la forma de observar al mundo "objetivamente". Cada carátula de reloj nos remite a una lente para observar de cerca ese entorno cultural que nos precisa, que nos indica la imagen. No otro, ese y sólo ese, en el cinegrama del universo fílmico.

¹⁶⁵ La música del filme es de creación original. Alexandre Desplat es el creador.

El segundo cinegrama es una conjunción de espejos que al tomar un lugar forman un planisferio, un aquí y ahora, la noción de vida del ser humano. En el campo visual los relojes entraron horizontalmente, es decir, por los costados; en ningún momento fue vertical descendente o ascendente, siempre horizontal incitando a una forma de lectura occidental (de izquierda a derecha) donde la continuidad es llana y que remite a una estabilidad que sólo da la razón espacio-temporal en nuestro universo cultural.

Los relojes están reunidos, forman un planisferio que da paso a la presentación de una explosión específicamente en Nueva York. El estallido en color rojo desencadena un movimiento en la imagen semejante al de un epicentro sísmico que irrumpe en cada rincón del planisferio, de cada reloj, de cada tiempo.

Inmediatamente, el planisferio implica una lectura cultural del entorno. Esa lectura no es la de lo natural (los animales, la vegetación, las montañas), sino la del humano socialmente existente, aquel que ocupa un espacio-tiempo específico en el universo. Con una visión antropocentrista, el estallido incumbe al orbe, al ser humano es decir, al creador de esas concepciones.

2. Samira Makhmalbaf¹⁶⁶.

a) Hallazgos.

El tema de la clase es conocer la trascendencia de un evento tan lejano al entorno de unos niños afganos refugiados en Irán. Reconocer ello conlleva a definir en primera instancia qué es relevante y qué no. La importancia se denomina en la medida de las necesidades generadas en el entorno cultural en el que nos encontremos. Este cortometraje permite conocer las necesidades en ese albergue. Lo relevante no es el choque de dos aviones contra el WTC, tampoco es la muerte de miles de personas a causa de ello, sino el ataque que hará Estados Unidos contra el país afgano, la falta de agua, la escasez de barro para construir tapias y las pésimas condiciones para impartir clases.

¹⁶⁶ **Ficha técnica.** Título: *11'09''01* (2002). Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo



(inicio) 2'30"



9'53"



12'47"



12'52"



(final) 13'09"

En un albergue de refugiados afganos al Oriente de Irán los hombres y los niños trabajan en la construcción de más albergues pues deben protegerse de los ataques que realizará Estados Unidos. De entre las tapias, viene una mujer, es la maestra del albergue. A su paso va llamando a sus alumnos para dar clase. Nadie está presente, todos están trabajando. Entonces ella sale a buscarlos al mismo tiempo que pregona que los niños deberían estar trabajando pues es la educación la mejor arma contra la guerra.

Una vez reunidos, la profesora preguntó si ya sabían algo acerca de lo que había sucedido en el mundo. Los niños hacían sólo comentarios acerca de la muerte de dos personas cuando, por la mañana, excavaban en búsqueda de agua; unos más platicaban acerca de las lapidaciones en Afganistán. Pero no se trataba de eso, que era un acontecimiento tan importante que podría suscitar la Tercera Guerra Mundial. Todos callaron. Enseguida, ella les describió el choque de dos aviones contra las Torres Gemelas en Nueva York. Acto seguido, la profesora tomó una pizarra del piso y dibujó un círculo y dijo a sus alumnos que se trataba de un reloj y que en memoria de los muertos debían guardar un minuto de silencio en memoria de las personas que habían perecido. Al hacer caso omiso de las instrucciones, la profesora los dirigió al pie de la chimenea para que imaginaran las Torres y reflexionaran acerca de lo acontecido Allí quedó el grupo, dirigiendo su mirada hacia la cúspide de ladrillo.¹⁶⁷

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

La aridez de los paisajes, los valles, las habitaciones de la gente, los cuerpos de las mujeres y las niñas cubiertos por turbantes hacen referencia a una región de Medio Oriente. La información ya es generada desde la primera experiencia con el filme e impacta al espectador-perceptor en la medida en que el discurso oral se relaciona con el discurso visual. Ambos crean el Fundamento de este mensaje fílmico ya que sólo hay diálogos y cantos en lengua pashto (persa moderno), lengua hablada en Afganistán.

En la habitación que sirve de aula de clases no hay puertas, las tapias sirven de asiento para los niños. Las tapias son sillas, también son refugios, barreras, escudos y continuamente fronteras. Recargada sobre uno de los muros, está una pizarra que la

¹⁶⁷ Los fotogramas como huellas son nuestro punto de partida. En la medida en que nos acercamos a ellos, su contenido nos induce a la abstracción. De nuestros recuerdos, nuestra experiencia con el filme y nuestro bagaje cultural. Preferimos ciertas imágenes, aquellas que nos remiten al sentido de la película, a su mensaje y, por otro lado a aquello que resuena en cada uno provocando el sentido desde una tercera dimensión. Existe pues la imbricación entre un mensaje perceptivo y uno cultural. En razón de lo anterior, la sinopsis del filme a través de ciertos fotogramas muestra a aquellos que están latentes junto con aquellos con los que inicia y finaliza el cortometraje. De esta manera, lo diegético del filme aún no ha dejado de ser tal, es decir, la reminiscencia a la narratividad del filme. La lectura de los fotogramas es conforme al orden narrativo del filme. En esta primera lectura del tercer sentido surge ya el cinegrama. En esta muestra son presentados: el primer fotograma corresponde al primero en aparición en el cortometraje, sucesivamente son presentados conforme al orden en el filme y, el último fotograma corresponde al del final de mismo corto.

maestra recoge del piso cada vez que necesita escribir algo. En el primer cinegrama, su voz aguda y seria evoca una llamada de atención de sus alumnos. Entre sus manos, ella sostiene la pizarra donde ha dibujado un círculo a fin de representar el tiempo.

El segundo fotograma es una toma cerrada de uno de los alumnos, sólo vemos su perfil, toda la posición de su cuerpo está erguida hacia una dirección muy alta, podría decirse que mira el cielo. Viste un suéter, mas no lleva turbante. Observa detenidamente lo que tiene frente a él. Ambos fotogramas son creados con un manejo de cámara móvil. La toma hecha de la profesora es realizada a su altura, es directa la confrontación de la lente con su objetivo. Es la vista del espectador-perceptor con un sentido pasivo. En el segundo fotograma ya existe una cámara subjetiva, ya que estamos viendo a través de los ojos de la profesora quien observa a su alumno mirar la chimenea, esto lo percibimos a través del ligero contrapicado aplicado.

El tercer fotograma es un contrapicado con lente angular que enmarca la inmensidad del objeto en primer plano. La maestra y sus alumnos miran mientras son observados. En él existe información sobre la textura de la chimenea (hecho con tapias) y de un puente colgante a sus pies, se trata de un pasadero bastante viejo y hecho con madera y cuerdas. Postrados están los personajes de la historia.

Con referencias a la colectividad se trata de un cortometraje que muestra estáticamente los problemas comunes de un grupo social.

El discurso de la profesora sobre el 11/S de Nueva York es contradictorio a los intereses y preocupaciones que están plasmadas en las imágenes. La mayor parte de los personajes son ancianos, niños, niñas y mujeres. Son pocos los hombres jóvenes y adultos, todos están trabajando, y no sólo nos muestra la actividad de ellos, sino que, por el número percibido en el corto infiere a un periodo de crisis social. En este punto se relaciona la actividad laboral de los niños, la cual no es con fines mercantiles sino de sobrevivencia ante el rumor de que Estados Unidos atacará a los 3 mil afganos refugiados en Irán.

La referencia de la profesora a los miles de muertos durante aquel ataque en Nueva York no existe en ese entorno porque los habitantes no tuvieron contacto directo con el mensaje reiterativo que se transmitió en los medios de comunicación. Existe el peligro de muerte contra ellos, sólo saben que Estados Unidos está por atacar. Durante ese día existe la muerte de dos personas que en su intento por obtener más agua cayeron al pozo casi seco, también constan la muerte de la tía de una de las niñas en Afganistán, una muerte por lapidación, la cual se lleva comúnmente en su entorno.

El eje de la historia contada a través del discurso cinematográfico recurre al tiempo y al espacio generado por la horizontalidad y la verticalidad de los objetos desde cada cinegrama. En esta historia son tres cinegramas la evocación de nuestra lectura, son parte de lo obtuso en cuanto son elementos del corto, ya que lo obtuso surge más allá de la significación de todo el conjunto; su contenido visual evoca a su contenido sonoro desde el recuerdo y es allí donde comienza el sentido de lo obtuso, es decir desde la significancia.

Cada cinegrama existe desde la evocación de un discurso afgano fundamentado a través de la vestimenta, la lengua y los movimientos corporales. La presentación del tiempo es primordial y es una clara consonancia con la medición del tiempo en Occidente: un reloj con un segundero y unas manecillas que marcan de derecha hacia izquierda lo que transcurre. La metonimia de la mano de la profesora en lugar del segundero, a través de un círculo dibujado en una pizarra como reloj son las figuras que señalan a la pobreza o quizá la existencia de otros recursos para medir el tiempo.

El tercer cinegrama es la concreción del discurso de la profesora acerca de la explicación sobre la importancia de un hecho tan lejano, pero no comprendido por sus alumnos. La figura de la metonimia de la chimenea del horno donde se cuecen los ladrillos por las Torres es una evocación ejemplar de aquello que significa bienestar en cierto momento. Al ver la enorme chimenea, inmediatamente evocamos la imagen televisiva transmitida por CNN Noticias acerca de las Torres del WTC en el momento

del choque, no sólo por el objeto en primer plano, sino por el manejo del contrapicado hecho con un lente angular. Cada uno de los elementos nos invita a una lectura intencional sobre aquello que remite a la grandeza, a lo inalcanzable, el paso de lo terrenal hacia lo celestial. Para ver el término de su altura no sólo es necesario voltear la cabeza hacia arriba, sino inclinar hacia atrás el torso. Toda esta acción implica lo abrupto del impacto de un objeto en nuestro campo visual. En cuanto a lo sonoro, los cantos en pashto es el cierre de una historia de pobladores afganos refugiados, de una profesora afgana que trata de explicar a sus alumnos aquello que está fuera de su alcance y que por lo tanto es inexistente; una muestra de índices cuya implicación bélica queda fuera de lugar.

El tercer cinegrama es sonoramente un conjunto de cantos antiguos que no corresponden a la sonoridad de una imagen televisiva acerca de las Torres Gemelas en pleno colapso. En este caso, la chimenea al ser una de las Torres del WTC es contemplada por un grupo de niños que tienen una identidad y un discurso propios que discurre con aquello que nunca vieron, es el espectador-perceptor quien observa una de las Torres del WTC, no los niños afganos. Ellos sólo contemplan una chimenea, sus problemas no dejan de ser los de su entorno: posible ataque de Estados Unidos, escasez de agua, fabricación de tapias, etc.

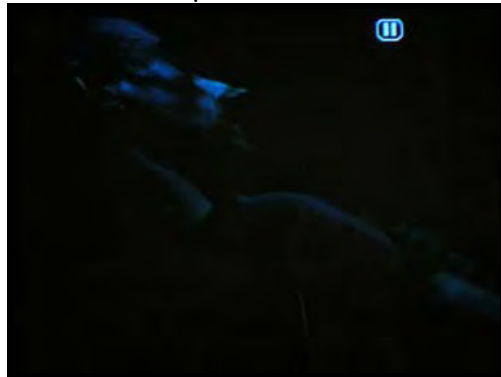
3. Claude Le Louch¹⁶⁸

a) Hallazgos.

De frente a los fotogramas percibimos la historia de una pareja. La experiencia de una mujer en torno a un hombre, mismo que aparece en los fotogramas del principio y del final. El entorno de la historia está dado en un departamento en Nueva York. A un año justamente del comienzo de su relación viven una etapa de crisis que la mujer percibe como el acabose. Este problema, le motiva a escribirle una carta a su pareja antes de dejarlo. Mientras eso sucede, la vida fuera del departamento continúa. Es once de septiembre del 2001.

¹⁶⁸ **Ficha Técnica:** 11'09''01 (2002). Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo.



(inicio) 19'36"



20'24



20'31"



20'38"



(final) 22'03"

Tras una disputa, la mujer observa con atención a su pareja quien duerme en el sofá. Una mujer sordomuda y fotógrafa profesional de nacionalidad francesa recuerda el día en que conoció a Jerónimo, un guía de turistas de sordomudos, durante su primer viaje a Nueva York.

Al amanecer, mientras ella miraba las noticias por el televisor desde la cama, Jerónimo hacía una llamada por teléfono. Al colgar la bocina, la mujer infirió al hombre que era sorprendente que ya fuera el final del mundo, pues el término de una relación es también el término del mundo. Nuevamente comenzó la discusión. Después de aseverar su hartazgo debido a los celos de la chica, Jerónimo tomó sus cosas y salió del departamento, se dirigía a su trabajo: guiar turistas sordomudos por las calles de Nueva York.

Entonces, la mujer se incorporó de la cama para alcanzarlo, mas no lo consiguió. En ese instante, acompañada por un café, comenzó a redactar una carta en la computadora; en ella describía su enojo y la necesidad de partir pues sentía que Nueva York no era una ciudad para sordomudos ya que la gente sólo pensaba en sus grandes edificios, ser actores de Hollywood, etc.

Mientras continuaba con su redacción, en el televisor se transmitía el momento del choque de un avión contra una de las Torres Gemelas, la otra torre ya estaba impactada. Al momento de la caída de una de las Torres, el departamento donde estaba la chica se cimbró. Al percatarse del movimiento, decidió ignorarlo y continuó su redacción.

Casi finalizada la carta, la lámpara del comedor alumbró, señal de que alguien llamaba a la puerta. La fotógrafa se levantó para abrir. Su sorpresa fue al ver a Jerónimo cubierto de tierra y sin su mochila. Enseguida la mujer le preguntó qué le había sucedido, él al mismo tiempo le preguntó si no había mirado la TV. Ante la negación y asombro de la chica, Jerónimo comenzó a llorar inconsolablemente.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

Una mujer joven escribe una carta de despedida a su pareja. Ella es francesa y él es estadounidense, el lenguaje común es el sistema de señas. Los gestos y movimientos corporales de ambos son identificables y vivenciales, lo que identifica al espectador-perceptor es lo inferido a la sensación de tristeza, el llanto y el enojo; el lenguaje corporal cobra importancia. Los fotogramas tienen tonalidades azules contenidas insistentemente con otras imágenes: televisivas, fotográficas, gráficas, etc. Cada objeto describe a los habitantes del lugar: el piano que toca Jerónimo, las fotografías enmarcadas realizadas por la chica sordomuda, una computadora, una bicicleta. No hay ventanas.

Todo indica que una pareja es quien habita el apartamento, una fotógrafa y un guía para turistas sordomudos.

El contenido es un brutal impacto ya que la información transmitida por un medio audiovisual va dirigida a personas dotadas de sus cinco sentidos. Contradictorio es también hacer referencia a este caso en un país como Estados Unidos, en una ciudad tan importante como Nueva York, donde el ejercicio democrático y de igualdades es parte de su discurso político. Un país en donde las personas con discapacidad no tienen acceso a la información desde los medios de comunicación, ni siquiera a un nombre propio dentro del cortometraje.

Visualmente no existen características específicas a una región ya que el sistema de lenguaje a través de señales puede ser ajeno para el espectador-perceptor. Todo ello se percibe en los cinegramas centrales ya que el intento del mensaje por traer a la representación todos los problemas de acceso a la información por parte de las personas en un país democrático no son tales ya que la recurrencia a la secuencia del choque del segundo avión contra la Torre Norte transmitido varias veces por la televisión no fue dirigido a personas con discapacidad, en este caso de una persona sordomuda.

Aún así, el privilegio del discurso es hacia el sentido de la vista pues la puesta en escena remite a un contenido basto de objetos. La presencia de silencios subrayan la importancia de lo visual, sin ellos no se entendería el mensaje. A su vez, existen metonimias desde cada una de las imágenes mostradas en el campo visual del cinegrama. En el segundo, tercero y cuarto cinegramas existe una ventana hacia el exterior del departamento: la televisión encendida mostrando las imágenes en el momento del choque del segundo avión contra la Torre Norte. Los espacios son el lenguaje de la joven: el apartamento es ella pues es un lugar cerrado, en donde no entra el ruido externo, todo está bajo control ya que los objetos están adaptados a sus necesidades. La televisión es una ventana hacia el exterior, un exterior que la excluye, en donde no existe una compatibilidad entre su discapacidad y el entendimiento del entorno. La televisión al ser un medio audiovisual no está hecha para ella, lo mismo que el exterior ciudadano.

Los objetos que aparecen a cuadro privilegian la vista: fotografías, televisión, anuncios, lámparas que se encienden y apagan avisando que llaman a la puerta, computadoras, etc. Es un mundo dominado por lo visual. Los sonidos están demás ya que Jerónimo no está en casa. A través de esta historia queda claro que la presencia de silencio da sentido al mensaje central: la vivencia de los acontecimientos desde otro mundo que no existe en el nuestro. Los silencios enmarcan aquello que no contemplamos con cautela y abre la puerta a la discusión acerca de aquello que oímos y escuchamos.

Con la prevaecía de objetos, el cuerpo de la mujer es equiparado con los objetos que existen en la pantalla televisiva. En el cuarto cinegrama, mujer y edificio está de pie, arribadas por un problema único. Es la Torre la que está a punto de sucumbir, es la mujer que se encuentra a punto de sucumbir ante la ruptura de su relación. La lectura de izquierda a derecha no es forzada, pues la cámara está fijada a una base, justo a la altura de la chica.

4. Youssef Chahine.¹⁶⁹

a) Hallazgos.

Una experiencia con un soldado estadounidense y con un kamikaze palestino. Youssef Chahine va y viene, de Nueva York a El Cairo pasando por Palestina y de regreso a la ciudad de los rascacielos. A través de él conocemos los puntos de vista de dos personas que mueren en un atentado en Líbano, dos jóvenes con la coincidencia de hacer justicia. Cada uno tiene sus motivos, los espacios son históricos, es decir, simbólicos.

¹⁶⁹ **Ficha técnica:** *11'09'01* (2002), Egipto. Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo.



(inicio) 24'12"



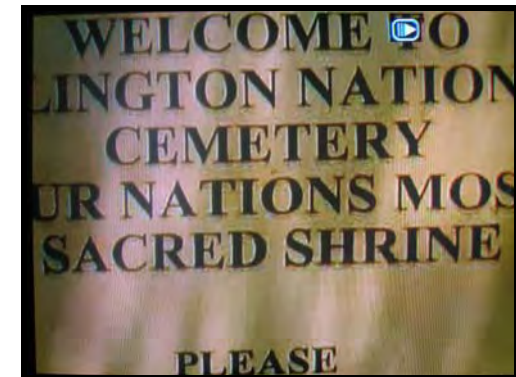
24'43"



24'49"



34'50"



(final) 34'54"

El director de cine Youssef Chahine es interceptado por un policía al intentar grabar el World Trade Center. Era un día antes del 11 de septiembre del 2001. Al día siguiente, ya con una conferencia de prensa programada, Chahine asiste ante periodistas, a los que les pide postergar la conferencia pues le ha impactado lo ocurrido un día anterior. Una periodista le pregunta si realmente cambia la conferencia por estar afligido o quizá quiera evadir las preguntas de los reporteros.

Tras quedarse callado y salir del lugar, Chahine se aproxima a la orilla del mar. De entre las aguas sale un soldado estadounidense, es la aparición de un "marín" fallecido en 1983 en Beirut tras la explosión provocada por un kamikaze. Caminando, se acerca al director de cine y juntos reflexionan sobre la muerte de civiles. Insistentemente el soldado americano hace responsables a los árabes por la muerte de miles de civiles, a lo cual Chahine responde que no y con ello lo invita a realizar un recorrido por la zona Palestina, justo con la familia de uno de los responsables de la bomba que estalló en Beirut. Al escuchar los motivos del joven kamikaze a través de los testimonios del padre y de la madre, Chahine y el soldado regresan a Nueva York donde discuten sobre la responsabilidad de Estados Unidos ante millones de muertes a lo largo de la historia. Frente a una computadora ambos revisan las cifras de muertos. Entonces, el soldado responde cómo puede solucionar esa situación. Chahine busca en la Internet las imágenes donde se observa el impacto de los aviones en las Torres del WTC y retrocede la secuencia hasta volver a su estado anterior a aquel martes de septiembre. Molesto el soldado americano le pregunta ¿cómo haría para revivir muertos? Chahine, afligido, no responde.

Más tarde, Chahine asiste al cementerio donde está sepultado el cuerpo del soldado americano. Junto a la lápida está una chica colocando flores y a lo lejos, un policía va acercándose a ellos, es el mismo hombre que censuró el rodaje de Chahine al WTC. Enseguida, el policía le preguntó si había conocido a su hijo, el director respondió que no, que sólo lo había visto en su mente. En ese instante, aparece de la nada el joven Kamikaze y molesto le pregunta a Chahine qué hacía a lado de la tumba de un asesino, si acaso no le había bastado con ver la mirada de su madre antes de suicidarse y que, en todo caso, si creía en la humanidad no la olvidara y saliera de ahí. Al desaparecer el joven, Chahine sólo deambuló entre las lápidas, la joven lo acompañaba.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

Historias paralelas entre ciudades. Desde el inicio, la primera toma abierta muestra la verticalidad de Nueva York. Son pocas las personas que caminan entre sus calles y las alturas dominan el panorama. En ese sentido, el segundo cinegrama muestra una toma contrapicada de las Torres Gemelas, su inmenso tamaño hace voltear al personaje principal, quien está allí para filmar ese objeto. Ha venido desde Egipto exclusivamente para filmar este plano.

Ya en el tercer cinegrama el mismo director de cine se encuentra al lado de la que fue novia del soldado estadounidense, se trata de una libanesa que va a ponerle flores al soldado. Ambos, en una toma picada, se encuentran entre lápidas, se trata del cementerio militar de Arlington, en Estados Unidos.

Un viaje a través del tiempo y de la geografía para detallar la inmensidad de las Torres Gemelas y su verticalidad venida a la de las lápidas del cementerio de Arlington, en Washington. La referencia de muertes de estadounidenses e israelíes contrapuestos a los datos estadísticos sobre las millones de muertes que estos dos gobiernos, elegidos democráticamente, han ocasionado alrededor del mundo a través de la historia. De Nueva York a la región de la franja de Gaza en Egipto para acabar en Washington. El testimonio desde la muerte de dos jóvenes de origen árabe: uno palestino y el otro estadounidense, ambos de origen árabe.

Las resonancias con el título del filme comienzan al ver el fotograma inicial y los del centro. El argumento es el perfil urbano del *skyline* mismo que aparece en la primera imagen, ya existe un impacto. Se trata de una urbanidad perfecta, llena de altas edificaciones dirigidas al orbe, erguidas en un espacio pequeño comienza el día con la verticalidad del humano en plena actividad, en pleno dinamismo y viveza. Los sonidos de las calles, los autos confirman ese dinamismo que observo. No se trata de cualquier ciudad, sólo puede ser aquella que vio surgir a mediados del siglo XX el nacimiento de la corriente arquitectónica del "sky line": Nueva York.

Los siguientes cinegramas nos confirman el primer indicio del cortometraje: una toma contrapicada de las Torres Gemelas. Nuevamente, la mirada del personaje que aparece en pantalla no basta para contemplar la altura de la edificación, hace falta mover la cabeza, el cuello, el torso para alcanzar la cúspide del WTC. Todo ese trabajo tiene implicaciones emotivas, asombra la verticalidad de la forma porque está erguida. El silencio en los cinegramas segundo y tercero está presente, todos los sonidos urbanos se desvanecen, abruma la sordidez para contemplar a las Torres, ese silencio vuelve pesada a la imagen, la enfatiza.

Ya en el cuarto cinegrama, el protagonista y una chica se encuentran en un cementerio, entre lápidas verticales, ahora son los humanos quienes se muestran dominantes de la altura, pero la cantidad los achica. Se trata de una toma contrapicada con un lente angular que enfatiza la profundidad de campo que se presenta. La dimensión de este cinegrama sonorizado con el ambiente del cementerio, es decir, de tranquilidad, resuena con el primer cinegrama y ambos hallan su argumento en el segundo y el tercero. La verticalidad de los objetos es similar en ambos casos, lápidas y edificaciones erguidas hacia el orbe, dirigidas hacia lo inalcanzable. El dinamismo que significa la verticalidad halla un espacio en el mundo cultural, entre personas que se desplazan con verticalidad. No hay lugar para personas sentadas, acostadas, todos están en movimiento.

La horizontalidad sólo está en el horizonte, en la base de todo el espacio planeado, donde los humanos interactúan. Tanto los grandes edificios como las ordenadas lápidas surgen del horizonte, de lo que resuena en el espacio cinematográfico. El tiempo se trastoca y se dinamiza hacia la idea de permanencia porque es en razón de la orbe como existe la certidumbre de estar en un espacio concreto..

5. Danis Tanovic.¹⁷⁰

a) Hallazgos.

Nuevamente la representación del tiempo a través de un reloj, es el indicador de los días, de las horas, los minutos, los segundos. Pasa y pasa el tiempo, pero siempre a través de las formas de calendarizarlo, medirlo y acumularlo. Los paisajes hacen referencia a un lugar desolado; las mujeres se manifiestan en una plaza vacía... las construcciones están casi en ruinas y sus fachadas tienen marcas de balas, hubo una guerra en ese lugar. Allá van las mujeres portando mantas con los nombres de personas. El ambiente es frío. Se trata de Srebrenica una ciudad al oriente de Sarajevo, en la antigua Yugoslavia, donde en 1995 hubo una matanza de croatas en manos de serbios, cuyo objetivo era limpiar racialmente su territorio.

¹⁷⁰ **Ficha técnica:** 11'09''01 (2002), Bosnia-Herzegovina. Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo.



(inicio) 35'22"



35'44"



35'51"



45'06"



45'16"



(final) 45'52"

Selma no ha dormido en toda la noche. El reloj marca el paso de un día a otro, es 11 de septiembre. Ella mira una fotografía donde se observa a una familia: dos niñas y una pareja. Después de las cinco de la mañana, la joven deja la cama para dirigirse al río. A lo lejos, un joven en silla de ruedas le grita a la joven, ha ido a buscarla a su casa. Después de insistir, sale Hanka, hermana de Selma. El joven de nombre Nadim entrega a Hanka algunos objetos que han venido dentro del paquete de ayuda humanitaria, él no tiene piernas.

Al retirarse, Hanka regresa al interior de la casa y se percata de que Selma ha regresado, está en su cuarto buscando algo entre sus cajas, una cartulina. Hanka le dice que cómo va a encontrar algo si lleva seis años sin desempacar sus pertenencias. Selma responde que lo hará hasta que regresen a su hogar, Hanka agacha la cabeza y se aflige; enseguida, le muestra la bolsa de plástico que ha dejado Nadim y le dice que escoja lo que le agrade; molesta se pregunta sobre cómo es posible que a un hombre le den como ayuda humanitaria cosméticos para mujer. Antes de dejar el cuarto de Selma, Hanka le pide que ya desempaque pues regresar a casa será muy difícil, pues se ha enterado que los ataques continúan. Después se pregunta si valdrá la pena continuar manifestándose todos los días once de cada mes. Selma no responde. Después, Hanka pide a Selma que desayune antes de ir a la plaza de Srebrenica, la chica no responde y se va.

Ya afuera de la casa y antes de iniciar su camino, Selma observa el color del labial que ha escogido y con él comienza a escribir sobre la cartulina un nombre: "Dockle?". Ya en camino, con pancarta en mano, Selma encuentra a Nadim. Ambos se dirigen a la ciudad.

Selma llega a la "Asociación de Mujeres de Srebrenica", al entrar al lugar encuentra a todas las mujeres reunidas en torno a una radio, una voz narra lo sucedido en Estados Unidos, se trata de un ataque terrorista, han chocado dos aviones contra el WTC, otro en el Pentágono, ahora se puede esperar cualquier cosa, afirma la voz que proviene de la radio.

En ese momento, Selma decide ir a manifestarse a la plaza, como cada mes. Una de sus compañeras le dice que no habrá manifestación pues ante los hechos sucedidos en Estados Unidos no habrá nadie. Selma se niega y sale del lugar. Una vez en la calle, se encuentra con Nadim quien le pregunta si ya se ha enterado de todo. Selma asienta la cabeza; después de un breve lapso, Nadim toma las pancartas de entre las manos de Selma y las sujeta a su silla de ruedas. Ambos caminan, la plaza está desierta. De pronto, una mano sujeta el hombro de Selma, se trata de su hermana quien le sigue una fila interminable de mujeres con pancartas, dispuestas a manifestar su demanda de cada mes: la presencia de personas desaparecidas.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

Mujeres con la cabeza cubierta, musulmanas laicas sobrevivientes del genocidio perpetrado en Srebrenica, ciudad cercana a Sarajevo y que fue declarada área protegida por las Naciones Unidas, una ciudad destruida el 11 de junio de 1995.

Cada uno de los cinegramas presentados enmarca el tiempo, el espacio y el sentido humanitario. Existe un acto de protesta las mujeres demandan la presentación de personas desaparecidas. Esa tarde del 11 de septiembre no hay nadie en la plaza, el tema central es el 11 de septiembre de Nueva York, pero ellas protestan en razón de su lucha y la de las personas en aquella ciudad tan lejana del continente americano.

Los primeros cinegramas emanan el tiempo de una manera sonora, abruma el tic-tac del reloj, el espectador-perceptor es testigo de la noche de desvelo de Selma. Su respiración marca la pauta para que el tiempo comience a ser imperante de los movimientos. El ritmo del tic-tac entra en sincronía con el latir del corazón de la chica recostada en la cama; no duerme, permanece a oscuras. El sonido del reloj comienza a tomar ritmo con el del agua, un sonido que surge desde el fondo de la imagen. Se vislumbra el agua desde una ventana que está justo al lado de la joven. Aparentemente ella está inmóvil, pero los pulsos en su vena yugular del cuello entran en sintonía con el tic-tac. Se percibe un ambiente de nostalgia. Pasado un instante, la cámara hace una toma cerrada del reloj justo en el momento en que será medianoche, en el instante preciso del paso de un día diez a un día once. En ese momento, la voz de una mujer que susurra un canto suave acapara la situación de Selma, ella recuerda y vive sus evocaciones.

El indicio del reloj y del sonido del tic-tac comienza a tomar sentido, su transformación a símbolo es argumentado desde el discurso de esa región. Alocución que será un Fundamento en el universo fílmico para comprender el por qué la relación de los últimos cinegramas emergen con un sentido particular del cortometraje. Y es que el cuarto y quinto cinegramas no tienen diálogos, todo el lenguaje es corporal. Este punto acerca al espectador-preceptor con lo representado en el cinegrama.

Así, es comprensible el quinto cinegrama, como la concreción del día 11 para los bosnios musulmanes, es decir, un día de muerte, de miles de pérdidas humanas, mujeres, niños y hombres torturados y asesinados. Las mujeres saben lo que significa perder miles de vidas.

La composición visual del cinegrama es a través de una toma abierta. En el campo visual no hay muchos objetos lo cual permite el predominio de las mujeres en protesta, quienes tienen como marco una ciudad en ruinas, la soledad, la destrucción y, en el fondo una pequeña montaña verde. Hay vida alrededor a través del dinamismo de las personas, pero no es plena, está rota, hay un olor a muerte. Y ese olor emana de cada uno de los orificios que guardan las paredes de las fachadas de la plaza en Srebrenica. Los recuerdos abren pauta a esa vivencia experimentada. Al conjuntar en el cinegrama esta imagen visual con la sonora evocan una forma de percepción que resuena en cualquier sociedad donde no se ha aplicado la justicia. Existe una representación de una forma de conocimiento del genocidio, hay más en la memoria.

Srebrenica también tiene su día once.

6. Idrissa Ouedraogo.¹⁷¹

a) Hallazgos.

En un mercado algunas personas escuchan por la radio una noticia en una lengua que no comprenden. En Burkina Faso se habla el francés, la lengua oficial es el burkino, pero aún persiste una mayoría poblacional que habla distintas lenguas. La gente muestra interés por lo que sucede en otros lugares, pero es más su inquietud por lo que ocurre en su entorno, cubrir sus necesidades básicas pagar medicinas, tener para comer.

¹⁷¹ **Ficha técnica:** 11'09''01 (2002), Burkina Faso. Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo.



(inicio) 46'21"



47'56"



51'54"



52'00"



(final) 56'52'

En Ouaga, un pequeño poblado de Burkina Faso, al Occidente de África, Adama está en el mercado con su padre, mercader. La radio capta la atención, algo sucedió, el papá de Adama pregunta a su hijo sobre lo que dicen pues él no habla mas que burkino. Adama, quien domina el francés, explica que unos aviones se han estrellado contra unos edificios tan altos como el de gobierno del poblado. Su padre le contesta que el mundo ha enloquecido. En ese momento Adama le pide dinero para comprar cosas del colegio, su padre le dice al niño que también ha enloquecido pues no tiene dinero. Siguiendo el tema, el padre pregunta a Adama por su madre, el niño responde que sigue enferma. Inmediatamente el señor le ordena al niño que vaya a cuidarla y le da uno poco de dinero para comprar lo que necesita. Ya en casa, Adama pregunta por la salud de su madre, la tía le comenta que la enfermera ha venido a verla y ha ordenado más medicamentos, pero no hay dinero. Adama, aún portando el uniforme del colegio, dice a su tía que comenzará a trabajar.

Dos semanas después, Adama ya vende periódicos. En la primera plana de la prensa de ese día aparece la fotografía de Osama Ben Laden como el responsable de los atentados del 11 de septiembre, el encabezado señala que se ofrece una recompensa de 25 millones de dólares a quien lo capture. A lo lejos, unos niños con uniforme escolar saludan a Adama y le preguntan el por qué de su ausencia. Después de comentarles sobre la enfermedad de su madre y su necesidad de trabajar para tener dinero, Adama continua vendiendo periódico mientras que los niños van a la escuela.

Mientras vocea los encabezados, Adama se percató de una persona idéntica a la de la foto. Inmediatamente corre tras sus amigos para comentarles que Ben Laden se encuentra en Ouaga y les propone capturarlo pues los 25 millones de dólares ayudarían a pagar las medicinas de su madre enferma, así como comprar medicamentos para otras personas enfermas de sida, tuberculosis, etc. Deciden guardar el secreto pues de comentarlo con sus padres inmediatamente se gastarían la fortuna en mujeres, carros, casas, cigarrillos y alcohol.

Tras tomar a escondidas la cámara de video del papá de Rodrigue, los niños deciden ir tras Ben Laden y grabarlo. Después de tener registrados todos sus movimientos, los chicos deciden actuar: todas las tardes Ben Laden asiste a una ladera para rezar. Allí lo capturarán. Más tarde, al ver que no llegaba deciden ir a buscarlo a su hotel. Al llegar observan cómo Ben Laden estaba partiendo hacia el aeropuerto a bordo de un taxi y deciden apresurarse e ir tras él. Ya en el aeropuerto, un policía los detiene en la entrada y les pide que se retiren. Ellos insisten en que Ben Laden está allí y que está a punto de escapar, aseguran tener pruebas: un videocasete. El policía los corre y, en ese momento el avión que lleva a Ben Laden parte. Adama comienza a llorar pues se ha ido la única posibilidad de hacerse de dinero para las medicinas de su mamá.

Mientras van caminando por la calle, los niños imaginan varios planes, entre ellos raptar a George W. Bush para pedir una recompensa. Adama les dice que es una locura pues significaría la guerra contra Ouagadougou. Alex interrumpe para dar otra idea: vender la cámara de video del papá de Rodrigue y con eso comprar las medicinas para la mamá de Adama y con ello, él podría regresar a la escuela.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

La vida cotidiana de Ouaga, un pequeño poblado de Burkina Faso, retrata las actividades de un niño que se ve en dificultades de regresar a su escuela, ya que su madre está enferma y no hay dinero para comprar las medicinas. Adama es un niño de bajos recursos pues ha dejado la escuela por la necesidad de trabajar para solventar los gastos de la enfermedad de su madre, quien es atendida por una enfermera. Antes esta situación Adama se encuentra frente a una posible solución no sólo al problema de su mamá, sino al de miles de personas de su país con necesidad de dinero para curar enfermedades como la meningitis, el sida, etc.; Osama Ben Laden se encuentra en Ouaga. Mientras pregona la nota del día, Adama se da cuenta de la recompensa que dan los Estados Unidos por la captura del talibán.

Los tres fotogramas anteriores corresponden a la lectura motivada de los cinegramas que marcan a este cortometraje. Primeramente, el desplazamiento inicial de la cámara de izquierda a derecha ofrece el panorama de un mercado, pero su recorrido hasta ajustarse a la altura de las personas muestra una colectividad, misma que es visible en el segundo y tercer fotogramas donde los niños comparten un espacio de horizontalidad con la madre convaleciente. Cada cinegrama aborda a la horizontalidad y a la verticalidad de manera distinta, es una visión no occidental. El consumir, el conversar, el convivir es entre iguales. La diferencia son las lenguas ya que mientras Adama se dirige a su familia a través de la lengua materna, con las demás personas, incluyendo a sus amigos, debe hablarles en francés. Escuchar dos lenguas en un mismo entorno es abrir las puertas de dos mundos ya que no es posible acceder al mundo concebido a través de la lengua francesa ni a través de la otra.

Cada cinegrama me muestra la pobreza, la educación y la salud, pero a través de la cámara, los paneos que hace y la descripción del entorno muestra también la colectividad y la forma de vida comunitaria que es sólo a ese lugar. La inexistencia de la secuencia de la CNN en el momento en que el avión se proyectó contra la Torre Norte no aparece, ninguna imagen del

WTC en llamas aparece, pero se recurre a la imagen fotográfica de Ben Laden para desatar toda la aventura de la captura de este personaje. La finalidad no es capturar a un terrorista en beneficio de la llamada justicia estadounidense sino de la captura de un hombre como significado de obtención de dinero para saciar las enfermedades más frecuentes en esa región, esto es apreciable en los continuos acercamientos y presentaciones ante la cámara de la madre Adama, quien se encuentra enferma. Los recursos de la horizontalidad a través de la cámara abren pauta a una sociedad diferente a la del perfil "skyline".

7. Ken Loach.¹⁷²

a) Hallazgos.

Un chileno en exilio político vive con su familia en Reino Unido, cuenta sus recuerdos sobre el 11 de septiembre de 1973 a partir del 11/5 de 2001. Existen datos que relacionan a Estados Unidos con ambos acontecimientos. A lo largo de un recuento de los años, Pablo describe su once de septiembre. La mayoría de las imágenes son tomadas de documentales lo cual brinda un enfoque documental del trabajo de Loach.

¹⁷² **Ficha Técnica:** *11'09''01* (2002), Reino Unido. Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo.



(inicio) 57'11"



1:01'38"



1:01'39"



1:06'23"



1:07'45"



(final) 1:07'47"

Pablo, exiliado político chileno, escribe una carta dirigida a los estadounidenses. A casi un año después del 11 de septiembre del 2001, Pablo hace memoria del 11 de septiembre de 1973. A través de un flash back, el chileno narra el proceso democrático por el que fue elegido presidente Salvador Allende, también hace memoria de todas las reformas de Estado que impulsara el gobierno allendista para mejorar las condiciones de la gente. Después narra cómo las condiciones cambiaban y de cómo el gobierno de Estados Unidos comenzó a interferir en el gobierno socialista de Allende con la intromisión de grupos fascistas y atentados contra la población. Su narración llega hasta aquel martes, día en que Augusto Pinochet encabezó la toma de La Moneda y con ello llevara a cabo el asesinato de Allende. Con el fondo sonoro de música de protesta, Pablo comienza a describir cómo fue prisionero político y cómo reprimieron a la población, la tortura vivida por la gente a cargo de personas entrenadas en la Escuela de las Américas de Estados Unidos. Más adelante describe cómo cinco años más tarde él fue liberado y obligado a salir de su país para albergarse en Reino Unido, país en donde nacieron sus hijos. El hombre refiere su añoranza por regresar a Chile, ya que es necesario recordar la historia. Al último, señala que así como él se acuerda del 11/S del 2001, espera que en Estados Unidos recuerden el 11/S de 1973.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

Retomar al tiempo con narraciones es mostrar los indicios en Nueva York más allá de su localidad, es atravesar temporalmente las fronteras. Esta es la fuerza de los cinegramas del trabajo del cineasta inglés. Entendemos que no sólo hay un once de septiembre y, en tal caso, faltaría precisar las coordenadas geográficas para entrar en detalles. Este cortometraje aborda aquellos recuerdos en un azul melancólico, donde las imágenes del pasado abordan al presente.

Aquí hay aviones, gente asustada corriendo, edificios simbólicos en llamas atacados por un enemigo. Las fuerzas militares chilenas que dieron el golpe militar el 11 de septiembre de 1973 son los enemigos, Estados Unidos está detrás. Ahora ese país del Norte de América es el blanco. Referirnos a una fecha como el 11/S tiene ecos, resuena entre antecedentes, pero su significación no se va limitando conforme abordamos un bagaje histórico-cultural. Existe una resonancia desde el recuerdo.

Tanto el Palacio de la Moneda como el WTC son edificaciones que representan un poder simbólico. Los cinegramas son metonimia de aquel WTC y de los aviones que atacan a las edificaciones tratando de irrumpir la verticalidad simbólica. Un avión lanzó proyectiles contra La Moneda, mientras que los otros fueron los proyectiles impactado contra Las Torres.

La sonoridad abarca al espectador-perceptor ya que en ambos momentos captados por las cámaras se escucha el estruendo originado por el impacto. El llanto, los gritos pareciera que el inglés y el español se conjuntan, son similares. Conforme avanza el efecto del impacto sabemos que se trata efectivamente de una metonimia lograda sólo a través de las imágenes y de los discursos textuales ya que existe el 11 de septiembre en ambos países, el dolor, la desolación, la sorpresa, el terror.

El cuarto y quinto cinegramas contienen silencios. Sólo habla la verticalidad y la horizontalidad de los personajes que aparecen. El cuarto cinegrama tiene una atmósfera fría, melancólica y sórdida a la vez. Existen dos cuadros: el del campo visual del cinegrama y el segundo formado por la sombra de un túnel donde un soldado tiene doblgado a un hombre. La verticalidad es la que predomina en la imagen, esta cualidad espacial como representación de un discurso de sometimiento, es decir, un soldado sometiendo a un hombre, quien está arrodillado y con las manos en alto. Fuera del túnel, a la izquierda, está otro soldado que vigila. No hay escapatoria, la verticalidad se torna en imposición, en barreras que no permiten una movilidad horizontal, una negociación, un intercambio. Las escaleras tanto del lado izquierdo como del derecho no conducen a ningún lado, pareciera que son escaleras que sólo sirven de descenso hacia un lugar de sometimiento. Y es que la verticalidad está introyectada en la mente de las personas por ser una cualidad espacial en la que cohabitamos, es elaborada y concebida por el humano haciendo uso significativo de ella. En este cinegrama contenido de silencios y vacíos sonoros

8. Alejandro González Iñárritu.¹⁷³

a) Hallazgos.

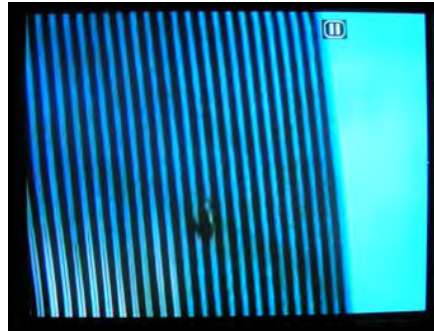
Entre imágenes negras y azules los sonidos de este cortometraje abarcan el espacio visual. Al ritmo de un parpadeo repentino la imagen emerge de una sonoridad que domina aquello que es mostrado. Gente lanzándose después de haber realizado algún tipo de enlace telefónico con sus familiares, buscando una salida cualquiera. Con imágenes testimoniales de aquel día, el corto se enfoca totalmente a lo acontecido aquel martes de septiembre del 2001.

¹⁷³ **Ficha técnica:** *11'09''01* (2002), México. Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo.



(final) 1:08'03"



1:12'32"



1:13'49"



1:14'06"



1:15'23"



(final) 1:18'44"

Un cortometraje que muestra lo sucedido el 11/5 mientras las Torres Gemelas sucumbían entre las calles de Nueva York. Con prolongados oscuros, con las grabaciones de noticiarios de diversas partes del mundo y con los testimonios de las llamadas telefónicas realizadas por algunas personas que se encontraban en los edificios, se intercalan, en efecto de flash, imágenes de las personas que se lanzaban desde las Torres. Testimonios de familiares de los sobrevivientes, de mandatarios políticos y de las víctimas; esta historia muestra justo todo lo vivido alrededor de un momento de destrucción. Al final del discurso, existe una pregunta en árabe y en inglés: "¿Dios nos guía o nos ciega?", para luego terminar en una imagen clara.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

Presencia de oscuridad, presencia de imágenes que remiten al momento de la caída de las Torres, presencia de sonidos en off diegéticos con la historia contada ese día en los noticiarios de diferentes partes del mundo. Toda esta mezcla acompañada por la información sobre los noticiarios, reportes especiales, llamadas telefónicas, todo en el común de ser parte de testimonios de aquel momento. Son estos fotogramas que desde la memoria convergen a los cinegramas hallados en el sentido del corto, desde la experiencia. "¿La luz de Dios nos ciega o nos guía?" Este cortometraje es un ejemplo de la existencia del sonido en el cinegrama, dicho sonido lo evoca la memoria, la experiencia previa.

La utilización de oscuros en el cine genera incertidumbre en el espectador-perceptor ya que el sonido llama a aquello que se tiene en la memoria significado. La búsqueda del ojo será incansable, hallará en cada rincón una posible imagen sorpresiva y en cada borde una posibilidad de imaginar aquello que continúa. Los sonidos le dan pauta a proponer un sin fin de interpretaciones, los sonidos son índices que serán anclados en las imágenes brevemente mostradas en lapsos cortos y poco continuos.

Las imágenes recorridas son parte de los documentales que se tienen del momento del lanzamiento de algunas de las personas que se encontraban en el WTC así como el posterior derrumbamiento de las edificaciones. La preeminencia de las edificaciones respecto de los cuerpos que se lanzaban al vacío conlleva a una relación entre la verticalidad como lo vivaz y la horizontalidad como la llegada a la muerte, al reposo. Es a

través de estas imágenes cómo las tomas cerradas en contrapicado muestran cuerpos cayendo de algo vertical que no tiene una cúspide, un fin hacia el orbe. Siendo excluidos se lanzan de una verticalidad buscando una salida en la horizontalidad, es decir, en el espacio donde todo reposa, muere. Esos cuerpos verticales son endebletes en el aire y buscan retornar al horizonte. La cámara está alejada, sólo enfoca, no existe un paneo, un zoom para encontrar los detalles, la lente está abierta para mostrar la dimensión corporal de una caída libre, sabemos que son sujetos, pero ahora están más encarnados que nunca, son cuerpos lanzándose al precipicio.

Con tonos fríos y focalizaciones lejanas infieren al discurso de un personaje que busca ser sólo un testigo.

La caída continúa, como aquella torre de Babel las personas huyen del derrumbamiento del WTC, una edificación que concentraba más de 20 nacionalidades, inimaginable número de transacciones a través de miles de lenguas que trataban de unificarse a través del inglés. Todo se vino abajo. Y debajo de ese pensamiento lenguaje los cuerpos buscaron regresar al horizonte, dejar su espacio en ese par de enormes Torres que pretendían ser las "ventanas del mundo", de un mundo que parte de lo horizontal para trascender a través de la verticalidad mostrada por el cuerpo humano de un homo sapiens sapiens y que es trasladada a la búsqueda de la verticalidad de las edificaciones.

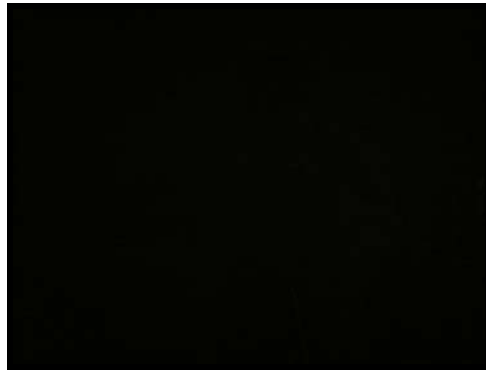
9. Amos Gitai.¹⁷⁴

a) Hallazgos.

Un atentado en Tel Aviv, movilizaciones militares, policiacas, de paramédicos, de civiles, de periodistas. Todos en el lugar de los hechos. Muertos, heridos, testigos, curiosos, todos deben de aparecer dentro de la pantalla de televisión, dentro de la parafernalia ocurrida en pleno centro de la capital de Israel. Es un cortometraje contenido de una secuencia, la cámara sólo es un testigo, siempre a la altura de los personajes, no hay contrapicados ni picados. La cámara juega el rol de testigo, de mediador entre yo y el hecho que es representado.

¹⁷⁴ **Ficha técnica:** 11'09''01 (2002), Israel. Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo.



(inicio) 1:18'58"



1:19'00"



1:26'33"



(final) 1:29'38"

Un coche bomba estalla en pleno centro de la ciudad de Tel Aviv. Sobre la avenida Jerusalén hay personas heridas y otras sin vida. Un militar ordena se despeje el área para que los servicios de urgencia hagan su trabajo, pero la gente insiste en estar allí. Aún hay bombas, pues el militar desconecta una de ellas por lo que pide refuerzos para que revisen el área.

Mientras se realiza el trabajo de auxilio, al lugar llega un grupo de periodistas de televisión, quienes al oír la explosión asisten para cubrir el hecho. La periodista comienza a interrogar a las personas y al mismo tiempo, a través de su asistente personal, contesta llamadas telefónicas familiares. La periodista insiste en obtener información pero sólo consigue el testimonio de un hombre, quien le narra el aspecto físico del supuesto terrorista. Por otro lado, el personal de seguridad comienza a despejar el área pero no lo consigue pues la gente insiste en quedarse allí. Debido al tumulto, los paramédicos hacen su trabajo con lentitud, los fotorreporteros, camarógrafos y periodistas estorban. La periodista insiste en obtener datos pero es constantemente alejada del lugar. En ese instante, recibe una llamada telefónica de la redacción del canal para el que trabaja diciéndole que su nota no pasará al aire pues ha sucedido algo muy importante. Ofuscada, ella pregunta la razón pues está cubriendo un atentado terrorista en pleno centro de la ciudad; ella quiere salir en la TV. El redactor le dice que no insista. Entonces, ella comienza a hacer un recuento de diferentes hechos importantes sucedidos el once de septiembre en diferentes partes del mundo y continúa cubriendo el atentado. Pero, nuevamente se ve detenida por el redactor de la televisora, quien insistentemente le ordena por teléfono que deje de transmitir pues ha sucedido algo en Nueva York. Molesta, la periodista desiste y se aleja del atentado pues su nota no será transmitida.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

Alrededor de un acontecimiento existe más que un aparato logístico de primeros auxilios que consiste en la oportunidad que se le quiera dar al hecho por sí mismo. Los hechos son clasificables en la medida de la importancia que emane (número de muertos, ciudad, aspectos cuantitativos, posteriormente los cualitativos) incluido en otros hechos. De esta manera, sale al aire todo suceso que sea importante para el sistema mediático. Y ese hecho será mediático en la medida de decisiones de mercadotecnia, ya que no existe una investigación en torno a lo que acontece, sólo se pone la cámara en "tiempo real", donde el espectador consume el papel de ser testigo directo de todos los elementos que componen al hecho, es decir, posteriormente lo que será noticia.

Resulta interesante ver cómo puede hacerse un pastiche de una transmisión de alguna noticia. Una ficción simula un conocimiento de una realidad. En ese sentido el fotograma inicial así como los dos centrales corresponden a tal efecto: el primer cinegrama en oscuro contiene una explosión, es identificable y ligada al tema; en el segundo un hombre vestido con ropa militar y un magnetófono en la mano anuncia una catástrofe, mismo mensaje reiterado por la mujer postrada sobre el suelo gravemente herida, inmediatamente la explosión se liga a un ataque hacia civiles y, finalmente, el tercer cinegrama donde la periodista se encuentra justo delante de uno de los coches estallados muestra a la imagen abrupta imagen privilegiada del tiempo real.

10. Mira Nair.¹⁷⁵

a) Hallazgos.

La historia de una familia musulmana establecida en Estados Unidos. El aspecto físico, la vestimenta, la religión, la lengua materna, las costumbres, etc., son las diferencias que marcan al otro olvidando el sentido común de la convivencia. Se trata de un cortometraje que muestra el asecho del sistema judicial estadounidense cuando no se es igual. Ante una cámara que funge como testigo de lo que vive una mujer ante la pérdida de su hijo, todo se muestra.

¹⁷⁵ Ficha Técnica: 11'09''01(2002), India. Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo.



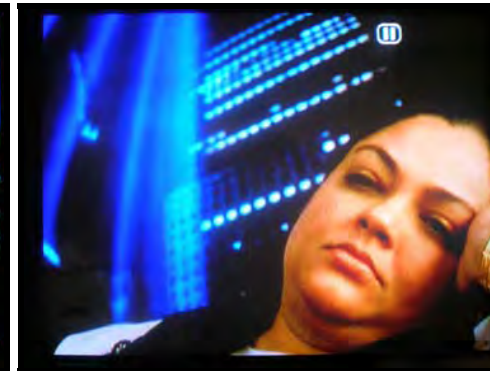
(inicio) 1:29'56"



1:30'18"



1:35'16"



1:36'57"



(final) 1:40'45"

Una madre busca a su hijo, Mohammed Salman Hamdani, quien salió por la mañana del 11 de septiembre del 2001 y no regresó más. Basada en una historia real este cortometraje muestra la experiencia de la familia Hamdani de origen musulmán y que vive el hostigamiento tras los atentados en Nueva York.

Después de búsquedas, un día arriba el FBI a la casa de la familia para averiguar las actividades de Salman, pronto es acusado de terrorista. Socorrista voluntario y estudiante de medicina Salman no aparece, en la televisión se ha anunciado su implicación en el ataque terrorista contra Estados Unidos. Días más tarde, llaman a casa de la familia Hamdani para avisar que han encontrado el cuerpo de su hijo desaparecido entre los escombros del WTC, el hallazgo quita toda duda de ser terrorista y se le considera un héroe.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

Todo el tiempo la cámara permanece a una altura media a los actores, sólo hay pocos contrapicados y picados, la imagen es manejada como testimonial, mantiene al espectador-perceptor como observador ya que no permite la interacción.

En los fotogramas presentados existe una presencia de contrapicado enunciando la monumentalidad de los espacios y la imposición de la verticalidad de las edificaciones contra la de sus habitantes -en el caso específico con el de la madre- en una ciudad como lo es Nueva York.

En la lectura de los cinegramas, la experiencia previa con el universo fílmico permite detallar algunos aspectos: en el segundo cinegrama la piedra donde está pegado el retrato de las personas que está extraviadas anuncia la muerte del joven ya que esta roca parece una lápida. En la base existen varias veladoras encendidas en señal de plegaria pero también de orfandad, la muerte ha sido anunciada ya que el ambiente conduce al tema. La posición corporal de la madre es de omisión a la figura de la piedra, ella continua avanzando para atravesar la calle, va en busca de su hijo, en dirección opuesta al objeto que se enuncia en primer plano y contrapicado. En sí misma, la mujer también enuncia la muerte. En el tercer cinegrama la horizontalidad se impone en la búsqueda del hijo. El muro con la bandera de Estados Unidos es más que un indicio geográfico, es un bloque frente a las vías férreas, un muro frente a la movilidad que

simbolizan los caminos. El tren no va, viene; pronto se perderá en el muro de concreto, en lo urbano donde existe una bandera. El sonido del tren es estruendoso y produce un eco en la cámara, es un sonido que abarca todo el espacio, es el ruido de las máquinas en una imagen donde la bandera estadounidense abarca casi la mitad del espacio mostrando detrás de ella una planicie llena de caminos y pequeñas construcciones, es la muestra de lo que hay detrás de ese muro, es lo que contiene ese país. En este sentido el espectador-perceptor concibe audiovisualmente que aquello que está en el horizonte es ajeno, está aparte de todo lo de mi lado, allá es lo otro, pero al mismo tiempo el espectador es el otro, el que está fuera del espacio. Este cinegrama tiene un sentido que prevalece en todo el corto ya que refleja la situación de la familia Hamdani en Estados Unidos, es decir, el estar viviendo allí, pero del otro lado del muro, habitando en un espacio lleno de contenciones concretas y simbólicas. No hay contacto ni comunicabilidad directa.

El cuarto cinegrama evoca al sonido de la televisión que se impone al silencio de la mujer que aparece en primer plano, pero su mirada introspectiva evoca a una mudez que se impone. En el fondo se escucha un noticiario en idioma inglés, en el cual anuncian un homenaje a las personas muertas en el WTC a través del "Light Tribute"¹⁷⁶ Como se había percibido en el segundo cinegrama, la mujer está de espaldas a los indicios de la muerte de su hijo. Ella está postrada horizontalmente contra la pantalla del televisor, su rostro muestra cansancio y fatiga, y es que seis meses después de ocurridos los atentados en Nueva York su hijo no aparece, ya es buscado por el FBI pues las autoridades judiciales aseguran que se trata de un joven inmiscuido en la red terrorista de Al Qaeda. El cuerpo de la madre está postrado del lado derecho de la cámara, dejando un pequeño espacio ocupado por la pantalla del televisor donde precisamente está la toma de un edificio detrás de una luz azul índigo que emerge de la base donde las Torres Gemelas estuvieron cimentadas y se pierde en el cielo. Lo simbólico de esta conmemoración se ve minimizado por el rostro perdido de la madre. Ya en el quinto

¹⁷⁶ Videre supra. Anexos.

cinograma, la música de fondo en lengua árabe es un signo de lo que es el entorno de la familia Hamdani después de saber que su hijo perdió la vida en un intento por salvar vidas humanas aquel 11 de septiembre del 2001. Nuevamente la madre está de espaldas, pero a la misma altura de un poste donde al lado se encuentra un buzón verde militar, estos objetos portan la fotografía rota de Salman, es una imagen incompleta, faltan partes, la totalidad del rostro. La madre, como lo hiciera en el segundo cinograma donde apenas toca con su mano la piedra donde está el retrato de su hijo, en este cinograma ya muestra una postura más cercana, ahora está recargada, ya tiene la intención de avanzar sino de quedarse allí, al lado de un buzón que simula una lápida. En el fondo, las vías del tren por donde su hijo llegaba a casa después de asistir a la escuela en pleno centro de Nueva York. Las vías del tren siguen lejos ya no vienen y van desde la direccionalidad de la cámara, ahora sólo la cruzan llevando a otros caminos que quedan fuera de la historia de la familia Hamdani.

11. Sean Penn.¹⁷⁷

a) Hallazgos.

El refugio de muchas personas es la cotidianidad, es un recurso de sobrevivencia ante la soledad de los espacios y del tiempo. Es el caso de un anciano cuyo recurso de vida es el monólogo dirigido hacia su esposa quien está muerta.

¹⁷⁷ Ficha Técnica: 11'09''01 (2002), Estados Unidos. Cortometraje.

b) Sinopsis desde el recuerdo.



(inicio) 1:40'52"



1:42'56"



1:44'12"



1:48'46"



1:50'23"



(final) 1:51'29"

La cotidianidad de un anciano que vive en un departamento oscuro en Nueva York. Jubilado, de la armada, realiza monólogos simulando conversar con su esposa. La mujer no está en el apartamento, pero el anciano insiste en hablar con ella. Habitualmente se despierta antes de que suene el despertador, es decir, antes de las ocho de la mañana. Está solo, pero todos los días coloca una prenda distinta sobre la cama, justo en la mitad que él no ocupa, es la ropa de su mujer. Simula que su esposa cambia diariamente de vestuario. Por las noches, el anciano sólo duerme en la mitad de la cama, coloca el camisón de su esposa y deja intacto su lugar. Sus únicos acompañantes son las rosas de su esposa, las cuales están muy marchitas, casi muertas por falta de Sol; también lo acompaña las 24 horas del día un televisor al cual baja el volumen sólo por las noches, antes de dormir. Su otro compañero es el reloj-despertador de su esposa.

Una de esas noches, antes de acostarse, el anciano se percata de que el despertador no funciona más, sin embargo decide ignorarlo, baja el volumen de la televisión y se duerme. Al amanecer, el anciano continúa durmiendo hasta que una luz intensa proveniente de la ventana de la calle lo despierta. Inmediatamente, sorprendido por semejante vislumbre, abre los ojos, se despabila y, al instante, observa cómo las flores de su esposa comienzan a florear. Él, maravillado, comienza a gritar de alegría; las coge y las lleva hasta la cama. Allí, le dice a su esposa que las mire, pero se da cuenta de que ella no está, no puede presenciar ese suceso. En la televisión está la cobertura en vivo del atentado contra el WTC, justo antes de colapsarse entre las llamas. La caída de la Torre Sur es la causa por la que la luz ha entrado al departamento. Mientras el anciano continúa llorando por la ausencia de su esposa, desde la pared del edificio donde se encuentra el apartamento, se observa cómo se cae la segunda Torre, permitiendo la entrada de la luz al lugar.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

A través de la cámara se ofrece una precisión en la toma de los objetos lo cual sugiere el mensaje de la gran intervención que tienen éstos en la vida cotidiana, no para hacer actividades en función de ellos, sino para elaborar el discurso de aquello que es lo normal, lo que ofrece una estabilidad emocional.

Resulta interesante vivir desde lo cotidiano para fugarnos de alguna realidad inaceptable. La cotidianidad se ve irrumpida por lo inusual, es decir, por la luz del día como un despertador que irrumpe el sueño de una persona que ya por costumbre se levanta cinco minutos antes de que suene el despertador que en vida le pertenecía a su esposa. En la vida de un anciano que vive su soledad cobijándose en lo habitual se ve invadido por la luz. Como señal de vida, la presencia de la luz en un departamento sombrío es el choque con lo contrario, con la penumbra y lo sombrío del lugar. El rompimiento de objetos verticales es el rompimiento de una estabilidad ilusoria, es el paso a la muerte.

La cámara nos hace viajar de manera inusual por un departamento oscuro, somos testigos y observadores omnipresentes, traspasamos las paredes, vemos por los orificios, remarcamos los sonidos a través de la imagen.

La caída de una ilusión arquitectónica abre paso a la luz para que sigan cayendo las ilusiones. Ese día el anciano no despertó por la alarma del reloj, sino por el sol que pasó libremente después de caída la Torre Sur del WTC. En ese momento, el sueño de un anciano americano terminó, se topó con su realidad.

La presencia de objetos a través de las definiciones de la cámara permiten el predominio de un discurso objetual sobre el sujeto. Es el devenir del objeto sobre el sujeto en el escape de su realidad. La historia nos llama a través de los fotogramas centrales. En el primer cinegrama, el anciano, ya despierto, se viste, es decir hace una acción cotidiana. Todo sucede mientras el alarma del despertador está sonando; el espectador-perceptor es acaparado por el sonido y la actitud del personaje quien hace caso omiso del ruido generado. Inmediatamente, el cinegrama aborda dos instantes: la acción del anciano y la acción del reloj, en ese momento, la pantalla es dividida en dos, toda la imagen que ocupaba la pantalla era la del anciano colocándose sus calcetines, misma que es desplazada hasta la mitad, de izquierda hacia derecha por el zoom hecho al reloj marcando cinco minutos antes de las ocho de la mañana. Si la imagen muestra esta interacción espacial, es de esperarse que el actor se percate del ruido que inunda al espacio fílmico, pero no es así lo cual lleva a pensar que el reloj es más que un objeto cualquiera dentro de ese espacio, es un indicador de presencia de alguien, en este caso de la dueña del reloj.

En el tercer cinegrama la música melancólica enmarca a un picado casi vertical que muestra la omnipresencia del espectador-perceptor en la contemplación de la pose de un cuerpo ausente. La sonoridad abre su espacio a las cuerdas de una guitarra clásica que emite notas espaciales. A través de la metonimia hecha por la figura del vestido postrado sobre la cama

tamaño matrimonial del viejo es posible vislumbrar la silueta, y el tamaño de un cuerpo no presente, de una mujer memorable. El acto de acomodar una vestimenta sobre una horizontalidad hace referencia a la postración de un cuerpo en reposo, enfermo o muerto. La silueta es vestida, no se viste.

Ya en el cuarto cinegrama la misma guitarra recalca la soledad del anciano. Como en el segundo cinegrama, nuevamente el campo visual es dividido verticalmente en dos partes, a la izquierda se encuentran unas flores marchitas sobre la cornisa de una ventana que, por el ruido que se percibe, da a la calle pues se escuchan vehículos transitando entre el tráfico. Las flores son un indicio más de la falta de presencia de la mujer. En la mitad del lado derecho se encuentra la pantalla del televisor justo en la toma que transmitió la CNN sobre el WTC en llamas. Aquellas Torres están en mal estado como también lo están las flores, existe una similitud de desvanecimientos, mientras las flores están en la oscuridad, las Torres en medio de la luz. La oscuridad del departamento es debido a la presencia del WTC. La verticalidad predomina como cualidad del dinamismo en los espacios.

El quinto cinegrama continúa con el sonido musical de la guitarra, perdura la melancolía. Tras la caída de la Torre Sur del WTC la luz ha inundado el departamento revitalizando el espacio, el tiempo y las flores de la señora. El anciano las tiene entre sus manos como mostrándoselas a su esposa; hincado a la orilla de la cama se percata que las flores viven, son igual que antes pero el espacio no lo es ya, no está la esposa. No basta la metonimia de un cuerpo para cubrir la necesidad de la presencia de la carne, de lo humano. La viveza de las flores contrasta con la negación de la obiedad de la muerte en aquel lugar. En el cortometraje la luz es señal de vida, por ello hay dos despertares que se relacionan con la caída de las Torres: el despertar del sueño hacia un estado de evasión dado a través de objetos que son manipulables por el humano y que tiene un valor simbólico como es el reloj despertador; el segundo despertar es el generado por la luz que emana el sol. El despertar más recurrente en el corto es aquel ocasionado por la alarma. Es así como la entrada de la luz al departamento es el despertar a un estado de vigilia, más allá de la fantasía y de lo que

signamos como importante. La entrada de la luz devasta la cotidianidad de un anciano que vive en un ambiente de penumbra rodeado por objetos que evocan momentos bellos en su memoria, una oscuridad ocasionada por la irrupción de la luz a través de dos edificaciones que abarcan poco espacio horizontal y una enorme área vertical. La oscuridad del departamento no es la ausencia de la luz, es la presencia de las Torres, la existencia de lo simbólico en una ciudad vertical. Posteriormente, la entrada de la luz solar al departamento del anciano es el despertar de un sueño lleno de momentos fantasiosos, Eso es también la caída de las Torres.

12. Shohei Imamura.¹⁷⁸

a) Hallazgos.

Yikichi, un soldado imperial que muestra el devenir del hombre en serpiente, en una bestia horizontal que vive a la defensiva. Resultado de la Segunda Guerra Mundial y del posterior lanzamiento de las bombas atómicas contra Nagasaki e Hiroshima, así como el ataque de Estados Unidos a Iowa Jiwa, el hombre deja de serlo, ahora es una bestia que deambula al ras del suelo, en el nivel más bajo de la vida. La pérdida de la verticalidad del homo sapiens sapiens es la pérdida de lo humano. Yikichi recuerda instantes de su experiencia durante la guerra pero prefiere vivir ensimismado bajo su piel llena de escamas y sustituir su lengua por los sonidos de una serpiente.

¹⁷⁸ Ficha Técnica: 11'09''01 (2002), Japón. Cortometraje.

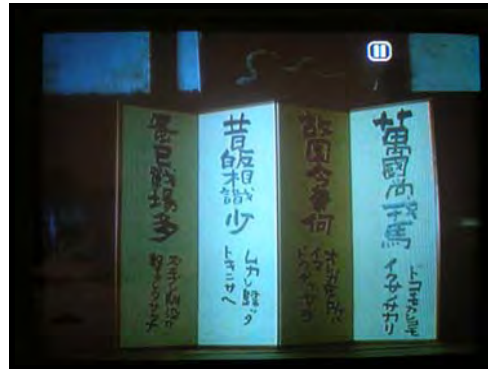
b) Sinopsis desde el recuerdo.



(inicio) 1:51"40"



1:52'05"



1:53'29"



2:00'17"



(final) 2:02'25"

Yikichi, un soldado imperial ha vuelto de la guerra a casa. Un sobreviviente de la guerra del ataque a Iowa, ya no es un hombre sino una serpiente que vive bajo los cuidados de Sae, su esposa.

El soldado ha sufrido una metamorfosis, todo el poblado está preocupado. Sae, quien sostiene relaciones con otro hombre, se cuestiona constantemente del por qué Yikichi tiene ese comportamiento, la mayoría refiere que debido a el horror que vivió en la guerra ha decidido no ser más un hombre y convertirse en serpiente.

Un día, Yikichi se encontraba en su jaula y, mientras Sae lo observaba, comenzó a comer una rata. Colérica, Sae comenzó a gritarle a Yikichi el acto salvaje que estaba haciendo pues su abuelo fallecido era del año rata. Inmediatamente, Sae abrió la puerta de la jaula y corrió a la serpiente.

Pasado algunos días, el pueblo se reunió en la noche para solucionar el problema del soldado pues al parecer ya comenzaba a robarse los animales de la gente para alimentarse. El consejero del pueblo ordeno que se le encontrase y posteriormente solucionarían el problema.

Inmediatamente salió la gente a buscarlo en el bosque sin obtener resultados. Yikichi, se escabullía entre la flora. De pronto, frente a una cascada y con el tumulto de los buscadores, comenzó a recordar su experiencia en la guerra, de cómo había sido golpeado y humillado ante el gran temor de ser asesinado. Después de esos recuerdos, continuó su camino hasta llegar a un río donde se disponía a beber agua. Frente a él, detrás de una piedra, Sae se inclinaba para hacer lo mismo. Sorprendida por ver a su esposo, la mujer le preguntó qué tanto le avergonzaba ser hombre a lo cual, Yikichi la miró y comenzó a deslizarse hacia el río hasta perderse.

c) Anotaciones hacia el cinegrama: evocaciones.

No existe una guerra con argumentos reales. La metamorfosis del hombre en serpiente significa el rompimiento de una verticalidad, una ruptura con el estado erguido del *homo sapiens sapiens* en una horizontalidad como semejanza de lo salvaje y bestial. El devenir del hombre en bestia es la representación de un trauma originado sólo a causa de la guerra. Un soldado se arrastra por el suelo, sabemos que es un soldado ya que porta en su cabeza la boina del uniforme del ejército imperial japonés liderado por Hiro-Hito durante casi todo el siglo XX. Yikichi se fue como soldado a la guerra y regresó a su casa como serpiente, el juego de figuras metonímicas está presente plagando a este cortometraje de numerosos símbolos propios de la cultura japonesa. Las mismas tomas de la cámara atestiguan el arrastre de la serpiente y la pérdida de identidad del humano. La música oriental instrumental evoca a una enormidad tan basta que permanece en solitario. A lo largo del corto es la única música que aparece.

El tercer cinegrama esta contenido de símbolos. En un cuadro hay una serpiente pintada en pleno deslizamiento, se encuentra en la parte superior de un biombo blanco sobre el cual aparece un texto en japonés que dice: "El combate causa estragos por doquier. Y mi país, ¿qué queda de él? Antaño volví pero muchos ya habían desaparecido." Este mensaje hace referencia a todas las guerras y a sus consecuencias. La evocación de la muerte y la destrucción es la relación de la figura de la serpiente con el discurso del cortometraje. Ya no se regresa hombre, ya se es bestia. La memoria no halla motivos de viveza, todo está destruido y cambiado.

La cuarta imagen muestra un back-ground de Yikichi a su experiencia vivida en el campo de batalla. El joven es sorprendido en el momento en que observaba una fotografía de Sue, su esposa. No es el enemigo quien le asecha, es otro japonés, un almirante, quien se acerca a golpearlo. Se trata de un personaje de mayor rango en el ejército pues la toma en contrapicado lo hace ver con autoridad. Yikichi, de espaldas a la cámara sólo levanta las manos gritando que se trata de un aliado. El almirante se acerca a Yikichi al escuchar su llanto. La apariencia de este personaje evoca a la imagen de Hiro-Hito por los lentes con armazón circular, el uniforme imperial y sobretodo por la colocación frente a la cámara cinematográfica a través de un contrapicado el cual lo engrandece y lo impone ante el cuerpo endeble y titubeante de Yikichi. Los sonidos son totalmente diegéticos a la imagen visual, pues se escuchan los lamentos de los soldados heridos que se encuentran en el fondo de la toma.

La última imagen remite a un episodio de una saga de anime japonés ya que invita a la reflexión a través de una respuesta dada a una pregunta generada a lo largo el episodio. Este cortometraje no es el anuncio directo de lo que ha sucedido en Nueva York, pero hace citas que refieren al título en general. A través de un background Yikichi recuerda la guerra de Iowa Jiwa, suceso anterior al lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki. Estas citas conllevan a la historia a Estados Unidos, nuevamente perpetuar para ser recordados.





Del cinegrama y su polisemia: dos reflexiones.

Capítulo IV.

"Ante el desconcertante mundo de espejos
no se precisan identidades."
Dominio popular.

A lo largo de la lectura del filme en el anterior apartado, varios son los rasgos que dan pauta a la interacción de hojas en blanco sobre las cuales el espectador-perceptor prosigue su camino como un lector asiduo de disidencias, consonancias y resonancias que lo obligan a desencajar todo aquel conocimiento generado desde el universo fílmico, en el cual cada uno de los cinegramas es la evocación a un saber, a una experiencia, a una experimentación, es decir, a una forma de conocimiento de aquello que llamamos cultural. El cinegrama es para el espectador-perceptor un espacio-temporal creativo y, por lo tanto es un palimpsesto de lo que antecede y precede a toda experiencia cinematográfica. Después de todo el camino anterior, apegado al espacio-tiempo del filme, nuestro recorrido se avoca a las siguientes imágenes que surgen desde lo previamente percibido.



I.



II



III.



IV



V.



VI.



VII.



VIII



IX.



X.



XI.



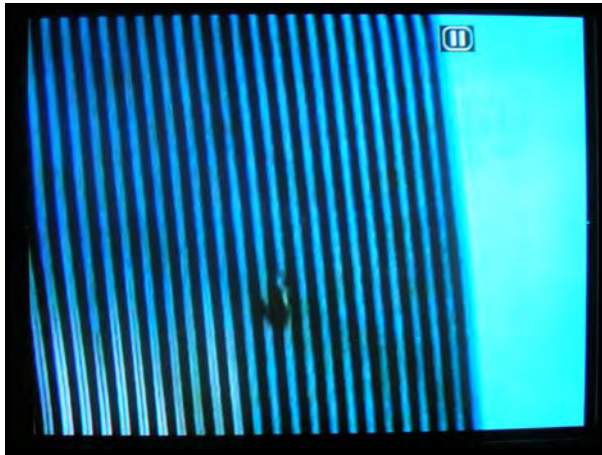
XII



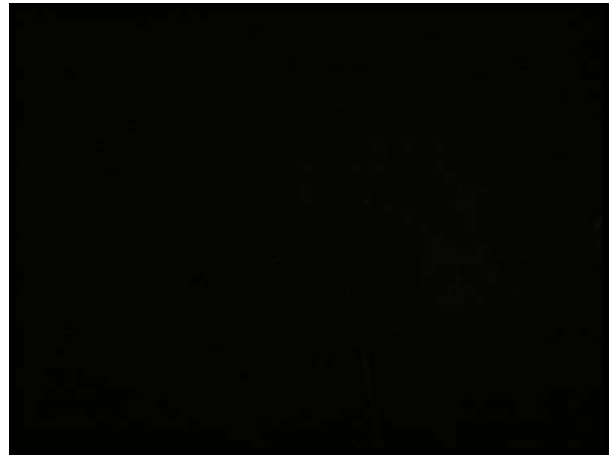
XIII.



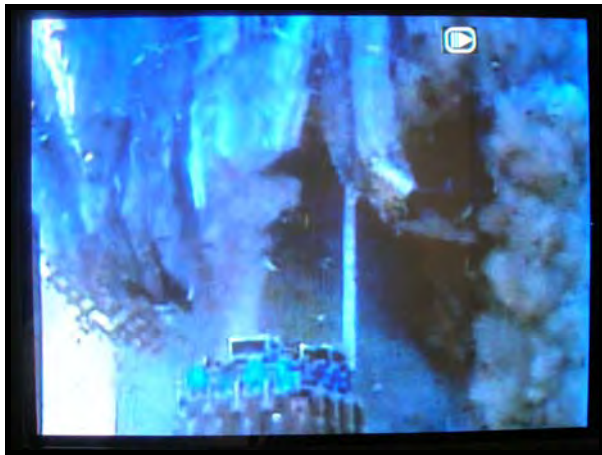
XIV.



XV.



XVI.



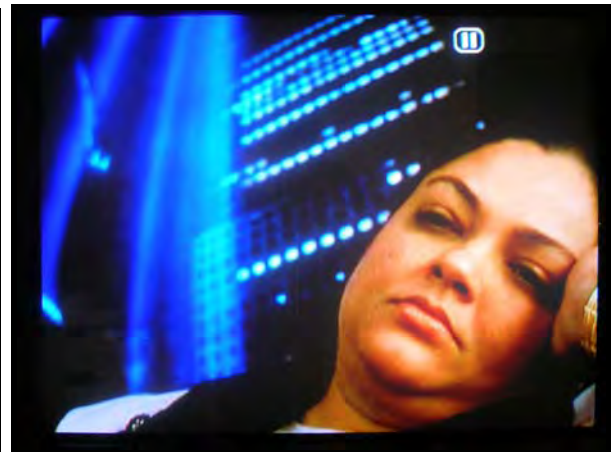
XVII.



XVIII.



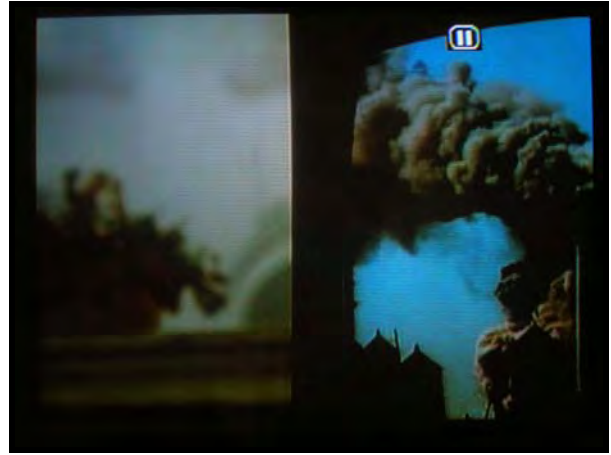
XIX.



XX.



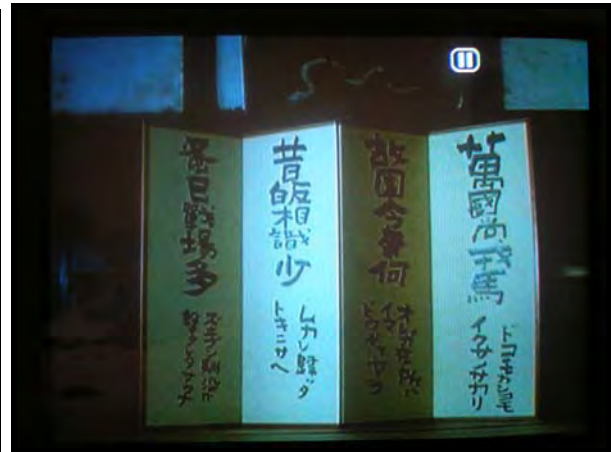
XXI.



XXII.



XXII.



XXIV



XXV

El cinegrama y su contenido polisémico en esta ocasión da pauta al análisis de las imágenes desde aquello mostrado a través de ellas. Para ello, la lectura desde los cinegramas exige una reflexión sobre la relación entre los contenidos sonoros y visuales. El cinegrama no es un objeto aislado ni aislable, es un elemento que estimula la lectura activa y relacionada con aquello que experimentamos ya que es un *continuum* enfocado a vislumbrar la reflexión analítica de una parte por el todo.

Con todo lo anterior, en este apartado sobre la polisemia del cinegrama abrimos cauce a dos posibilidades discursivas de reflexión crítica:

- Lo fractal: un enigma de identificaciones en la diversidad cultural.
- La resonancia a través de la memoria histórica.

Lo fractal: un enigma de identificaciones en la diversidad cultural.

El desciframiento de un enigma solamente es aproximarse a la descripción de un objeto desde una definición ambigua. Quizá eso sea parte de las cualidades de un cinegrama y su polisemia. Sin embargo, en realidad, el cinegrama es para el tema de la diversidad cultural aquella imagen enigmática que puede contener un todo pero que al ser tan comprimida lo evidente oculte la definición precisa de aquello que es un objeto obtuso, el cual es lerdo en la medida en que no nos ocupamos de él.

Implícitamente sabemos que el tiempo y el espacio son elementos del cine. Sin embargo, en primer lugar, existe una cuestión respecto a la utilización de estos elementos para crear un discurso cinematográfico y en segundo, distinto pero implicado al primero, el representado en la composición de cada imagen fílmica y que sea un elemento que genere un discursivo.

Dentro de la fractal de los doce discursos del filme es posible hacer la siguiente aproximación:

1. Descripción y cortejo.¹⁷⁹

A través de los cinegramas, el espectador-perceptor da sentido a una serie de elementos útiles para la reflexión acerca del cómo son representadas las diversas manifestaciones culturales en el filme, tanto visual como sonoramente ya que ambas son al audiovisual.

Por el paseo entre estas 25 imágenes encontramos lecturas acerca de cómo es el tiempo, cómo es el espacio, cómo es la verticalidad, cómo es la horizontalidad, todo ello en relación con lo que observa y escucha el espectador-perceptor acerca de los sujetos y su interacción con los objetos culturales en un discurso nombrado 11 de septiembre de 2001.

Tanto la temporalidad como la espacialidad son precisiones elementales para la noción de existencia del humano. El tiempo le es útil como el espacio en la medida que sus actividades competen a la ejecución determinada por esas nociones culturales. En la lectura del cinegrama el tiempo y el espacio son creativos, se desbordan de aquello que llamamos plano, secuencia y representación misma de los sujetos y objetos de cada imagen, pero no por ello se alejan del sentido del filme. Ambas representaciones, -del tiempo y del espacio-, son existentes hasta la lectura del espectador-perceptor; a través de la movilidad, la sonoridad y la visualidad. En la imagen-concepto de tiempo y espacio en este universo fílmico converge al 11/S y los diversos discursos que surgían en diversas partes del mundo consecuentemente del discurso que se abrió al respecto.

2. Complejidad intertextual.¹⁸⁰

a) La temporalidad en la espacialidad y viceversa.

Aquí, el tiempo y el espacio estrictos del filme no son condicionantes para comprender en su totalidad la sucesión de lo que ya hemos escuchado y observado, sino la dimensionalidad que el espectador-perceptor puede crear en la lógica de un discurso

¹⁷⁹ *Videre infra.*, Capítulo II, p.92.

¹⁸⁰ *Videre infra.*, *Ibidem.*

cinematográfico. Tiempo y espacio son generados desde los actos de observar y escuchar un entorno, desde el universo fílmico y a partir de lo que ya han vivido, aspecto clave para darle sentido al filme. Así, la temporalidad y la espacialidad son al discurso cinematográfico cualidades primordiales de creación.

En el cinegrama **I** la metáfora de los relojes como la medición del tiempo evoca a los usos horarios, confirmando una espacialidad específica a través de un planisferio luminoso que se encuentra en el universo. Tanto el reloj como el universo son figuras que especifican la elaboración de un discurso cinematográfico hacia lo que es una acción que compete a todo el universo humano. Ambas figuras existen en razón de la ubicación del discurso, ambas adjunciones están con el objetivo de dimensionar el tema central, mismo que aparece en el siguiente momento del filme. Ya en este segundo cinegrama, donde el planisferio y los relojes son suprimidos parcialmente, contiene la enunciación totalmente explícita de lo que generará la imagen-concepto del filme, esto es por ser un título totalmente de carácter descriptivo.

Lo sonoro en estos cinegramas corresponde al canto de una mujer. No existe una letra ni una lengua específica. Es un canto femenino, universal, identificable y memorial al filme pues se trata de una creación original. Cinematográficamente, su conexión con el título es a través de un destello luminoso del color de una explosión. Una región geográfica del planisferio está iluminada; al parecer se trata de una detonación que genera una ola expansiva sobre todo el planisferio. Instantes después, el mapa es suprimido hacia el fondo de la imagen en tono oscuro para que, a través de letras en color blanco develadas en el centro de la pantalla, sea adjuntado el título. Se trata de un rótulo reiterativo con una fuente gráfica no formal la cual se va agrandando desde el centro del campo visual.

La detonación es en un lugar específico: Nueva York, un estallido sucedido el 11 de septiembre del 2001. El título del filme en inglés es comprensible porque está compuesto por una enunciación espacio-temporal en números arábigos que a su vez que

indica una fecha, es también una información temporal y espacial de lo que contiene el universo fílmico: once cortometrajes cada uno con una duración de once minutos y nueve segundos. Es un título que no necesita traducción. Todo este significado encierra no sólo un signo respecto al contenido del filme sino al significado simbólico que encierra el acontecimiento dentro de un discurso espacio-temporal como el que se maneja en torno a él.

Desde los cinegramas **IV**, **V**, **VI**, **VII**, **VIII**, **XIX** y **XX** la espacialidad y la temporalidad existen a través de los cuerpos en relación con los objetos. Las sucesiones de las formas entre sujeto-objeto a través de la corporalidad desde diversas tomas abiertas y cerradas, son los usos de los objetos dados por los sujetos quienes provocan el orden espacio-temporal. La espacialidad y la temporalidad son cualidades que son producidas por el orden sucesivo de lo representado visual y sonoramente desde cada cinegrama. El espacio y el tiempo van siendo en orden sucesivo, no simultáneo pues en el caso de un discurso audiovisual, su creación pertenece a una lógica discursiva aprehendida y generada desde un conocimiento cultural, no biológicamente. La temporalidad y la espacialidad como cualidades son concepciones creadas en lo que Roland Barthes llamó naturalmente cultural.

En los cinegramas **IV**, **V**, **VI** y **XX**, el televisor, como metáfora del tiempo, permite precisar al espectador-perceptor el momento de ejecución de las acciones de los sujetos -en este caso de dos mujeres-. Es la relación del tiempo subjetivo con el tiempo objetivo dentro de un discurso de ficción, lógico para la creación espacio-temporal de quien observa y escucha el filme. En el caso de la espacialidad los cuatro cinegramas evocan a través de lo sonoro y lo visual, un espacio íntimo y un espacio externo. Desde las relaciones que realiza el espectador-perceptor entre las formas representadas en la imagen, sabemos que las imágenes "fijas" son composiciones permutables en un *continuum*. En el caso del cine, estas imágenes estáticas en su composición total generan tiempos como indicadores de actividades simultáneas, es decir, la forma en cómo está siendo un mundo.

En los contenidos de estas imágenes, el televisor encendido muestra indicios temporales a través de las imágenes transmitidas. Particularmente, en los cinegramas **IV**, **V** y **VI** ni la computadora ni la lámpara encendida son indicios de temporalidad sino de espacialidad ya que hacen referencia a un lugar cerrado, con poca luz y particularmente íntimo en el sentido de la actividad que la mujer, vestida con ropa de casa, hace con la máquina. Definitivamente, el televisor como indicio del tiempo, significa una convergen de acciones que suceden dentro de esas imágenes; las imágenes de la TV son, para el espectador-perceptor, evocaciones de los recuerdos acerca de lo que experimento en ese mismo momento. Con lo anterior, confirmamos que tanto la espacialidad como la temporalidad son sucesiones comprendidas a través de las relaciones que existen entre las acciones ejecutadas por los sujetos y los objetos presentados en el audiovisual, al momento que identificamos aquello que observamos y escuchamos, damos sentido al universo fílmico.

A través de los signos contenidos en el televisor el espectador-perceptor tiene la noción del horario. Este signo deja de ser un indicio al contemplar el lugar que ocupa dentro del campo visual. Es en este momento, en donde las distinciones y las especificidades generadas por medio del lenguaje cinematográfico determinan que el televisor es un indicador temporal al ocupar casi la mitad del campo visual (en el caso de los cinegramas **IV**, **V**, **VI** y **XXII**) o la totalidad del fondo (como sucede en el cinegrama **XX**).

El televisor deja de ser un objeto aislado y aislante, para ser un objeto cultural sensible indicativo de una adjunción no recurrente sino específicamente sustancial y formal en el discurso cinematográfico para vislumbrar identificaciones culturales próximas y no identidades culturales. En este ejemplo, la identificación es generada por una empatía que se relaciona con el recuerdo de lo ya experimentado mientras que la identidad es aislante en el sentido de particularizar la acción y hacerla característicamente única en el sentido particular de una sola creación cinematográfica.

El incendio de las Torres Gemelas fue transmitido minutos antes de las ocho de la mañana del martes 11 de septiembre del 2001 a través de CNN International. Mientras tanto, una mujer escribía un mensaje en su computadora (cinegramas **IV**, **V** y **VI**); en otro espacio, una maceta que contenía unas flores marchitas estaba justo sobre la cornisa de una ventana de un departamento habitado por un anciano (cinegrama **XXII**). En ambos casos, el televisor ocupa casi la mitad del espacio visual y el sonido del televisor es inexistente, en el primer espacio es el sonido del silencio el que ocupa un espacio-tiempo (**IV**, **V**, **VI**) mientras que en el segundo es el sonido de una melodía musical de guitarra clásica (**XXII**). Lo anterior difiere en el caso de la mujer presentada en el cinegrama **XX**, pues una imagen televisiva abarca totalmente el fondo; con un big shot, una mujer con un rostro cansado y apabullado se halla ensimismada sobre la parte inferior derecha de la misma imagen. Al fondo, la cadena informativa muestra imágenes sobre el "Light Tribute" ofrecido a los caídos en el atentado al WTC. El tiempo y el espacio externos irrumpen la totalidad de un tiempo-espacio íntimo de una mujer embelesada. Al contrario de las otras imágenes, ésta tiene un sonido diegético con la imagen televisiva presentada, se trata de la transmisión del noticiero televisivo. Cinematográficamente, el espacio-tiempo del noticiero invade la postura de la mujer, la acapara, la absorbe. Desde el sonido y lo visual del cinegrama, el espectador-perceptor se acerca a una composición en la cual encuentra el allanamiento de un pensamiento íntimo de una mujer de quien sabemos su situación desde la mirada que tiene en este cinegrama, misma que nos hace recordar su historia a través del cortometraje. El cinegrama **XX** evoca la historia de una madre musulmana que pierde a su hijo estadounidense y musulmán en el atentado al WTC.

La generación de la espacialidad y de la temporalidad desde los recuerdos del espectador-perceptor hacen que en cada cinegrama él identifique aquello que ha experimentado, mismo que le permite generar relaciones con otras formas distintas, es decir con representaciones del conocimiento y no con representaciones de identidades ni de la realidad.

Respecto a la temporalidad-espacialidad del back-ground en el cine, los cinegramas sirven para evocar una forma de conocimiento de aquello que llamamos pasado, presente y futuro. A través del lenguaje cinematográfico encontramos una vastedad de las formas de representación del conocimiento que hemos generado: técnicamente a través de una pauta presentada en colores diferentes al tiempo-espacio de la historia central (en blanco y negro, en sepia, etc.). En el caso de los cinegramas **XII**, **XIII**, **XIV**, **XV**, **XVI**, **XVII** y **XXV** la evocación a un tiempo-espacio distinto al de la historia central es por medio de imágenes en tonos y sonidos específicos diferenciados. Por ello, es identificable en los tres primeros cinegramas la evocación a un pasado (en tonos azules), mismo recurso utilizado en los cinegramas **XV** y **XVII**; también los colores de los sonidos de la imagen en negro del cinegrama **XVI**. Curiosamente, en el caso del cinegrama **XXV** el back ground es a color lo cual abre pauta a una reflexión: ¿se tratará de la supresión de un tono específico por la adjunción del color con el sentido de comunicar que el pasado continúa siendo parte viva del presente? La respuesta concuerda con la identificación de una permutación que genera un palíndromo, es decir, una imagen que se puede leer en sentido inverso del aparentemente adjuntado. El tiempo-espacio en un cinegrama como el **XXV** hace referencia a aquello que aún es vivido como real. El cinegrama evoca experiencias que están siendo vividas por el personaje del cortometraje y que trascienden el tiempo y el espacio de un pasado ocupando las características de lo que es el presente.

Un tercer momento de temporalidad-espacialidad dentro de estas 25 imágenes resulta de la suspensión del cuerpo del sujeto respecto de los objetos que lo rodean. Los cinegramas **IX** y **XXI** evocan a una forma de conocimiento del reposo. El tiempo y el espacio convergen en el ambiente de una mujer recostada, quien en la oscuridad permanece despierta en espera de algo. Los recuerdos evocados desde un cinegrama cuya musicalización es a través de la voz de una mujer hacen resurgir la melancolía y la desesperanza. La presencia de poca luz permite al espectador-perceptor recrear un ambiente de incertidumbre. El momento no origina la penumbra y la zozobra sino la espera de algo, sólo es un indicio.

Respecto al cinegrama **XXI** existen dos cuerpos: uno sujetal y otro objetual. En la cama yace la metáfora de un cuerpo hecho con ropa femenina cuyo reposo es generado por el sentido que emite la intervención del anciano cuya labor es apegarse a una metáfora de mujer evocada objetualmente con la vestimenta. El cuerpo ahí representado es sensible y existente en cuanto confirma la inexistencia de vida en aquello que sólo está en la mente del personaje del cortometraje. La sonoridad es instrumental, nostálgica, es el sonido emanado a través de una guitarra clásica.

El abordaje aquí propuesto va hacia la reflexión acerca del cómo son representadas la espacialidad y la temporalidad, ambas cualidades encontradas en el momento de acceder a una representación de una forma de conocimiento. Ambas no son al cine, sino a su discurso activo, mismo que existe a partir del recuerdo y la experiencia de quien se apropia de él a través de procesos de identificación con lo observado y escuchado.

b) La verticalidad en razón de la horizontalidad y viceversa.

La verticalidad como aquella cualidad de los cuerpos al ocupar un lugar en el espacio y en el tiempo es perpendicular al horizonte, su característica principal es que siempre va dirigida hacia el punto máximo del orbe. Contrariamente, la horizontalidad es la cualidad de los cuerpos de ocupar un lugar en el espacio y en el tiempo respecto al horizonte de la percepción humana. En este apartado no hacemos referencia al momento del montaje de un filme sino a cómo son enunciados visual y sonoramente tanto la horizontalidad y la verticalidad en función de las acciones ejecutadas en el filme y, principalmente, su posterior constitución desde lo experimentado por el espectador-perceptor.

En la presente investigación es importante abordar estas diferencias ya que al ser las Torres Gemelas un objeto enunciado reiteradamente en el filme, obliga al espectador-perceptor a entender la naturaleza cultural de una edificación resultado de la técnica arquitectónica del *skyline* que caracteriza a la ciudad de Nueva York. En este sentido, pareciera que tanto la verticalidad como la horizontalidad, sólo tienen relación con la

espacialidad siendo que son formas para aprehender realidades. En el caso del discurso cinematográfico es la horizontalidad y la verticalidad cualidades espacio-temporales a partir de las evocaciones del espectador-perceptor al momento de observar y escuchar un filme y, sobre todo, cómo él puede elaborar cruzamientos a partir de las relaciones entre las formas de conocimiento representadas.

Tales son los casos de las reflexiones hechas a continuación, las cuales parten del acto de observar y escuchar las imágenes visuales y sonoras surgidas desde los cinegramas siguientes mismas que enuncian aquello que es vertical a diferencia de lo horizontal:

1. De la horizontalidad del cuerpo a su verticalidad.- el ser humano como *homo sapiens sapiens* adquiere su estado vertical a través de las diversas adaptaciones que experimentó y experimenta en un tiempo-espacio particular. Lo erguido en el hombre lo hace un símbolo de la "evolución" y de su alcance de un estado humano. Respecto a los parámetros creados a partir de lo erguido del humano existen aquellos relacionados con la muerte, el reposo, la enfermedad, es decir, aquellos que discursivamente resulta un estado negativo ante la cualidad vertical del humano. A lo largo de la historia de la civilización se ha representado la actividad humana en pie, la muerte sólo corresponde a la horizontalidad del cuerpo que retorna a la tierra. El sentido que encierra la concepción representativa de la verticalidad aspira de igual forma a alcanzar el orbe. En el caso del *skyline* predomina esta concepción¹⁸¹ misma que es encontrada en el filme. Antes de pasar a las reflexiones es necesario advertir que tanto la verticalidad como la horizontalidad existen en relación al cuerpo humano ya que al ser una creación cultural su principal referente es este.

En el tercer cinegrama encontramos la verticalidad imponente de un objeto respecto a los sujetos en pie justo en su base; se trata de una metonimia de las Torres Gemelas mientras se incendiaban. Un silencio abarca a la imagen, sólo el sonido grave de una

¹⁸¹ *Videre supra.*, Anexo, p. 204.

chimenea permite enlazar al cinegrama con el recuerdo de momentos catastróficos para una ciudad, no sólo la estadounidense, también para otras ciudades que han sido el blanco de ataques.

Esta misma verticalidad es percibida desde las imágenes **IV**, **V** y **VI** donde el cuerpo de una mujer en pie es equiparado con el contenido visual de un televisor. Ella, la mujer, se traslada de un estado semi-vertical a una verticalidad, paralela con la Torre Norte de la imagen del WTC que se vislumbra desde el televisor, es decir, a través de un artefacto indicador del tiempo y del espacio externos, dentro del tiempo-espacio de una mujer que está a punto de marcharse de ese lugar.

A pesar de que la palabra *verticalidad* sólo remiten al proceso cinematográfico de montaje, ésta debería ser, junto con *horizontalidad*, un punto de apoyo para la reflexión de aquello que forma parte del contenido de la imagen y del sonido ya que todo el universo conceptual remite a que la verticalidad y la horizontalidad como cualidades espaciales son signos discursivos y, por lo tanto, se trata de representaciones de formas de conocimiento útiles en el proceso conocer al Otro desde las identificaciones y no desde las identidades.

Mismo caso se percibe con los cinegramas **VII** y **VIII** donde los sonidos permiten emerger a las edificaciones verticales. El sonido similar entre ambas imágenes permite el enlace de una ciudad como Nueva York con un cementerio. La verticalidad de las edificaciones y de los rascacielos tiene incidencia con la verticalidad de las lápidas. Los cuerpos humanos en verticalidad, es decir, vivos, caminan por los espacios horizontales que sustentan tanto a éstos como a las edificaciones y las lápidas. No existe un espacio magnífico para la horizontalidad, todo debe dirigirse hacia el orbe. Ambas imágenes posibilitan la comprensión de la historia que se narra.

En el caso de los cinegramas **IX**, **X** y **XII** la horizontalidad de las formas muestra una visión más alejada de los hechos. Ciertamente, la recurrencia a la horizontalidad genera una referencia al manejo de las cámaras, las cuales son colocadas frontalmente con lo

que les sucede a los personajes, existe con ello una mayor proximidad. Hay una cercanía y una colectividad. A pesar de que la posición horizontal de la mujer del cinegrama **IX** muestre una suspensión, ésta no es pasiva sino una acción argumentativa para el cinegrama **X** que, sonoramente, llevan la misma melodía. En el caso de la décima imagen, no es posible equipararla con las **III**, **VII** y **VIII** ya que la edificación mostrada está en ruinas, dañada por marcas de proyectiles en la superficie de las paredes. Además, a pesar de que la edificación ocupa gran parte de la escena, ésta sirve solamente de marco espacial del grupo de mujeres que vienen caminando desde la profundidad de la imagen hacia el dentro de la misma, en la cual se encuentra un hombre en silla de ruedas. Aquí, la horizontalidad no hace referencia a la muerte ni al reposo, sino a un estado espacial momentáneo. Mismo enfoque se observa en el cinegrama **XI** donde la colectividad enunciada anteriormente ofrece una percepción de la horizontalidad en una comunidad donde el tipo de convivencia social parece corporalmente más próxima que las de otros lugares. Este cinegrama con el fondo de una intervención del niño para anunciar a su madre enferma que los amigos de él se encuentran allí para saludarla. La horizontalidad de una persona también se relaciona con la enfermedad. Eso se observa en cortometrajes que provienen de los países de la llamada Periferia.

En los cinegramas **XII** y **XIII** la verticalidad es la metonimia de aquellas imágenes de CNN Noticias. Son imágenes totalmente mostradas desde una lejanía que permite percibir un discurso ajeno, tal es el recuerdo del golpe militar en Chile en septiembre de 1973.

Ya en los cinegramas **XIV** y **XXV** la verticalidad existe como discurso autoritario frente a una horizontalidad reprimida físicamente. La geometría simbólica del cinegrama **XIV** en tonalidad azul fría abre paso a una incertidumbre en el espectador-perceptor. Para la persona que se encuentra arrodillada, espacialmente por debajo de los cuerpos erguidos de los soldados, la verticalidad es aquella forma de comunicación jerarquizada que pretende establecer una diferenciación de rangos estratificados. Tanto a su espalda como en el frente, la persona arrodillada es reprimida desde la verticalidad percibida a

través de las posiciones de los soldados. La escuadra en color negro que se encuentra enmarcando el arrodillamiento de la persona es la representación de un poder represor y de un sujeto reprimido. Para el caso del cinegrama **XXV** la apreciación del sargento en el fondo de la escena, por arriba del cuerpo de un soldado que se encuentra en primer plano, nuevamente es un referente del manejo jerárquico de una convivencia social apegada a lo vertical como poder y a lo horizontal como obediencia.

Respecto a los cinegramas **XV**, **XVI**, **XVII**, **XVIII** y **XXIII** la verticalidad es la vida, la entereza sucumbe por el temor que representa el paso a la horizontalidad. Un cuerpo lanzándose hacia el precipicio es quizá un sujeto buscando una salida, se lanza de una verticalidad que representaba la dirección hacia el orbe. El sonido es de llanto, de gritos y para el espectador-perceptor existe evocación de recuerdos respecto a lo que vivió en hechos más cercanos, por ejemplo la experiencia de un terremoto. Esa evocación surge desde el cinegrama **XVI** donde el estruendo de una mole es el fondo de una imagen completamente en negro, se trata de un ruido ensordecedor que provoca un escalofrío que visualmente es relacional sólo con el recuerdo. Ya en el cinegrama **XVII** la pérdida de la verticalidad produce el sonido del fondo, es decir, personas que rompen en llantos anunciando el sucumbir de un símbolo como lo era el WTC para los neoyorkinos.

En el cinegrama **XVIII** lo erguido de un cuerpo humano no acapara completamente la atención de la escena, es el rostro de una mujer muerta. Esta sinécdoque apenas vista es el anuncio de la catástrofe y con ello de la temática principal del corto.

Ya en el cinegrama **XXIII** la horizontalidad de un soldado cuya apariencia es de un ser descuidado, enuncia el deterioro de un humano que recurre a la bestialidad a modo de renunciar a su estado humano. La verticalidad al ser una característica del *homo sapiens sapiens*, es una cualidad no compatible con un hombre que, en rechazo a su experiencia durante la Segunda Guerra Mundial y la intromisión estadounidense en Iowa Jima, recurre a la horizontalidad de una serpiente como salida del mundo humano.

3. Proceso dinámico¹⁸².

Distintos ojos y oídos han creado diversos trabajos en torno al 11 de septiembre. Más allá de la "pluralidad" y del "multiculturalismo", existe una diversidad de formas de expresar aquello que es una fecha como el 11/S. En este sentido, es posible enunciar que los cinegramas son instrumentos para la evocación del universo fílmico al contener diversas formas de representación no sólo de aquello que quisieron llevar a la pantalla a través de selecciones específicas de objetos, sino además -y consideramos que es lo más importante-, plasmaron formas de conocimiento respecto de aquello que es el 11/S. Es parte de la obviedad percibir en cada cinegrama una relación explícita con el título del filme, lo interesante es reflexionar acerca de las formas de emitir el mensaje.

En los 12 discursos analizados a lo largo de esta investigación es posible identificar conceptos-imágenes como: colectividad, soledad, vida, muerte, guerra, enfermedad, pobreza, autoritarismo, represión, sistemas de seguridad, exclusión, por mencionar algunos. En la medida en que cada cinegrama seleccionado abre pauta a esta reflexión, precisaremos su relación conceptual así como el entrecruzamiento existente con la horizontalidad y la verticalidad.

El conocimiento acerca de la colectividad como un conjunto de personas con intereses comunes es observado en los cinegramas X y XI ya que en ambos casos la cámara está verticalmente paralela a la altura de las personas en escena. Esta posición de horizontalidad repercute en la percepción del espectador-perceptor y por lo tanto en la formación de sentido. Al observar y escuchar un cinegrama, las relaciones no son necesariamente precisadas con el país de origen. Para hallar su sentido sólo hace falta comprender los contenidos en una lógica de relaciones. Por ejemplo, en estos dos cinegramas además de la colectividad también existe una representación de aquello que es la pobreza, la enfermedad, la guerra, la exclusión, la vida y la muerte. Inmediatamente la memoria histórica entra en el juego de la creatividad, un juego

¹⁸² *Videre infra*. Capítulo II, p. 92.

donde el espectador-perceptor al tener un bagaje cultural retoma un cinegrama y a través de sus recuerdos hace una proyección del filme en su totalidad. En estos dos cinegramas las personas son parte de una colectividad: la enfermedad a causa de la pobreza (cinegrama **XI**) o de la guerra (Cinegrama **X**) son identificables a través del vestuario, el entorno, la musicalización. No se trata de un conflicto en Nueva York. Es importante reflexionar acerca de la posibilidad de hallar identificaciones de formas culturales en la elaboración de un lenguaje cinematográfico con el fin de comprender al otro a través del encuentro de resonancias.

Otra forma de representar la colectividad existe en el tercer cinegrama. En él un grupo de niños observa la chimenea de la fábrica de tapias. Los infantes se mantienen erguidos contemplando a una de las Torres Gemelas que aún humea y la cámara en contrapicado acentúa el tamaño de la Torre minimizando a las personas. No se trata de una toma que muestre lejanía sino de la apreciación de un objeto imponentemente verticalidad. Además, el sonido ensordecedor remarca la inmensidad de una edificación que sólo es posible contemplarla en una zona urbana. Eso es el cinegrama **VII** en el cual la toma panorámica en picada muestra un paisaje urbano donde el concepto de colectividad no se puede concretar ya que los integrantes de la escena no tienen una personalidad identificable. Lo interesante de ambos cinegramas es la simbolización de la grandeza del *skyline*, no tanto por el material con el que esté construido, sino por lo simbólico de su altura y su verticalidad al ocupar cierto espacio. En el espacio visual y sonoro la verticalidad de las edificaciones es tan abarcador que excluye a los sujetos.

Por ello, los cinegramas **XV**, **XVI** y **XXIV** muestran la pérdida del sujeto, ya que la verticalidad se lo ha tragado y, la única posibilidad de existencia es lanzándose al vacío. Esta simbolización de una falsa salida cuyo objetivo es el encuentro con una estabilidad necesaria muestra que la horizontalidad es la idealización de lo espacialmente estable. Más allá de la búsqueda de la muerte, estas imágenes muestran la exclusión de personas que se hayan literalmente expulsadas de un entorno austero y peligroso.

En el caso del cinegrama **XXIV** la verticalidad de la escritura japonesa enuncia el contenido de la misma: "El combate causa estragos por doquier. Y mi país, ¿qué queda de él? Antaño volví a mi país pero muchos ya habían desaparecido." A través de una figura retórica como lo es la metonimia, unos pergaminos de cuyas cuatro caras sólo dos son visibles es enunciada la repercusión de los países tras haber sufrido una guerra.

En el mismo tema, los cinegramas **VII** y **VIII** enuncian la muerte. Tras la experimentación con el universo fílmico, la verticalidad en la lectura de las lápidas de un cementerio enuncia el fin de un símbolo. En ese mismo caso, los cinegramas **XIX** y **XX** son semejantes al discurso anterior ya que la foto de un joven musulmán, cuya desaparición el día 11 de septiembre, está pegada en un bloque vertical de concreto. En esa imagen, es la madre del joven quien posa de espaldas rozando con su mano aquel bloque de cemento. Cinematográficamente, a través de la acentuación de colores fríos, con una fuente luminosa escasa y un contrapicado ligero el bloque es engrandecido y enuncia una imposición espacial que ocupa casi toda la escena: ¿es una lápida? O quizá ¿una tumba que se asemeja a las del cinegrama **VIII**? Ambas evocan la sepultura y concuerdan con la idea de muerte durante ese día de septiembre.

Otros aspectos de cómo es entendida la relación sujeto-cuerpo-objeto están representados en los cinegramas **IV**, **V**, **VI**, **XIV**, **XXI** y **XXII**. A través de ellos se vislumbra lo obtuso de la geometría, de los paralelismos y de la perpendicularidad de las formas. Los cuerpos de los sujetos están íntimamente relacionados con la posición de los objetos que los rodean. Una mujer sentada en un pequeño comedor escribe en una computadora. En otro momento, ya levantada, tiene entre sus manos una taza de la cual bebe café. Más tarde, aún en la misma posición, ella voltea hacia la computadora. Todo sucede en la parte derecha del campo visual de la escena. En el otro extremo, en primer plano, está un objeto cultural sensible al espectador-perceptor, a su interior, vemos reiteradamente las imágenes de una catástrofe una y otra vez. En ese momento, enunciamos la imagen en su conjunto pues se trata de cómo la edificación vertical es al cuerpo que, después de una posición sentada, se encuentra de pie. La exclusión está

presente pues el sonido es abarcador y emana la contradicción de lo que es un objeto audiovisual como la TV. La chica puede ver, pero no oír. La vida mostrada por el televisor está allá afuera, continúa excluyendo a una sordomuda. Es una represión social como la explícita del cinegrama **XIV** donde unos soldados que se encuentran verticalmente reprimen a un civil. En estas relaciones desde los sistemas de seguridad (en este caso a través de las figuras de los soldados) es perceptible la verticalidad como una forma de comunicación de los soldados hacia los civiles. Es la muestra de la represión, de la guerra; las escaleras que se encuentran en el lado derecho de la escena son descendentes hacia un lugar donde la horizontalidad solo sirve de referente espacial mientras que la línea vertical trazada con más grosor es el mensaje del autoritarismo y del belicismo, cuyo predominio fue real para Chile a partir del 11 de septiembre de 1973. La cámara está alejada, los colores azules muestran un contenido frío que sólo es posible de relacionarlo con la desesperanza. Desaliento que evocan los cinegramas **XXI** y **XXII** donde un anciano es filmado a través de un picado casi vertical que dirige la lectura hacia la acentuación de aquel cuerpo-objeto que compone el sujeto sobre una cama. El cuerpo-objeto de una denotación de la muerte, misma que emerge entre líneas cuando la maceta con la flor marchita está al lado de una imagen televisiva que muestra una Torre Gemela incendiada. La vida detrás de la muerte y viceversa.

4. Actualización¹⁸³.

Desde el mero lenguaje cinematográfico es posible el desciframiento de elementos de aquello que el espectador-perceptor concibe como una realidad. A través de tomas panorámicas, picados, contrapicados, tanto de exteriores, como de interiores, tomas cerradas, etc., cada uno de los doce discursos presenta oposiciones significantes por medio de los elementos filmados haciendo de cada imagen sonora y visual formas de representación de un conocimiento, el cual es histórico en la medida en que el

¹⁸³ *Videre infra.*, Capítulo II, p.92.

espectador-perceptor identifica elementos que lo hacen remitir constantemente a acontecimientos experimentados, que es finalmente la información que genera al bagaje cultural de lo próximo y de lo lejano de su entorno.

La experiencia cinematográfica generada por medio del cinegrama abre una ventana a un conjunto de conceptos-imágenes del filme, mismos que ya hemos señalado líneas arriba. De esta manera, los cinegramas **III**, **X** y **XI** son identificables con lo experimentado como colectividad en un contexto como el mexicano, donde la proximidad con el cuerpo del otro es parte de una cultura espacio-sensorial. El cómo es manejada la cámara, provoca una mirada íntima con aquello que ocurre en escena; es posible identificar otras historias donde el choque con el WTC es secundario o en todo caso es dimensionado con lo que ocurre en ese momento en ese espacio señalado donde la demanda de justicia es un derecho de muchas historias. En este momento, el espectador-perceptor no es un afgano, tampoco es un habitante de Srebrenica o un burkino; ya que no define la colectividad por el pueblo al que ve sino por la experiencia que ha tenido con aquello que identifica. Lo colectivo le es propio en cuanto lo ha experimentado.

En otro asunto, la soledad percibida en los cinegramas **IV**, **V**, **VI** y **XII** remite a los discursos occidentales donde el sujeto corresponde al objeto que cree poseer. Existe una mujer con un problema amoroso, apegada a los recursos tecnológicos como la computadora, el televisor, la mesa, etc., no puede entrar al mundo "normal" donde los cinco sentidos son un requerimiento para estar en contacto con él. Además de la soledad representada desde un apartamento oscuro, también existe la exclusión de un mundo de personas sensorialmente capacitadas para estar incluidas como parte de la sociedad. La exclusión es percibida desde el momento en que el sonido es el silencio; asimismo, con las tomas cerradas. Estos cinegramas se distinguen por la interacción discursiva con los objetos ya que estos son detonantes de la interacción espaciosensorial en lugares cerrados. Como ya habíamos mencionado, el cinegrama **XXI** es una ventana hacia la soledad de un anciano que interactúa con sus recuerdos a través de los objetos que le rodean. A través de ellos es posible acceder al reconocimiento de una individualidad que se da en ciertos países de occidente.

Y quizá sea el mismo aspecto con los cinegramas **IX**, **XX** y **XXIII**. Sin embargo, el acercamiento de la cámara a través de una toma cerrada enuncia un momento íntimo del personaje, ya que su relación no está ligada a ninguno de los objetos presentados en escena, sino de los sonidos que están en su entorno. La chica que yace recostada oye el tic-tac de un reloj, es decir, el sonido en off pues es la resonancia del tiempo, de una creación cultural que tiene asignado un sonido específico. El paso del tiempo repercute en el pensamiento de ella quien, sumida en la oscuridad nocturna, piensa en la muerte de su familia. En otro instante, otra mujer se halla dándole la espalda al televisor, a pesar de que la imagen televisiva de un edificio alumbrado abarca la totalidad del campo visual, la mujer en primer plano la ignora, rechaza su existencia como rechaza la idea de la pérdida de su hijo. Ensimismada, el sonido de las noticias se vuelve eco de un pensamiento que evoca a los momentos posteriores del choque de los aviones contra el WTC. A través de ambas imágenes no es perceptible la representación de una realidad sino de una forma de conocimiento de aquel mensaje que contiene el discurso cinematográfico. A través de las dos imágenes sonoras no se percibe la identidad de ambas mujeres sino que el espectador-perceptor identifica sólo aquello que conoce para darle sentido al mensaje que observa y escucha. En el caso del cinegrama **XXIII** es el vacío de la mirada del soldado la resonancia con el malestar. Tanto el sonido instrumental como el de arrastre se ensamblan para generar un ambiente inhóspito donde existe un sujeto profundamente conciente de lo que ha dejado en él la guerra recuerdo que le ha provocado rechazar aquello que le rodea simbólicamente, en este caso, el uniforme militar del ejército imperial japonés usado a mitad del siglo XX, precisamente durante la Segunda Guerra Mundial. Todo el ensimismamiento humano obliga voltear al pasado.

Los cinegramas de los cuales surgen visiones perspicaces de aquello que es la represión son: **XIV**, **XVIII** y **XXV**. Insistimos, aquello que es represión y control por medio de los sistemas de seguridad está espacialmente traducido a través de la verticalidad. Lo anterior es determinable en razón de que los espacios también son creaciones

culturales; por lo tanto dejan de ser naturales para ser formas naturalmente culturales que ofrecen al comunicólogo diversos elementos útiles para la reflexión desde los discursos que son generados en una sociedad.

En este mismo inciso es posible abordar la temática del largometraje desde el sintagma que lo titula: *11'09"01. September 11* y el hecho histórico del once de septiembre. Para ello, es importante rescatar el hallazgo de lo que Roland Barthes llamó *tercer sentido*, es decir, aquel momento en el que es encontrado en un discurso la esencialidad significativa. Así, la fecha central de análisis permite entender cómo es vivido y recordado el día once de cada mes (Bosnia-Herzegovina), a qué remite la fecha once de septiembre (Chile) y cómo es la elaboración simbólica de un once de septiembre del 2001 en este proyecto fílmico. Es interesante cómo una imagen es identificable según los ojos de quien la observe y la escuche; esa es la posibilidad de la creación de diversos discursos desde un universo histórico.

Aquello que es concebido como una fecha no solamente remite a un recuerdo personal (individual y propio), sino a una memoria histórica (social-individual y propia). Hipotéticamente lo anterior abre pauta a corroborar que los signos son vivientes y que por su constante transformación deben ser considerados elementos útiles para la reflexión sobre aquello que concebimos como cultura ya que ella está siendo a cada momento a través de actualizaciones signílicas que van formando un conocimiento.

Además, los signos en la cultura también son elementos para la elaboración de aquello que concebimos como realidad y, sobre todo elementos por los cuales aprehendemos diversas formas de lenguaje. En este caso, el espectador-perceptor cuestiona una fecha a través de un lenguaje en expansión que expone disonancias individuales, consonancias particularmente experimentales y resonancias históricas dentro de un discurso cultural que está siendo elaborado desde significantes y con visiones específicamente regionales de manera connotativa.

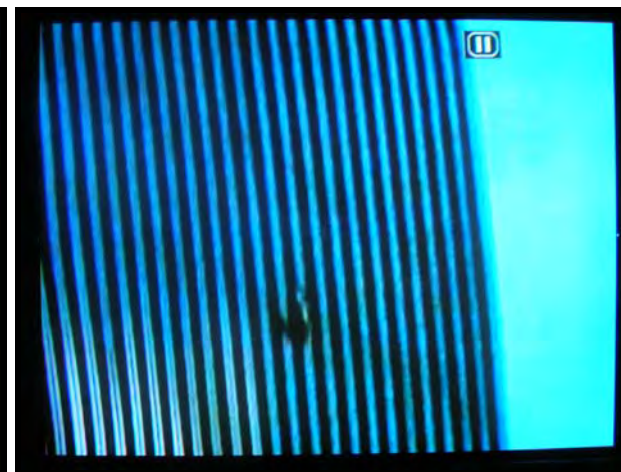
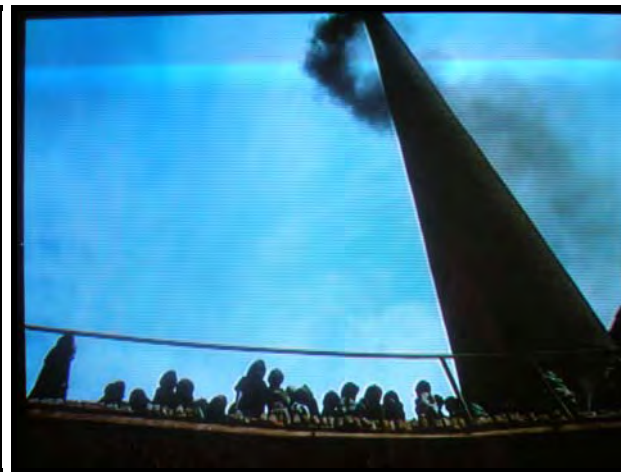
5. Acto creativo¹⁸⁴.

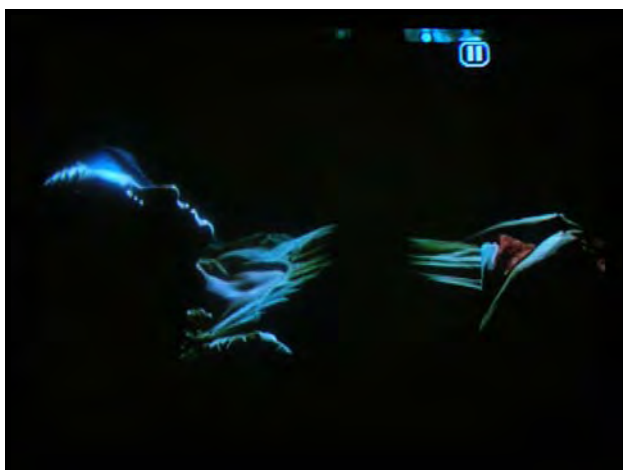
Un cinegrama, como aquel elemento comprendido de sonoridad, visualidad y movilidad (por lo tanto, de espacialidad y temporalidad) es una unidad más del universo fílmico, es decir de un objeto cultural sensible contenido de formas que provocan la emersión de recuerdos a través de actualizaciones.

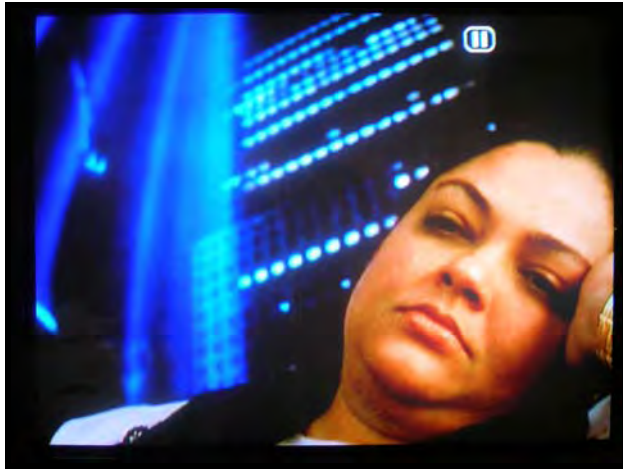
El siguiente conjunto de cinegramas no ofrece un espacio-tiempo distinto al del filme, tampoco un concepto-imagen diferente, sólo actualiza los signos que han sido analizados a lo largo de esta investigación. Por ello, el cinegrama sólo es una evocación de aquello que el espectador-perceptor actualiza desde la experiencia con un filme y por sencillo que parezca, el estudio del cine desde la experiencia cinematográfica es una búsqueda continua desde una complejidad. Así, el cinegrama como la parte que comprende a un todo fílmico existe como un hallazgo de lo obtuso, es a partir de él como el *tercer sentido* contiene un espacio-tiempo en donde lo diegético está en expansión. Debido a lo anterior es como el espectador-perceptor encuentra una serie de resonancias de aquello que es el concepto-imagen del filme 11'09"01. September 11, sólo que a partir de las impresiones de quien experimenta a este objeto cultural sensible: el espectador-perceptor.

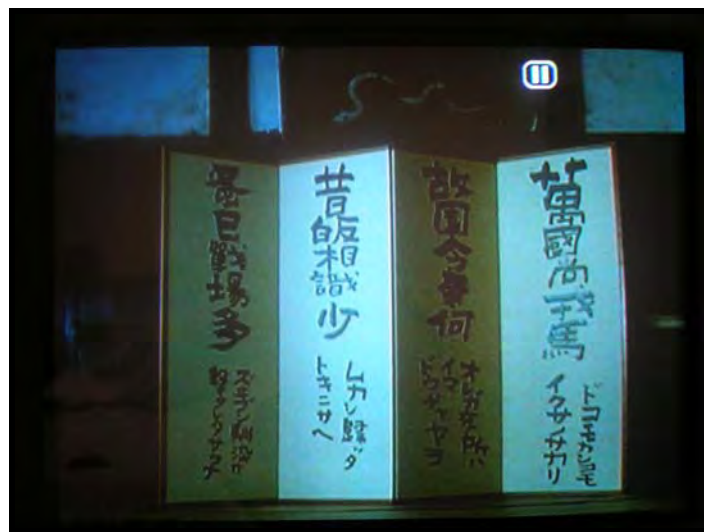
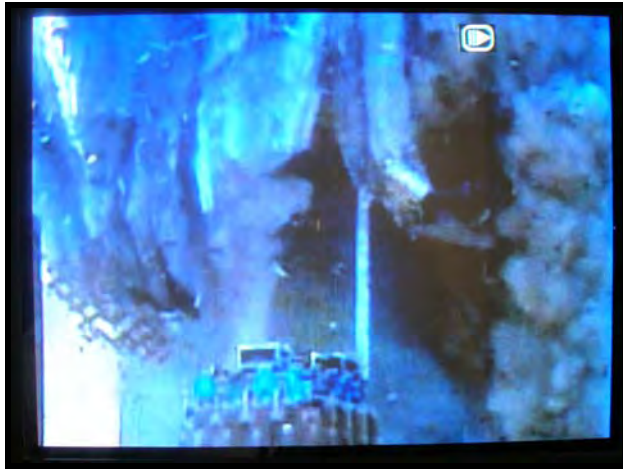


¹⁸⁴ Videre infra., Capítulo II, p. 93.









Un proyectil de carne humana a estrellarse contra un blanco: un símbolo contenido de verticalidad. Ya sea la Casa de la Moneda o las Torres Gemelas, un avión deja de ser un medio de transporte para funcionar como un proyectil mortífero. La reiteración es compleja, rebasa tiempos y espacios. Una cámara ha registrado el hecho, ya sea el de aquel martes 11 de septiembre o el otro martes 11 de septiembre. Existe un registro, la fidelidad de la imagen es distinta como distinta la numeración: ¿1973 no es 2001? Puede ser el continente americano el lugar de ambas fechas. El choque del avión fue en una ciudad norteamericana, mismo país que ayudó a planear y financió el ataque contra la ciudad chilena. La resonancia hace voltear a ver a la inmensa Torre que, desde su imponente verticalidad se asemeja a una chimenea. Es una Torre tan vertical como la mujer que está del otro lado de la pantalla, es más vertical que la verticalidad de los cuerpos minimizados por una representación de la verticalidad que humea. Resulta ser un intento de desafío en contra de la gravedad. Puede ser que haya problemas en su cúspide como sucede en la mente de la mujer que escribe en una computadora personal aquella experiencia de exclusión de una ciudad tan vertical como lo es Nueva York. En la pantalla una y otra vez las imágenes abordan al cristal. Una, dos, tres; infinidad de veces la pantalla está llena de instante preciso en el que un avión alcanzara a su objetivo. La gente hacía sus actividades, desayunar, trabajar, pasear; mientras, el tiempo se aletarga en una constante invasión audiovisual que deja fuera a los no aptos, a los discapacitados.

Mismo trayecto en el tiempo. El anuncio es obvio ya que la apariencia de la muerte se ha encontrado con la vida desde la ventana de un apartamento oscuro y sin luz, donde una flor moribunda aguarda la posibilidad de alcanzar una emisión de luz solar. La gran chimenea humea, un gran conducto que se dirigía al orbe, donde "The Windows of the World" era más que una metáfora del deseo de dominar la visibilidad del mundo.

En ese momento, las producciones cinematográficas de Hollywood han quedado sumidas a ficciones, o es que la ficción de la vida se colapsa. La cultura está siendo, no es.

Un cuerpo lanzado al vacío, entre líneas verticales en la pantalla se pierde, pero no por ello se disipa el sujeto, por lo tanto aquello que observamos es un acto de locura y terror. La necesidad de escapar de aquello provoca que el espectador-perceptor recurra al discurso de ficción. Sin embargo, la vida está muy enunciada, ya que es el arraigo a ella lo que hace reaccionar. Yace el cuerpo en el piso, un atentado hace presente a la vida. ¿Qué otra experiencia puede ser más directa para el espectador-perceptor que la de la vida enunciada desde la muerte? Eso es un atentado. Ahora, el sonido abrumba, las sirenas, los altavoces, las voces de auxilio dejan fuera una imagen visual, ésta sale sobrando, la imaginación desde la experiencia rebasa toda composición. Un sonido ensordecedor ya no aguarda, la oscuridad abarca al espectador-perceptor de una incertidumbre. La cultura de la imagen está presente.

Como un back-ground imágenes sonoras y visuales son mostradas. Un presente lleno de contrariedades. La pobreza, la marginalidad, la enfermedad acompañan a la represión y a las dictaduras. Un atentado no es único, una guerra no es única, todas son atroces porque rebasan al tiempo y al espacio. La verticalidad de la autoridad y del dominio se materializa a través de los espacios. La horizontalidad de los que tienen su propio once, o su septiembre o su 2001 continúan en una horizontalidad que sirve de refugio a una verticalidad que se halla desde los sistemas de guerra a través de los ejércitos. La pérdida de los seres queridos es la consecuencia. El 11/S no es un parteaguas, no es el gran acontecimiento, es una consecuencia discursiva lógica de una constante enunciación de rechazo, exclusión, marginación e intromisión de una ilógica economía dominante simbolizada en el blanco de aquel día. Ahora los testigos de la pérdida humana son testigos indirectos de lo que ocurre dentro de una pantalla televisiva o de un radio. Caminan por las calles y en su demanda de justicia piden de la misma manera la de los otros. No importa la religión, la justicia va más allá de todo principio devoto. Los testimoniales de los testigos son las paredes llenas de impactos de armas, una ciudad prácticamente en ruinas es el escenario de una manifestación de mujeres donde el único

hombre está roto a causa de la guerra. Y los mismos pasos de una mujer se alejan de la cámara. No se detiene ante aquella lápida donde está pegada una foto de un hombre joven, su hijo. Como si fuera la sepultura de su oriundo acaricia la cúspide con el anhelo de hallar vida.

Y así la vida no tiene rostro, tampoco cuerpo. Son los objetos los que permiten encauzar los recuerdos. La horizontalidad del cuerpo de un sujeto es un estado de reposo, una guarida; lo cual no es lo mismo en un cuerpo sin sujeto. Una figura corpórea a base de vestimentas antiguas es la compañía de un anciano que continuamente discute al unísono la falta de luz en su apartamento.

Precisamente, la búsqueda de esa luz llega a su fin con la entrada de un resplandor en aquel espacio, misma luminosidad que destaca la ausencia. La luminosidad no siempre es señal de dominio del orbe ya que esa luz puede cegar. Así está esa ciudad vertical por donde la gente transita entre grandes cuerpos que en instantes posteriores dejarán de desafiar a la gravedad. Los símbolos son creaciones culturales y por lo tanto también son transformados de simples edificaciones a empresas comerciales o quizá a símbolos de aquello que designan identidad. Una posible identidad que el espectador-perceptor puede identificar a través de las lápidas de un cementerio. La verticalidad hasta en el ornato de la muerte es un símbolo de grandeza.

Y es así como un humano decide renunciar a ella. No le basta con silenciar su boca. Es necesario renunciar a lo erguido del cuerpo del hombre en la búsqueda de renunciar a su humanidad. No puede callar a su mente, su memoria lo acompaña y es su refugio en la horizontalidad de la bestia, es a través del arrastre como representa todo aquello que le duele, todos aquellos recuerdos que emergen desde la experiencia de una guerra. Todo ello está detrás del título *11'09"01. September 11*, donde los acontecimientos están siendo nombrados. Todo ello está implicado en la leyenda: "El combate causa estragos por doquier. Y mi país, ¿qué queda de él? Antaño volvía mi país pero muchas ya habían desaparecido". Misma frase que está escrita en un objeto verticalmente puesto justo debajo del dibujo de una serpiente, la cual aparece en la cúspide, horizontalmente en reposo.

Notaciones desde la lectura del cinegrama.

El encuentro con las actualizaciones sígnicas desde el cinegrama es una experiencia descrita a lo largo de estas líneas, mismas que hacen una extensión hacia aquello necesario para la reflexión: el cinegrama.

En este sentido, son la movilidad, la sonoridad y la visualidad las cualidades del cinegrama que utilizamos para la reflexión acerca del tema que ocupa al filme. En este caso, referirnos al largometraje *11'09"01. September 11*, es abrir una discusión acerca de la diversidad cultural ya que a través de doce discursos sobre un mismo enunciado, encontramos un universo fílmico de propuestas que giran alrededor de la proximidad.

A lo largo de este camino es posible corroborar que es la experiencia del espectador-perceptor con el filme, lo que va a generar el cinegrama. Quien observa y escucha en el universo fílmico lo que identifica genera un conjunto de relaciones que van más allá del título y las acciones que lo argumentan. A través de la experiencia cinematográfica es el espectador-perceptor quien comparte el cómo acercarse al filme. Así, comprendemos que el hacer un paseo cinematográfico desde los cinegramas es abrir pauta al estudio de aquello que contiene una película más allá de lo que representa, es una aproximación al cómo lo hace y cuáles son los elementos cinematográficos que utiliza para lograr el sentido por el que opta, en este caso, el espectador-perceptor.

De esta manera, podemos identificar que el universo fílmico que emana *11'09"01. September 11*, no es hacer únicamente referencia al 11/S, sino enunciar los diferentes acontecimientos que han ocurrido no a partir de lo que concebimos como Terrorismo, sino del terror que genera el sufrimiento humano. A lo largo de los doce discursos es perceptible cómo son los sujetos los que sufren las consecuencias de sistemas verticalmente estructurados. A través de la percepción de los espacios vemos que éstos no aparecen de forma natural en la pantalla, sino que forman parte del proceso de elaboración de sentido y de la significancia del filme. La posición de la cámara, él optar por ciertas técnicas de imagen y sonido conforman un cúmulo de composiciones

audiovisuales que dan por resultado un discurso cinematográfico. Todas ello conforma no simplemente el mensaje del texto sino, más adelante aquello que provoca en el espectador y cómo lo hace.

Hacernos la pregunta del cómo observamos y escuchamos un filme es aproximarnos a ese universo en el cual discurren diferentes formas de representar un conocimiento, es decir una experiencia. En este sentido, ninguno de los componentes del discurso cinematográfico es casual, mas bien es causal y por lo tanto conlleva una intención en sí mismo y que se extiende en la medida de ser dimensionado por el espectador-perceptor. En este sentido referirnos al filme no es ocuparnos de un largometraje que reseña el ataque terrorista de Al-Qaeda contra los Estados Unidos el 11 de septiembre del 2001, sino de doce formas de narrar las resonancias a partir de un tema bélico. Se trata de doce visiones que en ningún momento enuncian al 11/5 como un acto terrorista. En cambio, sí como un acto bélico que tiene relación con diversos problemas en diferentes regiones del mundo.

En general, esta película puede ser considerada un largometraje diversamente cultural en la medida que se trata de doce discursos que hacen referencia a diversos acontecimientos que resuenan no a lo que se conoce como ataques terroristas contra Estados Unidos, sino con el dolor humano y con la falta de bienestar y certidumbre social.

Cada uno de los doce discursos contiene diversos rasgos identificables de la siguiente manera:

Explícitamente, son once discursos los que se aproximan a una historia regional con relación a lo sucedido el 11/5, es decir, se trata de textos que narran una historia reconociendo a la referente al título. En este caso, el cortometraje de Shohei Imamura no contiene referentes narrativos con lo sucedido en Nueva York. Sólo es a través de los recursos cinematográficos como plantea una relación con el dolor humano al que hace referencia el filme. Narrativamente, se trata de un soldado cuyo retorno a casa ha

significado la pérdida de lo humano y la evocación a la animalidad, en este caso a través de una serpiente. A lo largo del cortometraje es como vamos comprendiendo que se trata de la historia de un soldado cuya pérdida de razonamiento fue posterior al enfrentamiento entre Japón y Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Horizontalmente se trata de un hombre que pretende renunciar a lo erguido del humano precisamente al no encontrar respuestas en ese mundo. Con un contenido abrupto, el cortometraje de Imamura es relacional con el filme en la medida que es el último texto.

Respecto a la enunciación desde la resonancia histórica, el universo fílmico da pauta al reconocimiento de que el 11/S fue un hecho histórico en la medida en que los otros se reconocen ante él. Así, el 11 de septiembre de 1973 (Ken Loach), el 11 de junio de 1995 (Denis Tanović) y otros acontecimientos a lo largo de la historia (Youssef Chahine), tienen un sentido a partir de una fecha histórica; al hacer una relación con el 11/S relativizan los discursos.

En relación a los otros cortometrajes, es posible percatarse de las consecuencias de la exclusión social (Claude Lelouch, Idrissa Ouedraogo y Mira Nair), la asignación de un evento como acontecimiento noticioso o no (Amos Gitai), la importancia de un acontecimiento en razón de la proximidad (Samira Makhmalbaf), el apego a la costumbre como una protección ante lo real de lo no cotidiano (Sean Penn), el proceso de desesperación ante la amenaza de muerte (Alejandro González) y la dimensión universal del 11/S no sólo en el planeta Tierra, sino en el universo humano (Alain Brigand).

Respecto a la representación de los espacios, existen diferencias interesantes generadas a partir del cómo es manejada la cámara y la relación corpórea entre los sujetos y los objetos. Por ejemplo, en el corto de Estados Unidos existe un manejo de detalles de los objetos y del sujeto conformando un mensaje donde la interacción entre ambos elementos es primordial en el sostenimiento de un mundo irreal. Este cortometraje es muy crítico en ese sentido ya que la conformación de los espacios que

existían antes de la caída de las Torres Gemelas había conformado una ilusión. En ese sentido, la vivencia de la caída de las edificaciones y la consecuente entrada de luz de día al departamento de un anciano es el encuentro de una realidad: la presencia de la muerte. Una metáfora era tan cotidianamente perfecta que al ya no encontrarse, dejó entrever el sentido de la vida cuya autonomía no depende de metáforas sino de traslaciones.

El recurrente manejo de sinécdoques hace referencia a un discurso visual más elaborado. Es el caso de este cortometraje, así como el de Claude Le Louch, son los que contienen la fragmentación de sujetos en relación con objetos. Ambos se complementan conformando una apropiación del objeto en la medida en que son sujetos complementarios. En el caso de los cortometrajes de Ouedraogo, Tanovic, Imamura, Nair y Makhmalbaf, la mirada es más cercana ya que es representada una aproximación a la colectividad. La cercanía entre los cuerpos y la manipulación de los objetos representa un conocimiento próximo tanto a las formas de esas culturas como a la del espectador-perceptor.

En ese mismo punto no se puede comprender el cortometraje de Alejandro González si no es en razón del título del filme. Este corto es el único que hace una referencia explícita al 11/S, sólo como un testimonial alejado ya que todas las imágenes forman parte de unas "tomas" muy alejadas y reiterativas. Este cortometraje es el único que puede enunciar al filme como si fuera un promocional. Se trata de un trabajo que conjunta absolutamente al 11/S. No caben otros discursos, sólo la sobreexposición de lo sucedido y no una reflexión comparativa.

A lo largo de la lectura, el ejemplo más recurrente es este cortometraje, al quedar inscrita una verticalidad que elimina todo lo humano presente en el prójimo; en este sentido, la composición de un sujeto en caída libre con el fondo de una edificación vertical en toda la espacialidad de la imagen, es una mirada superficial por la que los sujetos salen expulsados de su guarida. ; en este sentido, este cortometraje es el único

que legitima la verticalidad enunciada desde el título del filme. Se trata de un cortometraje profundamente apegado al discurso enunciado precisamente desde las estructuras de poder. Continuando con este ejemplo, el corto de González puede ser evocado desde dos cinegramas: el anteriormente citado y el oscuro ya que ambos muestran la opresión en la medida que instalan las estructuras verticales sobre los cuerpos de los sujetos.

Respecto a la *horizontalidad*, las relaciones entre individuos son representada en la ayuda mutua, evocaciones desde los cinegramas de Ouedraogo y Tanovic,

De esta manera, los conceptos de horizontalidad y la verticalidad no sólo son aplicables en el momento de la edición y montaje de un filme sino en la manera en cómo observamos y escuchamos la movilidad de éste. Como metáforas, estas cualidades son determinantes en la forma de percibir el mundo, por ello son determinantes en la forma de percepción de un universo fílmico y, por ende de un cinegrama. A lo largo de este estudio, hemos comprendido que la percepción es a través de unidades que resultan ser un cúmulo para comprender la totalidad del universo fílmico para no ver solamente lo que existe contenido en un marco visual, sino ver fragmentos de un todo fílmico que recurre tanto a lo audible y lo visible emanado de la forma de los objetos en función de ese filme.

Del primer encuentro a la actualización del universo fílmico desde los cinegramas existe una diferencia: la sinopsis realizada después de la primera lectura es diferente a las otras. Y en esta medida todos los cortometrajes resultan ser el back-ground del último, el de Imamura. No se trata de un filme que se refiera al acontecimiento del 11/S sino a las formas de vivir una fecha en distintas latitudes. No es precisamente referirse al 11/S sino a diversas posibilidades de vivenciar un acontecimiento que es vivido día con día.

Sin embargo, contraponemos un punto: el largometraje representa un discurso en razón de lo que pasó en Nueva York, no en Estados Unidos. El once de septiembre tiene su razón de ser basándose en el choque de dos aviones contra las Torres Gemelas. Este planteamiento permite entablar una identificación con aquellas formas de representaciones del 11/S. El filme no hace una representación acerca del Terrorismo sino del dolor humano. Por ello, definitivamente el espectador-perceptor de un filme no se identifica con un contenido que maneje un mensaje identitario, sino de la identificación de lo que encierra el concepto-imagen del largometraje. No es bosnio, tampoco japonés ni egipcio, ni iraní. Sólo es un espectador-perceptor que, a través de sus recuerdos identifica aquello de lo cual tiene referencia y que le permite generar un sentido.

Por ello, desde la lectura de los cinegramas, es posible confirmar que la exposición de diferentes discursos en un largometraje relativiza aquel llamado acontecimiento paradigmático y, con ello, es posible abrir un espacio para la reflexión acerca de la magnitud metafórica de las estructuras de poder y que es en razón de la voluntad de poder como está latente en un espacio-tiempo.

No es posible identificar un ataque terrorista, sino la pérdida de la certidumbre. También es posible dimensionar la pérdida de vidas en el WTC en la medida en que existe una historia alterna que representa la pérdida de personas en otras ciudades. Es una referencia a aquello que es el dolor humano.





Claves desde el cinegrama.

Conclusiones.

"El mundo no es, el mundo está siendo."
(Freire, 2002: 27)

"Nuestro conocimiento nunca se compone de certezas absolutas,
sino de verdades provisionales." (Popper, 1983)

Una de las principales inquietudes al aproximarme al cine como lenguaje fue encontrar un espacio para la reflexión de un discurso cuya existencia es en un entorno social, y por lo tanto representa un conocimiento acerca de una realidad. En este sentido, cada uno de los elementos del lenguaje cinematográfico puede ser un planteamiento acerca de aquello que pensamos y cómo lo pensamos desde un proceso de aprehensión de lo cultural. Y es que el lenguaje, como mencionó Saussure es un sistema de signos que corresponde a ideas distintas y, de igual forma es un cúmulo de ideas y sensaciones; eso es también el pensamiento. Ambos procesos son inseparables al aprehender, aprender y significar el mundo.

En este sentido, oportuna fue la aproximación al lenguaje cinematográfico desde la Comunicación dando pauta a la dualidad pensamiento-lenguaje como proceso dinámico generador de un espacio dialéctico desde los fenómenos socioculturales, incluyendo lo político y lo económico. Así, en esta lógica de relaciones fue generada una reflexión sobre la forma desplegada a través del lenguaje cinematográfico al ser parte de una dialéctica con fluctuaciones de aquello que es lo diverso en una cultura.

Por otro lado, la necesidad de comprender las nociones de espacio-tiempo con relación a la creación metafórica de la verticalidad y la horizontalidad representadas a través del cine, me condujo al encuentro con objetos estáticos incluidos en discursos dinámicos en una lógica de la movilidad contemporánea. Por ende, el acercamiento a la epistemología de las disciplinas que regularmente se encargan de investigar la lógica del movimiento -como la Física, la Neurofisiología, la Astronomía, etc.-, y aquellas ocupadas del estudio del Ser, del cuerpo humano y su relación espacio-temporal -como la Arquitectura y la Filosofía, por mencionar algunas-, enriquecieron la mirada del comunicólogo que se enfrenta al estudio de los procesos comunicativos, implicando al sujeto, su cuerpo y su constante desplazamiento humano en un cruzamiento de discursos y por lo tanto de formas de cómo observar, escuchar, sentir, gustar y oler el entorno. Apegándome al panorama descrito líneas arriba, este trabajo resulta de una experiencia desde las formas que evoca el espectador-perceptor por medio de lo ensamblado a través del lenguaje cinematográfico.

Bajo esta perspectiva, estudiar el lenguaje audiovisual es voltear a ver un lenguaje comprensible en la medida en que identifico un sentido con lo que me muestra. El cine contiene un mensaje comprensible desde las relaciones que existen entre las distintas formas de pensamiento-lenguaje tanto representadas como las del espectador-perceptor en un espacio-tiempo creativo. Además, en este mismo punto, el pensamiento-lenguaje del espectador-perceptor se presenta como una forma de coacción ante el mismo mensaje: lo realiza en una lógica de relaciones entre resonancias, consonancias y disonancias que permiten concebir alternativas en función del potencial del lenguaje que existe en su bagaje cultural. Todo este torrente de intercambios me llevaron a concebir el espacio-tiempo con un sentido autónomo y no fragmentario, ya que el intercambio físico e intangible existente desde la forma del cine, se apega a una reciprocidad de representaciones de conocimiento elaboradas desde otros discursos, es decir, las representaciones de imagen sonora y visual repercuten en la observación y en el escuchar de quien experimenta el cine.

En esta lógica, la aproximación a la comunicabilidad del filme desde la Comunicación, me llevó a la revisión de los elementos del lenguaje cinematográfico, así como realizar una concordancia con las nociones de espacio-tiempo creativos del espectador.

De película.

Por otro lado, la elección del largometraje *11'09'01. September 11*, a una distancia de seis años, me condujo a una lectura de doce discursos alrededor de una imagen que perdura como referencia a aquella fecha: la Torre Norte humeando mientras un avión comercial es impactado contra la Torre Sur; misma imagen que influyó en el sentido del objeto fílmico más allá de su intertextualidad y que, paradójicamente resultó ser una composición fantástica, imaginable sólo en las nociones creadas desde la entelequia de la industria cinematográfica de Hollywood. A más de seis años, dos intervenciones estadounidenses, más de 80,000 muertos, más de 400 mil millones de dólares gastados desde aquella mañana y la imagen de Osama bin Laden que circula todos los días enunciando una verdad o una mentira, aquella secuencia resuena desde diversos discursos como es el caso de este filme.

A lo largo de la lectura del filme, encontramos algunas representaciones de los medios de comunicación masiva en razón de confirmar que el 11-S fue configurado desde las imágenes cinematográficas que resonaron una y otra vez en las televisivas.

Por todo ello resulta interesante continuar las reflexiones en torno al 11/S, no desde lo que significa el fenómeno social en sí mismo sino cómo es significado a través de diversas formas de lenguaje, en este caso, el cine. Y por ende, pensar desde la comunicabilidad de un objeto cultural sensible las relaciones con un fenómeno sociocultural.

Del fotograma al cinegrama.

Vale la pena subrayar el reconocimiento de las cualidades del fotograma descritas a lo largo de esta entrega, ya que fue desde el mismo fotograma como dimos inicio a esta aventura por el cinegrama. Recapitulemos que, en referencia a este elemento coherente y con coherencia, el fotograma es un dispositivo que amerita una lectura con intensidad ya que al reconocerlo como un elemento estático es posible motivar su dinamismo y, consecuentemente evocar desde él una dimensión sonora y visual.

Por ello, fue necesario partir de concepciones acerca de lo que es el cine. En ese sentido, la mirada metziana acerca del cine como lenguaje me ha permitido vislumbrar la importancia de este estudio para la Comunicación ya que ante este pensamiento es posible reflexionar respecto de una forma de representación del conocimiento y no sólo de una representación de una realidad.

Aunado a lo anterior y basándome en los estudios de Casetti, el fotograma es ante todo un elemento comunicativo. De manera tal que el fotograma al ser una unidad cinematográfica está contenida de una comunicabilidad generadora de sentidos ceñida a los mismos signos que la componen. Su carácter narrativo no es a partir de cada uno de ellos sino de lo que evoca un conjunto. En el caso del cinegrama es posible arribar al universo fílmico generado por la experiencia estética del cine. Por ende, el cinegrama al no ser la unidad mínima del lenguaje cinematográfico es un espacio latente en una diégesis en extensión de la cual es posible generar el sentido del filme a través de lo que experimenta y actualiza el espectador-perceptor.

Por ende, el análisis cinematográfico desde el cinegrama no es viable por el camino del microanálisis fílmico ya que no retrata de un análisis microscópico de cada fotograma, sino el posibilitar el sentido de un filme fuera de lo capturado por la lente a través de una percepción de las imágenes desde lo holográfico, es decir, actualizar desde el cinegrama un sentido que evoca al filme en su totalidad.

El cine existe al ser experimentado ya que su comunicabilidad permite ser un lenguaje ligado a un entorno social. Así pues, la propuesta de Castellanos es un inicio de la experiencia cinematográfica desde el cinegrama. En ese mismo sentido, es la propuesta de Roland Barthes el camino que me ha permitido asignar el nombre de cinegrama a todo ese torrente de creatividad logrado por quien observa y escucha al filme.

Basta con detenernos un momento para pensar en el cinegrama como existente.
Areli A. Castañeda Díaz.

Bajo esta lógica, comprendí que el fotograma no es un elemento fragmentado del filme, sino la unidad pertinente y contenida de un valor específico en una relación lógica con el *continuum* de otros fotogramas del mismo universo. Por ende, el universo fílmico es la variable de los contenidos de una película que muestra lo invariable.

En relación a este punto, es pertinente señalar la aproximación a otros campos de estudio, ya que existió un enriquecimiento desde diversas formas de conocimiento. Así, el haber dado lectura dinámica al fotograma fue encontrarme con un elemento complejo en la medida de ser perceptible por el espectador-perceptor, quien puede hacer resonar sus contenidos en función de las relaciones que elabore.

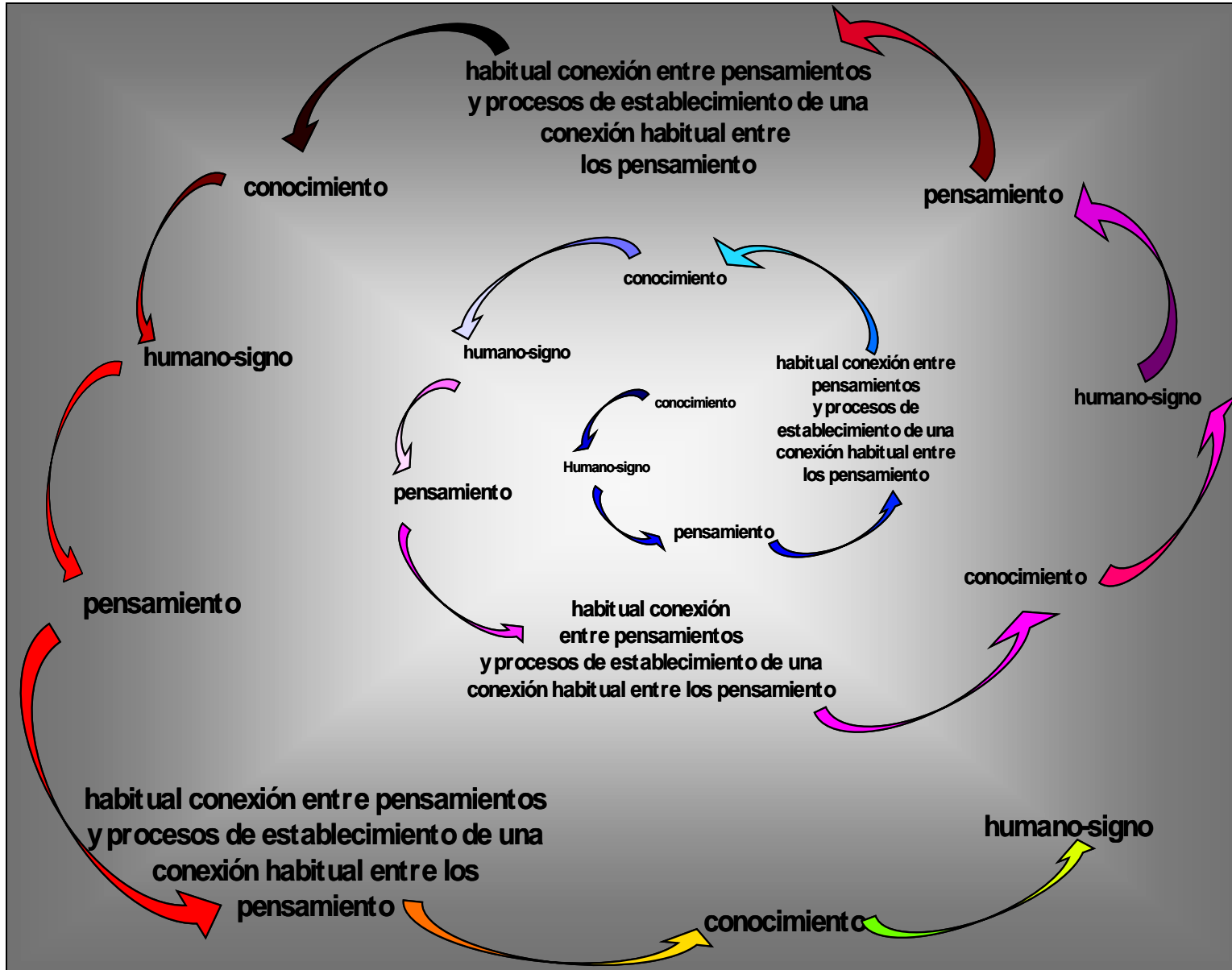
Tras este cambio de óptica, fue primordial aproximarnos no solamente al cinematógrafo que genera el movimiento de los fotogramas a una velocidad de 24 por segundo, sino a quien observa y escucha al cine, así como la reflexión acerca del papel activo que realiza para dar pauta a la concepción tridimensional generada desde la experiencia estética con el filme y el fotograma. Y es que en el intento de observar y escuchar los elementos significativos de un universo fílmico como lo que son, partes representativas de un objeto cultural sensible, es generada una importante lectura del proceso de un espectador-perceptor implicado en un ramaje cultural de signos. De esta forma, el haber realizado la lectura de unos fragmentos de película, me permitió dimensionar los contenidos del universo fílmico para apreciar su Forma y,

consecuentemente, me llevó a cuestionar no el significado del filme, sino cómo el espectador-perceptor relaciona los contenidos de cada fotograma con el universo fílmico desde una experiencia emotiva, razonada y por lo tanto lógica a una manera de concepción del entorno sociocultural. A través de una lectura recurriendo a la complejidad de los fotogramas fue posible aproximarnos al universo fílmico desde lo que llamamos **cinograma**.

La aproximación al cine desde la experiencia con el cinograma resultó ser una oportunidad de analizar un filme más allá de la lógica del movimiento de un artefacto. En ese sentido es posible afirmar que la sensación del movimiento aplicado a 24 fotogramas por segundo sólo es el punto de partida de un viaje que va tras el hallazgo del sentido obtuso, es decir, de aquellos cinogramas que saltan, implican, provocan y motivan la lectura desde lo que Roland Barthes llamó *Tercer Sentido*, y que, va más allá de pretender el encuentro con lo no codificado, pero codificable al provenir del acto de experimentar lo obtuso. El cinograma como aquello obtuso barthiano, es la posibilidad de encontrarnos con el memento en forma de espiral en una continua generación de resonancias con el objeto al cual nos aproximamos.

Por ende, el **cinograma** es un cúmulo de significaciones de un filme, codificable a un grado donde la experiencia y los recuerdos son factores determinantes en la comprensión del filme, no sólo al nivel de un significante y un significado sino de una significancia en espiral que emerge de una significación que la ubica en un aquí y ahora.

El cinograma es una representación de un conocimiento, por ello implica lo audible, lo sonoro y lo movable del audiovisual y es perceptible desde el anclaje en un instante del filme a través de los recuerdos:



Ramaje-esquema en espiral del proceso de aprehensión del conocimiento propuesto por Areli Adriana Castañeda Díaz (basado en Charles Sanders

Peirce (1988).

Así como el "ramaje-esquema" es continuo, la relación entre la forma y el contenido del cinegrama -como un objeto cultural sensible- genera una aprehensión diferente de ese mismo objeto, es decir, crea otro signo [*signo + (argumento-explicación-comprensión-discurso) = otro signo*] y con ello que el concepto-imagen de la película tenga un sentido.

El proceder metodológicamente de esta manera desde el campo de la Comunicación obliga al investigador a reflexionar con proximidad a su objeto.

Ultimando, el cinegrama al ser un objeto cultural sensible - y por lo tanto audible, visible y movable-, posee cualidades que existen a partir del acto de su experiencia. Si cerramos los ojos observamos el cinegrama; si cubrimos nuestros oídos también lo escuchamos.

En este sentido, respecto a lo audible del cinegrama, la búsqueda no fue realizada en el fotograma pues, a pesar del perfeccionamiento tecnológico del lector de formato DVD para detener una imagen, el sonido es ilegible; en tal caso, aún no se ha creado una máquina que nos permita "congelar" un "sonograma". Mientras tanto, es el espectador-perceptor, desde el recuerdo, quien evoca el sonidos en el cinegrama ya que la sonoridad, como la visualidad, forma parte del bagaje cultural y, por lo tanto, de la creación de espacios a tiempos específicos. En esa perspectiva, la lectura del tercer sentido desde el cinegrama también incluye al sonido al ser perceptible y codificable. Como se ha mostrado en este trabajo, la búsqueda de los cinegramas que llaman al espectador-perceptor es posible en razón de la apropiación de ciertas imágenes y no de otras, lo cual lleva a la aprehensión del espacio visual y sonoro en un tiempo específico.

Al ir tras la experiencia del entorno desde alternativas del modelo habitual, es posible observar y escuchar el cine más allá del lente microscópico por el que se le ve y oye. Pues el espectador-perceptor posee un *logos* plagado de recuerdos y, por supuesto también posee un cuerpo, mismo por el que percibe para generar sentidos. Es a través de las significaciones como el espectador-perceptor está en un *continuum* con una representación de una forma de conocimiento, no de una realidad.

El filme es el punto de partida de un viaje que va tras el hallazgo de aquello que en principio no es codificable. El **cinegrama** es una oportunidad de ir más allá...

Lo holográfico del cinegrama.

Para continuar con la deliberación sobre la dimensionalidad del cinegrama, cabe mencionar que durante el proceso de la investigación y, en la medida de realizar la lectura del objeto cultural sensible (*11'09'01. September 11*), fue pertinente disertar sobre las implicaciones temporales y espaciales de los conceptos de verticalidad y horizontalidad.

Llevar esta reflexión al campo de la Comunicación resultó importante en la medida que no es posible aislar al objeto cultural sensible del estudio de los procesos comunicativos. Específicamente, el filme *11'09'01. September 11*, al ser un objeto cultural sensible contiene referentes de un conocimiento. Discernimiento que remite a una experiencia y por lo tanto a una enunciación temporal (en la medida en que es actualizada) y espacial (al momento de ubicar objetos intransferibles a ella). Por lo tanto, la pertinencia de reflexionar ambos conceptos (horizontalidad y verticalidad) es en razón de la dimensión de significancia del objeto cinegrama.

Y es que la verticalidad -como la horizontalidad- no sólo es una cualidad de la percepción espacial sino una manera de significar un pensamiento. Por ende, implica una lógica del orden donde el espectador-perceptor establece relaciones entre sujetos y objetos que impactan en el proceso de comunicación que percibe. Como noción de espacio la verticalidad implica un tipo de mirada, es omnipresente en cuanto existe la noción de horizontalidad, ambas devienen de las forma en cómo estamos físicamente estructurados y psicológicamente caracterizados. Ambos conceptos son intencionales en la medida que son usados para codificar aquello que es concebido nombrable, imaginable e inimaginable como existente.

Toda vez que desde la lectura del cinegrama fueron hallados trazos visuales y sonoros que orientaron al espectador-perceptor a observar y escuchar aquello que estaba en el filme y relacionarlo con el entorno, la composición vertical es relacional con un estado de fuerza de la gravedad y la condición erguida del humano. Por el contrario, una

composición horizontal puede representar una persistencia con el horizonte. Con la pretensión de describir lo existente dentro de cada fotograma pertinente, el estudio permitió dimensionar no sólo los contenidos, sino las formas. Todo ello a través de expectativas entre los objetos y sujetos como cuerpos representados en un espacio fílmico creado culturalmente.

Al ser la verticalidad y la horizontalidad implicaciones del orden que ejecutamos al leer un texto son conceptos importantes para el estudio de los procesos comunicativos. Como maneras de pensar y percibir una realidad legitiman un pensamiento. Por ende, ambos conceptos no sólo son aplicables en el momento de la edición y montaje de un filme sino en la manera en cómo observamos y escuchamos.

Como metáforas de la noción del orden en un espacio y en un tiempo, tanto la horizontalidad como la verticalidad son determinantes en la forma de conceptualizar el entorno y por consecuencia entran en el proceso de experimentar un universo fílmico y, por ende un cinegrama.

Y es que el cinegrama implica una reflexión sobre la forma de percibir el entorno y por ende de estructurar un plan de análisis de los procesos comunicativos. Tanto el macrocosmos (a través de la Astronomía) como el microcosmos (a través de la Química, la Física y la Biología) son concebidos en la medida que los percibimos a través de los lentes. Como artefactos, los lentes divergen o convergen en torno a aquello que focalizamos para proyectarlo y asimilarlo. En este sentido, es necesario dar pauta a la percepción y al pensamiento de "aquello" que nos interesa para dimensionarlo; es decir, llevarlo más allá del acto de focalizar.

Con la aproximación al estudio de los procesos comunicativos como discursos, las evocaciones del espectador-perceptor desde el cinegrama son sociales -en cuanto son relacionales con la identificación de formas representadas como una manera de conocimiento y no a la identificación de contenidos de identidad a través de la representación de realidades-. En este sentido *11'09"01. September 11*, no es un objeto

cultural sensible por el que se hallaron las representaciones de una identidad del contenido creado en torno a un acontecimiento. Fue en razón de la identificación de algunos signos en el mensaje como el espectador-perceptor re-conoce "aquello", nombrarlo como familiar, cercano o vivido. Por ello, queda en el tintero abrir un espacio a la reflexión del concepto "identidad" desde la lectura del audiovisual ya que la experiencia con el largometraje originó la discusión acerca de la "identidad" en la medida en que el proceso comunicativo generado por la forma del filme implicó la identificación de relaciones entre los signos de cada uno de los doce discursos. Consecuentemente, la "identidad" jamás será una representación absoluta de conocimiento acerca de una realidad inglesa, una burkina, una iraní, una egipcia, una bosnia, una estadounidense, una israelí, una indú, una japonesa, dos francesas y una mexicana; sólo habrá algunas características identificables. No es posible ser bosnio ni afganos cuando se es mexicano. Con el filme sólo son identificables rasgos, ademanes, costumbres, características específicas que no dejan de ser indicios estructurados a través de códigos específicos al cine.

Precisamente, es así como los signos son arbitrarios. Existen en un entorno asequible al espectador-perceptor cuando está dispuesto a observar y escuchar un filme e identificar los cinegramas que le llaman, es decir, aquellos parajes donde halla elementos que le permiten dimensionar el tema de la película y darle una significancia.

Siendo que la cultura es un discurso contenido de resonancias, disonancias y consonancias, implica un continuo cruzamiento de sentidos del observar, escuchar, oler, tocar y degustar para percibir esos cambios que suceden. De antemano sabemos que no es posible hacer un análisis esencialista acerca de la comunicabilidad de un filme, solamente una aproximación a los diversos procesos comunicativos para comprender a la cultura no desde las diferencias absolutas que se precisan ya que, finalmente es inevitable toparse con la infinidad de identificaciones cruzadas. En esta lógica, lo diverso de la cultura es reconocible en cuanto poseemos un lenguaje que me hace ver al otro, no es algo creado y moldeable de los humanos.

La reflexión sobre un objeto cultural sensible debe ir más allá de su contenido, lo cual es pertinente cuando se reflexiona acerca de los procesos comunicativos como discursos. Lo anterior origina la discusión sobre las unidades de análisis que enmarca la lectura de un lenguaje audiovisual con la finalidad de conocer la riqueza de su contenido en cuanto es parte de relaciones socioculturales. Con ello, es acertado dimensionar los diversos tipos de análisis desde lo discursivo para estudiar las problemáticas de espacio y corporeidad en otras especialidades de la Comunicación.

El cinegrama es un elemento conveniente para el estudio de los procesos comunicativos ya que los hallazgos del espectador-perceptor brindan elementos de una percepción tridimensional inmediata a una forma de conocimiento. En el caso del audiovisual, desde los recuerdos, la vista y el oído el espectador-perceptor es capaz de actualizar un movimiento visual y sonoro en un lugar que lógicamente parecería imposible de concebir desde el fotograma. En este sentido, la presente investigación ha propuesto ir más allá de las posibilidades generadas desde el artefacto del cine y reflexionar sus mensajes desde la capacidad creativa y emotiva del espectador-perceptor en un proceso generador de sentido a partir de un mensaje contenido de signos ceñidos a un entorno social. En tal aspecto, la metodología ocupada en la presente disertación tuvo como propósito el estar en constante experiencia con el objeto cultural sensible para transitar del acto de observación al proceso dinámico de lo observable.

Con lo anterior, la concepción de diégesis cinematográfica de Roland Barthes (1987) es más que un simple espacio, un campo de permanencia y de permutación. En efecto, el tiempo y el espacio del filme son transformados ante lo ilimitado del espacio y del tiempo situacionales en el momento en que un fotograma es percibido por alguien para ser un cinegrama, ya que en él existe una transformación del objeto/imagen y del sujeto/imagen a una corporeidad creativa.

En esta óptica, desde el cinegrama resultó difícil desapegarse de la habitual causalidad propuesta en la película para posteriormente generar el universo fílmico ya que el espectador-perceptor no puede dejar de recurrir a complementariedades generadas desde las resonancias, disonancias y consonancias para identificar un propio sentido descriptivo ya no del filme sino del universo fílmico.

En todo caso, la causalidad del filme generada por lo diegético en el cine es parte de la comunicabilidad. Por ende, existen dos elementos en esta relación: el fotograma (ceñido al lenguaje cinematográfico) y el cinegrama (ceñido a la experiencia con el lenguaje cinematográfico). Ambos cúmulos de información se interrelacionan a través de un juego de interioridades y exterioridades donde el problema para la Comunicación no es en función de la percepción sino de la relación entre imágenes sonoras y visuales generadas ya que es en razón de su combinación como es posible acerca al sentido del filme desde su comunicabilidad.

Tanto el fotograma como el cinegrama están plasmados de tiempo y espacio. Solamente que el segundo al existir a partir de una experiencia constante con el filme compete a la percepción de la imagen sonora y visual para generar el espacio y leer la acción representada para precisar el tiempo.

En esa misma lógica es posible afirmar que el cinegrama es un palimpsesto del universo fílmico en tanto que este es el palimpsesto del cinegrama. En ambos elementos generados desde el lenguaje cinematográfico por medio de la experiencia estética del cine existen trazos que al ser identificados evocan una forma de conocimiento de una realidad. Ese acto de evocación es lo que hace que las imágenes sonora y visual sean representaciones de conocimiento de un entorno.

En la medida en que reflexionemos acerca del proceso comunicativo y la comunicabilidad en el cine será posible abrir pauta no a la complejidad del proceso de percepción de un sujeto sino acerca del cómo el espectador-perceptor dirige su proceso de aprehensión de un objeto cultural sensible con la finalidad de preguntarnos cómo observar lo que ve y cómo escucha lo que oye.

Reflexionar sobre aquellas formas de representar las relaciones corporales entre sujetos y objetos permite entender los espacios simbólicos y las formas de expresión corpórea. Asimismo, resulta oportuno hacer un análisis estético de la Forma plasmada en un objeto cultural sensible ya que a fin de cuentas, incluye notaciones relacionadas con lo sociocultural.

Las películas sólo contienen un significado atribuible por quien lo percibe; en esta óptica, desde el cinegrama no es posible concebirlo como un simple producto que se extrae de una película. Nuestras mentes exploran una obra artística buscando significaciones en diferentes niveles, siempre en referencia a un conocimiento devenido de la experiencia.

En esta lógica discursiva, las cualidades del cinegrama (movilidad, visualidad, sonoridad) permiten al espectador-perceptor elaborar una lectura pertinente a través del filme encontrando, desde el tercer sentido, aquellas recitaciones que evocan al filme, es decir, cómo la propuesta de composición fílmica significa lo que contiene y cómo el espectador-perceptor halla desde el cinegrama la significación y su significancia.

La presente disertación es una lectura desde aquel elemento obtuso llamado cinegrama y del cómo me aproxime a la experiencia del espectador-perceptor. El estudio de esta forma no se aleja del sentido social ya que los actos de observar y escuchar tienen implicaciones culturales que pueden ser comprendidas a partir de una unidad holográfica recíprocamente relacionada con la esfera del universo fílmico contenida de imágenes, sonidos, movimientos que reflejan de manera compleja el orden básico del filme como un discurso en constante creación. Por consiguiente, la verdad es subjetiva pero el hecho es el fenómeno social. Entonces, el filme comprende una densidad de los acontecimientos.

Haciendo una pausa en el camino reitero que el cinegrama no es legible desde una lente, sino al asomarnos a un momento del filme. Al ser una unidad diseminadora de significados rompe con la idea de la fijeza y lo céntrico. El cinegrama, al ser concebible desde lo estático del fotograma, es un punto de partida para quien observa y escucha el cine. Al tratarse de un descentralizador del contenido plano, convergen alrededor de él varias formas de relacionarlo con un todo fílmico específico y con un sentido detonador de la misma imagen-concepto, posibilitando su estudio hacia el tercer nivel que, en tal caso, nos aproxima al sentido obtuso barthiano.

"Entramos en las tinieblas de una gruta artificial. Un polvo luminoso se proyecta y danza sobre una pantalla; nuestras miradas se empapan de él; toma cuerpo y vida, nos arrastra a una aventura errante; franqueamos el tiempo y el espacio, hasta que la música solemne disuelve las sombras sobre la tela, que vuelve a ser blanca."

(Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*, p.11.)

¿ F I N ?





Acerca de las Torres Gemelas como blanco simbólico de una metáfora terrorista.

Epílogo.

"El cuerpo del símbolo cambia con lentitud, pero su significado crece inevitablemente, incorporando nuevos elementos y descartando algunos de los viejos." Charles S. Peirce. La ciencia de la semiótica, 1986, p. 16

Distintas lecturas abren pauta para entender un signo que en el filme *11'09"01. September 11*, es reiteradamente recurrido para vincular un enunciado: martes 11 de septiembre del 2001. Este apartado pretende ser un espacio para entablar relaciones discursivas con un símbolo como lo son las Torres Gemelas ya que, además de ser una obra arquitectónica que emerge de los postulados de los rascacielos¹⁸⁵, o de ser un espacio en donde convergían individuos con finalidades específicas al sector económico, político, social y cultural, fue un objeto continuamente representado desde una forma de conocimiento. Un breve bosquejo por el entorno de las Torres Gemelas como un símbolo nos hará reflexionar acerca de "una imagen de una idea significada o bien una reminiscencia de algún acontecimiento, persona o cosa individuales, relacionados con su significado, o bien una metáfora."¹⁸⁶ Al observar y escuchar representaciones del entorno que se vivió en el WTC, el espectador-perceptor recurre a aquel índice que existía en cierta realidad.

¹⁸⁵ A lo largo de esta investigación (*videre supra*. Anexo), hemos precisado que la construcción de los rascacielos es con el sentido de aprovechar eficazmente un terreno reducido en zonas urbanas con altos índices de población.

¹⁸⁶ Charles Sanders Peirce. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, 1986, p.16.

También nos ocuparemos de aquello que es Terrorismo retomando las definiciones de Jacques Derrida y Jürgen Habermas. A través de la aproximación al WTC desde la representación visual y sonora que hemos experimentado con el filme, abriremos pauta al simbolismo y por ende, al sentido generado por la experiencia política, económica o cultural que se ha tenido con esa representación, es decir, con el uso metafórico del objeto y las diferentes formas. El acercarnos al WTC como un símbolo cambiante en aras de entender aquello a lo que el espectador-perceptor recurre a un índice¹⁸⁷ que existía en cierta realidad.

Del signo a lo simbólico.

Sabemos que las Torres Gemelas de Nueva York fueron terminadas en 1971 y que la finalidad de la obra arquitectónica de Mimura Yamasaki fue que "el WTC debe convertirse en la representación viviente de la fe del hombre en la Humanidad, de su necesidad de dignidad individual, de su fe en la cooperación y, a través de ésta última, de su capacidad de alcanzar la grandeza."¹⁸⁸

El símbolo al caracterizarse por su trascendencia temporal desde su sentido cambiante, es un signo que tiene como recurrencia de complemento y de comprensión un antecedente histórico. Por ello, es pertinente mencionar el hecho de que las Torres Gemelas fueron concebidas como un proyecto ambicioso para fomentar la inversión en una ciudad que poco a poco se veía desgastada por el desempleo y la inseguridad; también es acertado mencionar que se trataba de un signo que designaba y notificaba a la ciudad de Nueva York y, por lo tanto una estructura estructuran de "aquello" que un espectador-perceptor puede identificar. Así, múltiples sucesos distinguieron a los

¹⁸⁷ *Huella o índice* es todo aquel signo que por sus propiedades y elementos nos remite a aquello que representa. En una imagen, uno puede encontrarse con una huella desde el momento en que identifica ese signo con una imagen aprehendida con anterioridad y que va determinando su bagaje cultural dentro de un sistema de significaciones, es decir, en un contexto social, político, económico y cultural específicos.

¹⁸⁸ Peter Skinner (coord.), *World Trade Center. Los gigantes que desafiaban el cielo*. México: Advanced Marketing, 2001, p.19.

alrededores del las Torres Gemelas, mutuamente reflejadas en ellas mismas; diversas actividades culturales se efectuaron en su alrededor incluyendo las filmaciones de diversos cineastas para integrar esas gigantescas edificaciones brillantes y presencialmente imponentes en sus discursos cinematográficos.

Al comprender que la Torres Gemelas son signos, es necesario vincularlas a su creación desde lo cultural, es decir, desde que surgen de un *logos*, de una idea que es materializada a través una *tekne* lengua, de una *tekne* código-arquitectura, de una *teckne* palabra, etc. Como signos, las Torres Gemelas fueran representadas con una intención y, en la medida en que eran inteligibles y servibles fueron usadas por una sociedad. Como símbolo¹⁸⁹, son un signo determinado por su objeto dinámico (la construcción en sí) solamente desde el sentido en que es interpretado, es decir, es posible realizar una lectura desde cómo lo nombramos y cómo lo hallamos en un discurso metafórico, es así como un signo trasciende su temporalidad para ser identificado como un símbolo.

Así, el WTC es un signo discursivamente presencial en razón de que existe en una *semiosis*. El WTC es sensible, es decir, perceptible a los sentidos del espectador-perceptor sólo a través de una forma de representación. Desde la característica de lo presencial, el símbolo es elaboración desde las estructuras y desde lo estructurante de las metáforas que dan sentido a nuestra convivencia con el entorno. Peirce entiende en el signo un representamen, es decir, como ese "algo" que "alguien" representa, sólo un aspecto o un carácter figurativo o explícito de la realidad sensible.

¹⁸⁹ La definición que hace Charles S. Peirce sobre el símbolo es de utilidad para la intención de este ensayo, ya que el estadounidense lo ubicó desde su generalidad en las instancias que habrá de determinar. "En consecuencia, debe necesariamente haber instancias existentes de lo que el Símbolo denota, aunque acá habremos de entender por 'existente', existente en el universo posiblemente imaginario al cual el Símbolo se refiere. A través de la asociación o de otra ley, el Símbolo estará indirectamente afectado por aquellas instancias y, por consiguiente, involucrará una suerte de Índice de clase muy peculiar. No será, sin embargo, de ninguna manera cierto que el menor afecto de aquellas instancias sobre el Símbolo pueda dar razón del carácter signifiante del Símbolo." *Ibidem.*, p.31.

Enunciar a las Torres Gemelas desde sus significantes.

Antes de analizar al WTC como un símbolo, es ineludible arribar a su concepción como tal. En líneas anteriores se afirma que la significación de las Torres debe apearse a sus contenidos históricos y funcionales dentro de una sociedad para aproximarnos a la reflexión de su Forma. Además, esta especulación comprende la representación en cuestión desde su momento objetual sensible y sensibilizador de aquello que aprehendemos como realidad.

Para concebir la importancia de la deconstrucción¹⁹⁰ de un concepto es necesario entender los sentidos desde su centro. Al respecto, Derrida propuso el *significado trascendental*¹⁹¹ como un concepto a través del cual es posible entender el atentado del WTC en referencia de una metáfora llamada Terrorismo. Afirmó que cuando una cadena de signos al no funcionar más, ya no remite mas que a un significado, entonces se debe recurrir a una lectura desde su *significado trascendental* para terminar con un significante.

Anteriormente, Roland Barthes en *Mitologías* (1997) ya mencionaba que para aproximarse al sentido central del significante no es a través de su Contenido, sino de su Forma ya que en ese sentido el signo se vacía y queda la referencia al objeto. Con ello, surge un juego de ausencias y presencias en el signo: la parte no sensible, es decir, el significante no es lo mismo que lo sensible, es decir, lo no sensible. Con ello, es entendible la ausencia y la presencia como descripciones no opuestas, sino como relacionales pues el significante es al significado como éste al primero.

¹⁹⁰ Deconstrucción o desconstrucción es llevar al límite cada uno de los conceptos que contiene nuestro bagaje cultural, siempre respetando el juego de los significados para de allí determinar diferentes perspectivas hasta el devenir, trascender a otro sentido y encontrarse con el límite de los conceptos. En términos derridianos, deconstruir “es pensar la genealogía estructurada de sus conceptos de la manera más fiel, más interior, pero al mismo tiempo desde un cierto exterior incalificable por ella, innombrable, determinar lo que esta historia ha sido disimular o prohibir.” Jacques Derrida. *Oposiciones*. España: ediciones de Minuit, 1977, p.12.

¹⁹¹ Derrida menciona que el uso del *significado trascendental* es una práctica que debe realizarse con prudencia ya que: “debe pasar por la deconstrucción difícil de toda la historia que la metafísica ha impuesto y no cesará jamás en la imposición de toda ciencia semiológica a esta instancia fundamental de un ‘*significado trascendental*’ y de un concepto independiente de la lengua; esta instancia no viene impuesta desde el exterior por algo como ‘la filosofía’, sino por todo lo que liga nuestra lengua, nuestra cultura, nuestro ‘sistema de pensamiento’ a la historia y al sistema de la metafísica; la oposición significado/significante no puede ser absoluta y radical si no, dejaría de funcionar.” *Oposiciones*. 1977, p.28.

Con lo anterior, es posible entender a las Torres Gemelas como un símbolo. El WTC hacía alusión a un conjunto de metáforas como el poder económico, la perseverancia, la altitud, la verticalidad, el dominio, en palabras de Yamasuki, lo humanamente grande. Como objeto, el WTC emana representámenes porque representa aquello que se piensa, que se razona y que remite por lo tanto, a una historicidad. Cada signo es complejo en la medida de sus referencias. Si el signo es un símbolo es porque lo razonamos y, si el razonamiento se apega a un *logos*, éste se conecta a un acto reflexivo y fundamentado en los mismos elementos que se van generando desde el uso de aquello que es un signo-símbolo y que, al ser presencial tiene un sentido desde la conciencia. Posteriormente, al introducir las Torres Gemelas en un discurso, con los elementos mencionados en torno de ellas, surge un concepto que las determinan en un momento histórico. Es en este momento donde "el concepto restablece una cadena de causas y efectos, el concepto nunca es abstracto: está lleno de una situación. A través del concepto se implanta en el mito una historia nueva."¹⁹²

De la ausencia y la presencia desde los signos.

La aparente antinomia ausencia/presencia desde las anteriores definiciones de signo y sentido, dan pauta al juego de la comprensión de lo presencial hasta traspasar su límite y llevarlo a otro significado, todo ello a partir de la reflexión desde la Forma. Lo anterior permite determinar muchos de los aspectos culturales de la sociedad ya que los signos son concebidos en razón de aquello que existe, de lo que está presente y de lo que es tangible, es decir, de lo conceptual. El fenómeno conceptual cotidiano de que todo existe en razón de la presencia dada a nivel del lenguaje nos lleva a pensar sólo en aquel entorno que es nombrado por los sujetos en razón de su experiencia, dejando de lado la reflexión acerca de la diferencia entre esos conceptos. Esta idea remite al

¹⁹² Roland Barthes. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1997, p.210.

sentido del Ser como presencia, al "pienso, luego existo" de René Descartes al ubicar la discusión del sujeto-objeto, mismo sentido que deja de lado reflexionar desde la experiencia del sujeto -en este caso del espectador-perceptor-, con el objeto y, en el caso del lenguaje audiovisual, con la representación de aquella forma de conocimiento respecto de ese objeto.

"La trasgresión implica que el límite este siempre presente". (1977: 19)

La importancia que se le otorgue al lenguaje y a la concepción del mismo desde el entendimiento de lo que significa abre un campo de interés que debe tomarse en cuenta tanto en la política como en la economía a fin de entender la fenomenología del 11 de septiembre del 2001 desde la creación conceptual así como la trascendencia de los símbolos como lo es ya el WTC en relación con el Terrorismo y de cómo es representado en el largometraje referido en la presente disertación. En la búsqueda de los centros de estos conceptos simbólicos es necesario reflexionar a las Torres desde lo que no son. Este camino, posible de emprender desde la Forma, nos permitirá comprender su sentido y su convergencia. En este juego debe tenerse en cuenta que jamás desglosaremos totalmente su plenitud, sólo un aspecto, el que nos dé nuestra previa experiencia con diferentes discursos que las incluyen.

Un síntoma llamado Terrorismo.

"Aquel 11 de septiembre América y Nueva York no perdieron solamente miles de vidas inocentes, grandes edificios reducidos a escombros, empresas boyantes ahora reducidas a la miseria: perdieron también el mito, profundamente enraizado, de la existencia de un espacial y sagrado principio de invulnerabilidad. Desafiando los terribles acontecimientos de su historia reciente, América se había agarrado a esta quimera." (Skinner, 2002: 19)

"'Terrorismo' es un concepto difícil de precisar, lo cual expone a la arena política global a peligros inminentes y a desafíos futuros" (2003:15) afirma Giovanna Borradori. En las mismas páginas, la filósofa expone, lo que es el Terrorismo desde la perspectiva de Jürgen Habermas:

"Habermas reconstruye el contenido político del terrorismo como una función del realismo político de sus objetos, de modo que adquiere contenido político, sólo retrospectivamente (...), le preocupa la potencial pérdida de legitimidad por parte de los gobiernos democráticos liberales".¹⁹³

Respecto a Jacques Derrida, la autora introduce a la postura del francés desde la deconstrucción del terrorismo como el único recurso de acción políticamente responsable, pues el uso público que se hace de esta noción contribuye de manera perversa a la causa terrorista. Dicha deconstrucción:

"consiste en mostrar que los conjuntos de las distinciones dentro de las cuales comprendemos el significado del término *terrorismo* están llenos de problemas."¹⁹⁴

Con estas primeras pesquisas es perceptible la existencia de una limitación del término *terrorismo* al estar expuesto desde lo político, lo sociológico y lo económico. De igual forma está concebida la concepción de lo que es el martes 11 de septiembre del 2001, cuando a las 7:45 a.m. un avión se impactó en la Torre Norte del WTC de Nueva York. La concepción política habermasiana, que principia con reminiscencias

¹⁹³ Giovanna Borradori. *La Filosofía en una época de terror*. España: Santillana, 2003, p.15 y 16.

¹⁹⁴ *Ibidem.*, p.16.

desde la democracia y la acción comunicativa, es posteriormente pertinente al estudio desde el campo de lo *signico* y los sentidos ya que, antes de pasar a la confirmación de metáforas como la democracia (a través de la acción comunicativa), es primordial voltear al campo del lenguaje y al sistema de los signos con la finalidad de ir más allá, puesto que la política, antes de ser una ciencia, es un sistema de conceptos. Desde una visión derridiana, el concepto *terrorismo* es preferente porque conlleva al hallazgo de las ausencias de esta noción en razón de los *significados trascendentales* que se le han conferido no desde su origen metafórico, sino desde las acciones que emergen de él.

Si para Habermas el *terrorismo* "es el efecto del trauma de la modernización, la cual se ha extendido por todo el mundo a una velocidad patológica"¹⁹⁵, para Derrida es "un síntoma de un elemento traumático que es intrínseco a la experiencia moderna, que se focaliza siempre en el futuro, entendido patológicamente como promesa, esperanza y autoafirmación."¹⁹⁶ Más allá de las aproximaciones al concepto de *terrorismo* hay que identificarlo como una metáfora discursiva a través de la cual se gestan hechos tangibles que se apegan a ciertos símbolos.

¿Son los símbolos blancos estratégicos de la metáfora terrorista?

Una respuesta a esta pregunta es posible desde la espiral de la violencia de Jürgen Habermas, donde es la espiral de la *comunicación perturbada* la posible interrupción de ésta: "cuando la violencia comienza con perturbaciones en la comunicación, se puede saber qué fue lo que resultó mal y qué es lo que debe ser reparado después de que ella ha estallado."¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Ibidem.*, p.59

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ Mondadori. 2003, p.67.

Si entendemos comunicación como la presuposición tanto de sujetos "cuya identidad y presencia están constituidas con anterioridad a la operación significativa"¹⁹⁸, como de objetos que son representados en el consciente como conceptos significados siempre con un sentido y creados con una intención, debemos entender que ambos están en una exterioridad e interioridad que va más allá de la trayectoria de la comunicación que se elabora en cada momento, por lo tanto, en su proceso es difícil transformar los sentidos que emanan. Precisamente, los malentendidos que estallan en la espiral de la comunicación habermasiana no pueden ser reconstruibles desde la concepción occidental ya que la presencia es la que tienen validez. Lo ausente es lo cuestionable, lo no aceptable y de lenta aceptación debido a que se deben elaborar los conceptos propios que les distinguan.

De llevar esto a la esfera internacional, donde el cosmopolitismo puede ser una vía de alternancia, es fundamental entender la diversidad en las concepciones del *mundo* así como de los elementos no concensuados sobre la creación de discursos, ya que muchas veces sus contenidos son contradictorios con la realidad que nos rodea.

Lo anterior sucede con la metáfora democracia, la cual viene a ser interiorizada a través de procesos simbólicos como la votación, la designación de los espacios de discusión, la determinación de lo público y lo privado, así como la concepción del ciudadano que emana del poder de un individuo circunscrito a una realidad que no es la total del planeta. Al respecto, es cuestionable la visión de Habermas cuando afirma que la democracia "con su estructura perfectible, es a la vez el medio y el fin de la emancipación individual y social."¹⁹⁹ Muy al contrario de Derrida, quien plantea que la democracia es una forma de gobierno en devenir, Habermas politiza este concepto hasta segmentarlo e imposibilita la discusión de atravesar cada uno de los elementos que lo componen. En relación al WTC, es pertinente preguntar si el concepto de la construcción de las Torres Gemelas, así como de las oficinas que se albergaban en ellas eran símbolos de la democracia.

¹⁹⁸ Derrida, *Ibidem.*, 1977, p.32.

¹⁹⁹ Mondadori, 2003, p.79.

Más allá de la deliberación democrática apegada al compromiso de decir una verdad, de querer acudir a la comunicación como una "práctica racional que permita la formación de un consenso libre entre los hablantes, consenso análogo a la naturaleza abierta del debate que fundamenta la deliberación democrática"²⁰⁰, es necesario pensar desde una visión de la globalización²⁰¹ y abrir los canales del lenguaje a los problemas que derivan de él, un ejemplo es el problema de la traducción de idiomas, ya que es difícil una concepción totalizadora del *terrorismo* desde diferentes culturas, cuando en algunos países es concebida la religión como un acto filosófico y de vivencia cotidiana incluida la actividad política. No es el objetivo omitir los planteamientos de Habermas, sino cuestionarlos desde contextos diferentes a los del llamado Primer Mundo.

Para el análisis del sentido desde lo simbólico es pertinente ir más allá de lo que enmienda la comunicación a fin de no permanecer en los niveles de intercambio. En este punto, la propuesta habermasiana brinda pautas de discusión no desde la referencia de los tres niveles de creación de sentido desde la comunicación (receptor, mensaje y/o emisor), sino desde los niveles del pensamiento y del lenguaje (sintáctica, semántica y/o pragmática) con el fin de entender el sentido polisémico desde los signos y, por ende los símbolos. Con lo cual, la concepción *inestabilidad semántica* es la "confusión irreductible de la frontera analizada no solamente desde su desorden especulativo, desde el caos conceptual o desde una zona de turbulencia aleatoria en el lenguaje público o político", sino desde el reconocimiento de "unas estrategias y unas

²⁰⁰ *Ibid.*, 2003, p.81.

²⁰¹ Ulrich Beck, considera que la "Globalización se puede describir como un proceso que crea vínculos y espacios sociales transnacionales, revaloriza culturas locales y trae a un primer plano terceras cultura", *¿Qué es la globalización?* España: Paidós, 1998, p.30. Beck afirma que la globalización trae cambios a los parámetros sociales: mayor espacio; estabilidad en el tiempo; densidad (social) de los entramados, las interconexiones y las corrientes icónicas transnacionales. Define el proceso de globalización a partir de su singularidad, la cual "radica actualmente en la ramificación, densidad y estabilidad de sus recíprocas redes de relaciones regionales-globales empíricamente comprobables y de su autodefinition de los medios de comunicación, así como de los espacios sociales y de las citadas corrientes icónicas en los planos cultural, político, militar y económico", p.31 La sociedad mundial se caracteriza "por la multiplicidad y la ausencia de integrabilidad; sólo se abre cuando produce y conserva su actividad y su comunicación." *Ibidem*.

relaciones de fuerza.”²⁰² Es claro que la *inestabilidad semántica* no remite a la idea de una incongruencia, sino a un entorno caótico donde la continua generación de discursos retoma sentido conforme a las intencionalidades de cada persona y que lo plasma a través de diferentes sistemas del lenguaje humano, como es el caso de películas, programas especiales, playeras, textos, libros, etc. Por tales razones, no es adecuado centrarse en explicaciones desde áreas específicas de estudio que recurren al lenguaje, sino reflexionar desde el universo polisémico de los signos las diferentes visiones que se tienen de los elementos implicados para así comprender desde el discurso en el que nos encontremos, aquello que representamos como *terrorismo* y aquello que signamos como un blanco simbólico de lo que está, metafóricamente, en proceso de aprehensión y comprensión.

Cuando el Boeing 767-200 de *United Airlines* se estrelló 30 minutos después contra la Torre Sur del WTC faltaba poco para que millones de personas en el mundo vieran el colapso de una historia monumental, de unas torres que formaban parte de la visibilidad y paisaje neoyorkinos; de un entorno de rascacielos donde estaba presente lo que ellos llamaban *World Trade Center*, de lo que nombraban el orbe del mundo donde se localizaba el restaurante “*The Windows of the World*”. Las figuras discursivas que describían a las *Torres Gemelas*, remiten al logocentrismo de una ciudad importante a nivel mundial, donde la concepción de cosmopolitismo se creía ver reflejado en cada una de las personas que habita allí. A través de las fotos del recuerdo, las playeras como souvenir, de las películas, de la potencialidad de su presencia, las *Torres Gemelas* eran un símbolo de la soberanía²⁰³ americana y como tal, la muestra de la creación de un símbolo que formaba parte de una ficción onto-teológica como son el terrorismo y la soberanía misma, pues ninguna de las dos son

²⁰² Mondadori, *op.cit.*, p.156.

²⁰³ La soberanía es una herencia de la ficción onto-teológica que va en continua deslegitimación por ella misma. “La soberanía es incompatible con la universalidad cuando, precisamente, es requerida siempre por cualquier concepto del derecho internacional, por consiguiente, universal o universalizable y, por ende, democrático. No hay soberanía sin fuerza sin la fuerza del más fuerte cuya razón –la razón del más fuerte- es dar cuenta de todo. Si la fuerza soberana es silenciosa, no es por falta de hablar –puede ser inagotable- sino por falta de sentido.” Jacques Derrida. *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, Madrid: Trotta, 2005, p.127.

concebidas como objetos sensibles ni son transmisibles de manera tangible si no es desde los símbolos, desde aquellas figuras que reencuentran en un sistema de signos aquello a lo que remiten, que sirven de huella de algo metafórico.

La creación de los símbolos es desde la misma estructura del lenguaje ya que las contradicciones de la presencia y de la ausencia son primordiales para la problematización del signo al ser pieza angular de la Metafísica²⁰⁴. Esta forma de arribar a los diversos sentidos que describen al WTC es para entender la transición de un símbolo apegado a la libertad y a la supremacía de un sistema, a un símbolo pertinente para el *Terrorismo*.

La concepción de las Torres Gemelas, hecha en líneas anteriores, se apega a la materialización de metáforas como la libertad, la soberanía, la identidad, el intercambio, la hegemonía económica, política, lo cultural, etc., es decir, a todo un conjunto de discursos culturales que adquieren sentido en un sistema donde la concepción de la altura, de la verticalidad, del *skyline* requiere de la más alta tecnología para su construcción²⁰⁵. La tecnología es un concepto concebido en razón del símbolo WTC en tanto que éste es pensado desde las promesas de la certidumbre, el progreso, la civilización, es decir, está contenida de todos los legados de la Ilustración.

Al vivenciar desde las imágenes el proceso de la destrucción de un símbolo rompió con el mañana y volcó a los espectadores hacia la interiorización de lo que sucedía en ese momento. La experiencia audiovisual de una hiperrealidad²⁰⁶ abre pauta a la muy

²⁰⁴ Las raíces de la metafísica son griegas: *meta ta physika*, es decir, después de las cosas de la naturaleza.

²⁰⁵ Durante la planeación de las Torres Gemelas fueron previstos algunos accidentes como el choque de aviones. Para atender a esta previsión, se requirió de material como el acero y el hormigón armado para que la construcción tuviera ligereza y gran flexibilidad. Lo que no consideró el arquitecto Yamasaki fue el choque de aviones de gran magnitud ya que la cantidad de combustible que necesita un avión Boeing es mucho mayor a la que utilizaban los aviones comerciales a mediados del siglo XX. Cabe mencionar que uno de los problemas que fomentaron el colapso de las Torres Gemelas fue el sobrecalentamiento y el aislamiento de los pisos, ya que el acero alcanzó el nivel de temperatura para su fundición y la salida evacuación de las personas era imposible debido a la planeación arquitectónica de pisos independientes conectados sólo a través de ascensores inteligentes y de escaleras que se encontraban en salidas rodeadas de materiales fundibles.

²⁰⁶ Es necesario hacer hincapié en la idea radical de Baudrillard, al referirse a la desaparición del pensamiento, dada la condición actual: “en nuestro mundo actual existe verdaderamente el riesgo de la desaparición del pensamiento, el riesgo de que se vuelva –por acción de la inteligencia artificial, etc.- una función inútil. El

certera idea de un nuevo tiempo verbal que Derrida llama el *in-presentable*, es decir, el tiempo del terror que amenaza y que no queremos; que no queremos en tanto que todos nos sentimos expuestos, pues en cada sistema de signos regional existe la generación de símbolos que pertenecen a un sistema económico antiquísimo y que podría ser un blanco para el terrorismo en cuanto éste tiene necesidad de legitimarse a través de acciones de terror.

El *in-presente* remite al término de las metáforas discursivas como certidumbre, progreso y bienestar que devienen de la Ilustración. A través de este tiempo verbal existe un acercamiento al término de las grandes metáforas y, por lo tanto, al advenimiento de legitimaciones de las nuevas formas de acción desde el denominado *terrorismo* y el autodenominado *poder pacificador* que busca erradicar a ese *terrorismo* que no tiene una personalidad específica y/o bien definida.

Paradójicamente, esta doble acción es comprensible sólo desde los discursos. En la emisión del evento 11/9, los medios lo llamaron el "gran acontecimiento" abriendo, al mismo tiempo la pauta a:

1. la creación del WTC como blanco simbólico a través de la reiteración de imágenes.
2. el reconocimiento como figuras públicas de las redes responsables del acto.
3. la creación del terrorismo por parte del Estado-nación y con ello, la creación de un enemigo que sirva para generar un sentido al mal uso de la fuerza que se hace por parte del mismo Estado.

libro, el pensamiento, el lenguaje tienden a volverse funciones inútiles por el hecho de la hegemonía efectiva de los sistemas, de las redes de información, etc." Jean Baudrillard. "*Quién piensa a quien. El mundo es quien nos piensa*", en: *Caminos del pensamiento: hacia nuevos lenguajes*. UNESCO, 2000, p.68. A pesar de diferir en la probabilidad de pérdida del pensamiento, puesto que es imposible ya que al desaparecer ésta conllevaría a la pérdida de la lengua y, por lo tanto, a la generación de la confusión en las diversas formas del lenguaje, es decir, en el conocimiento y el reconocimiento tanto de la realidad "en su forma elemental" como de la hiperrealidad. De gestarse este fenómeno, estaríamos hablando de la negación del sentido del Ser como elemento fundamental de una realidad que él va construyendo en forma de sistema racional de causas y efectos. Por el contrario, no hay que negar la transformación. Además, en este mismo punto, el pensamiento ligado y compenetrado al lenguaje se presenta como forma continua de coacción ante el mismo sistema, lo legitima y se le opone para generar alternativas en función de las posibilidades del lenguaje mismo.

"La mediatización máxima era un interés *común* de los organizadores del '11 de septiembre', de los 'terroristas' y de quienes, en nombre de las víctimas, ansiaban declarar la 'guerra' contra el terrorismo. El verdadero 'terror' consistió (y comenzó efectivamente) en exponer, en explotar, en haber expuesto y explotado su imagen por parte del propio objetivo del terror. Este objetivo (digamos que son los Estados Unidos) estaba él mismo interesado en exponer su vulnerabilidad, en darle toda la resonancia posible a la agresión contra la que quiere protegerse." (2005: 161)

Los implicados en esa eventualidad son integrantes de grupos políticos y económicos que convergen alrededor de un pequeño sector que tiene acceso a los medios de comunicación de alta tecnología. De entender esta lógica de acceso a los soportes de emisión de los mensajes de cada sector se comprende que la lógica de la guerra ha cambiado ya que, debido a la extensión de las redes como Al Qaeda, se encuentran en constante movilización ya no sólo a nivel geográfico, sino a nivel discursivo y a nivel mediático.

En el caso de los medios como generadores de símbolos hay que citar una reflexión que hace Jürgen Habermas y que retoma Giovanna Borradori respecto al contenido de la "realidad en una pantalla de televisión" como lo fue presencialmente el 11/9:

"Nada de lo que apareció en las pantallas el 11 de septiembre fue editado, su cubrimiento por parte de los medios ni siquiera contó con un trabajo previo de producción, y eso lo convierte, (en las propias palabras de Habermas) en el 'primer acontecimiento histórico mundial'" (2005: 184)

Lo que Giovanna Borradori llama *acontecimiento* y lo que Habermas menciona como "primer acontecimiento histórico mundial" es errático desde el momento en que éste, como tal, es una invención desde los medios de comunicación y del Estado. La transmisión en directo de la Torre Norte en llamas no era desde una toma cercana; se trataba de una toma abierta a pesar de que existían camarógrafos en las afueras de los edificios. La cadena televisiva CNN Internacional decidió permanecer en el espacio satelital a través de la toma abierta y lejana donde sólo se encontraba un rascacielos

en llamas. El momento sorpresivo, y efectivamente donde no hubo edición, es cuando en el campo visual se ve un segundo avión comercial que va directamente contra la Torre Sur del WTC. Para el estudio de los sentidos, el instante reiterativo de los aviones impactándose contra el símbolo de la supremacía norteamericana -que no trasciende más allá de los 20 segundos-, forma parte de la elaboración discursiva de un símbolo como blanco del terrorismo. Ante esto, se determina que la elaboración de un *blanco simbólico* para el *terrorismo* no fue elaborado por las redes de Al Qaeda, sino por la significación que se difunde desde los medios de comunicación masiva y desde los discursos de los Estados implicados.

El proceso de legitimación del signo WTC como blanco simbólico del terrorismo es *a priori*, es decir, desde la creación del proyecto arquitectónico, desde que existen diversos discursos -como las producciones cinematográficas- en los que se significa a las Torres como un símbolo de una cultura potencial, desde que existen antecedentes de atentados²⁰⁷, desde que se han utilizado como armas de ataque los mismos objetos de esa nación y cuando se recurre a los antecedentes históricos para encauzar los sentidos de una *Canalocracia*²⁰⁸.

²⁰⁷ El 26 de febrero de 1993 un coche bomba explotó en uno de los estacionamientos subterráneos del WTC, dejando como saldo seis muertos y mil heridos. Fuente: *Reforma*, 12 de septiembre del 2001.

²⁰⁸ “Un Etat voyou, disait bien Robert S.Litwak, ’est celui que les États-Unis définissent comme tel.’ Et cela au moment même en Etats voyous. Les Etats–Unis qui furent le 11 septembre officiellement autorisés par l’ONU á agir comme tels, c’est à dire à prendre tous les mesures jugées nécessaires pour se protéger, partout dans le monde, contre le dit *terrorisme international* » Jacques Derrida, *Voyous*, France : Ed. Galilée, 2003. Se dice que un Estado Canalla es aquel que no respeta las leyes internacionales esenciales como lo son las apegadas a los derechos humanos. El Estado Canalla aplica una “Canalocracia” que en palabras de Derrida es una forma de poner en duda ante la ley una especie de poder oculto y marginal, el contra-poder colectivo de una sociedad secreta o de una conjura, la contra-institución de una cofradía clandestina que reagruparía a los que están fuera de la ley y a los embarcadores. A diferencia de la Democracia la Canalocracia no lo considera a sus ciudadanos como fenoménicos.

Con todo lo anterior, es pertinente el estudio de los acontecimientos²⁰⁹ desde los sentidos que son generados a través del cómo son representados por las personas que los experimentan y cómo lo contraponen con lo pensado. Desde el *significado trascendental* es pertinente atravesar los conceptos más recurrentes para designar lo que sucede en el fenómeno, posteriormente para conceptualizar el fenómeno en sí y relacionarlo con otros.

A través de la revisión de los signos que caracterizan al *terrorismo* se confirma que, tanto este fenómeno sintomático, como otras formas de ficción tienen su sentido en el contenido de símbolos; los cuales son creados desde la misma estructura signica que sirve a la vez de legitimación de los discursos en el devenir. En principio, lo que da existencia a un *todo simbólico* es lo que representa; no es el objeto en sí sino a lo que remite como signo, mismo que forma parte de una metáfora necesaria dentro de la metafísica en la que vivimos.

La idea central de este texto es motivar al lector a preguntarse *¿cómo significamos lo que sucede en nuestro alrededor?, ¿cómo llevamos éstas experiencias dentro de un bagaje cultural ante nuevas experiencias con otros discursos?, ¿cómo recurrimos a términos y a definiciones para describir eso que está alrededor?, ¿cómo vamos entendiendo las representaciones de los procesos que se nos presentan?, ¿como hegemónicos? y, por lo tanto ¿contenidos de simbolismos?*

²⁰⁹ Retomo la definición de Derrida para entender lo que es acontecimiento, ya que él lo define como “lo que está hecho de la ‘cosa’ misma (lo que sucede) y de la impresión (a la vez espontánea y ‘controlada’) que tal cosa nos da, nos deja o nos hace”. El filósofo hace diferencia entre el acontecimiento y la impresión cuando ésta la define como lo que “separa a la cosa que la produjo. La impresión está informada, en doble sentido de la palabra: un sistema predominante le dio forma, y esta forma pasa por una maquinaria de información organizada (lenguaje, comunicación, retórica, imagen, medios, etc.) Este dispositivo es político, técnico y económico.” *La filosofía como...*, p.135. Retomo lo observado el 11/9 como un acontecimiento por cómo sucedió y por la forma en como fue presentado nos sorprendió a nivel de conciencia. “El acontecimiento es ante todo lo que yo no comprendo; es ante todo que yo no comprenda. La experiencia de un acontecimiento es el modo bajo el cual nos afecta, precisa de un movimiento de apropiación (comprensión, reconocimiento, identificación, descripción, determinación, interpretación a partir de un horizonte de anticipación saber, denominación, etc.”, p.137.

Y es que el 11/9 como síntoma de una forma de operatividad actual por parte de los Estados Canallas, pasó a ser legitimado simbólicamente desde ellos mismos a través de los medios de comunicación masiva. La reiteración de la imagen del poderío económico colapsándose deviene en testimonio de un acontecimiento que marcó un antes y un después en la forma de la política tanto al interior como al exterior de Estados Unidos. El poder eternizador de los 13 segundos²¹⁰ de la secuencia en los media, integrado en los códigos cinematográficos, informativos, económicos, organizativos, y que trastocan el sentido del *significado trascendental*, ha llevado a la necesidad de construir en el año 2004, la plaza conmemorativa de "eso" que estuvo allí, de "eso" que ocupaba un espacio, de un símbolo que llega relacionar a las antinomias ausencia/presencia en una cultura occidental donde el predominio del pensar para posteriormente existir remite al acto de conceptualizar un mundo de presencias.

Como lo he mencionado al principio de esta entrega, se trata de una reflexión acerca de los signos de las Torres Gemelas y la representación en un largometraje. La abstracción hecha desde los cinegramas que enuncian al universo fílmico *11'09"01. September 11*, no definen al 11 de septiembre del 2001 como un acontecimiento único resultado del Terrorismo sino como un conjunto de acontecimientos que se relacionan porque incumbe a lo humano a través de la pobreza, la injusticia, la represión, la exclusión, la enfermedad y principalmente desde aquello que no eran las Torres, unos símbolos que, conceptualmente, eran la reiteración de sus funciones y no de lo que aconteció en su entorno, como aún se quiere dar a entender al elaborar el discurso acerca del Terrorismo.



²¹⁰ Tiempo exacto que dura la secuencia audiovisual del choque del segundo avión contra la Torre Sur del WTC, el 11 de Septiembre del 2001.



11-09-01 / 11'09"01: los discursos.

Anexo.

"El cuerpo del símbolo cambia con lentitud, pero su significado crece inevitablemente, incorporando nuevos elementos y descartando algunos de los viejos."
(Charles S. Peirce. *La ciencia de la semiótica*, 1986, p. 16).

Cuando el Boeing 767-200 de *United Airlines* se estrelló 18 minutos después contra la Torre Sur del WTC faltaba poco para que millones de personas en el mundo vieran el colapso de una historia monumental, de unas torres que formaban parte de la visibilidad y paisaje neoyorkinos; de un entorno de rascacielos donde estaba presente lo que ellos llamaban *World Trade Center*, de lo que nombraban la "orbe del mundo" donde se localizaba el restaurante "The Windows of the World".

Las figuras discursivas que describen a las Torres Gemelas, remiten al logocentrismo de una ciudad mundialmente importante, donde la concepción de cosmopolitismo se cree estar reflejado en cada una de las personas que habita allí. A través de las fotos del recuerdo, de las playeras, los llaveros, las postales y un sin fin de objetos llamados "souvenir", de las películas que registraron esa obra arquitectónica, de la potencialidad de su presencia, las Torres Gemelas eran uno de los símbolos de la soberanía²¹¹ americana y como tal, una muestra de la creación del símbolo que formaba parte de una ficción onto-teológica como son el Terrorismo²¹² y la soberanía misma²¹³.

²¹¹ La soberanía es una herencia de la ficción onto-teológica que va en continua deslegitimación por ella misma. "La soberanía es incompatible con la universalidad cuando, precisamente, es requerida siempre por cualquier concepto del derecho internacional, por consiguiente, universal o universalizable y, por ende, democrático. No hay soberanía sin la fuerza del más fuerte cuya razón –la razón del más fuerte– es dar cuenta de todo. Si la fuerza soberana es silenciosa, no es por falta de hablar –puede ser inagotable– sino por falta de sentido." Jacques Derrida. *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, Madrid: Trotta, 2005, p.127.

²¹² Como introducción al presente capítulo hago referencia a la definición de Terrorismo de Emmanuel Wallerstein: "Terrorismo suele definirse como los actos perpetrados en contra de una categoría de víctimas con la finalidad de

La concepción de las Torres Gemelas se apega a la materialización de metáforas como la libertad, la soberanía, la identidad, el intercambio, la hegemonía económica y política, lo cultural, etc., es decir, a todo un conjunto de discursos semióticos que adquieren sentido en un sistema donde la concepción de la altura, de la verticalidad, del *skyline*²¹⁴ requiere de la más alta tecnología para su construcción²¹⁵. La tecnología es un concepto concebido en razón del símbolo World Trade Center en tanto que éste fue pensado desde las promesas de la certidumbre, el progreso y la civilización. Es decir, está contenida de todos los legados de la Ilustración. El camino a seguir en este capítulo será por las páginas periodísticas, de revistas, de libros y por las líneas digitales tanto periodísticas como de la opinión vertida desde los testimonios que fueron elementos para la concepción de lo que es concebido como 11 de septiembre del 2001, es decir el 11-S ó el 11-9, como un parte aguas histórico, con un antes y un después.

sembrar el terror, esto es, miedo excesivo entre quienes pertenecen a la categoría de víctimas. Se realiza con la pretensión de que modifiquen su conducta futura”, en *Estados Unidos confronta al mundo*. México: Siglo XXI, 2005, p.111 y 112. Esta definición es una introducción al concepto Terrorismo utilizado a lo largo de esta investigación.

²¹³ Ninguno de estos conceptos pueden concebirse como objetos, tampoco son transmisibles de manera tangible si no es a partir de los símbolos, es decir, desde aquellos signos que reencuentran en un sistema de signos aquello a lo que remiten, que sirven de significación de “algo” metafórico. La creación de los símbolos es elaborada desde la estructura del lenguaje ya que las contradicciones de la antinomia presencia/ausencia son esenciales para la problematización del signo al ser pieza angular de la metafísica. El listado de categorías que sirven para describir el contenido simbólico del World Trade Center desde su concepción es para entender la transición de un objeto a un símbolo que representa la libertad y la supremacía dentro de un sistema económico neoliberal a un símbolo estratégico pertinente para el *Terrorismo*, por señalar un ejemplo.

²¹⁴ El *Skyline* es una técnica arquitectónica que consiste en el aprovechamiento de terrenos pequeños. Sus planteamientos son ideales para ambientes urbanos. Bajo la inspiración de artistas como el francés Le Corbusier, Imamura Yamasaki complementó las inquietudes urbanas de lo que se venía conformando en Nueva York como la ciudad de los rascacielos. Antes de las Torres Gemelas, ya existían el State Empire y la Torre de Rockefeller, entre otras. Actualmente, el edificio más alto a nivel mundial es construido en China; se trata de una torre aún no finalizada, que rebasará los 480 metros de altitud. Las Torres Gemelas tenían una altura de 415 metros. Fuente: Noticias al minuto de *El Universal on line* (www.eluniversal.com.mx), 27 de junio del 2007.

²¹⁵ En el proyecto arquitectónico de las Torres Gemelas fueron previstos algunos accidentes como el choque de aviones. Para atender a esta previsión se requirió de material como el acero y el hormigón armado para que la construcción tuviera ligereza y gran flexibilidad. Sin embargo, en el informe oficial de la Comisión Nacional para Investigar el 9/11 (CN911) se especifica que lo que no consideró el arquitecto Yamasaki fue el choque de aviones de gran magnitud ya que la cantidad de combustible que necesita un avión Boeing es mucho mayor a la que utilizaban los aviones comerciales a mediados del siglo XX. Cabe mencionar que, según los resultados de la investigaciones tanto de la CN911, así como de la Agencia Federal para Emergencias (FEMA) y del Instituto Nacional de Tecnología y Normalización (NIST), uno de los problemas que fomentaron el colapso de las Torres Gemelas fue el sobrecalentamiento y el aislamiento de los pisos, ya que el acero alcanzó el nivel de temperatura para su fundición y la salida evacuación de las personas era imposible debido a la planeación arquitectónica de pisos independientes conectados sólo a través de ascensores inteligentes y de escaleras que se encontraban en salidas rodeadas de materiales fundibles.

Para entender históricamente a las Torres Gemelas como signos es necesario remontarse a la creación de ellas desde lo cultural, es decir, desde que surgen de un *logos*, de una idea que es materializada a través una *tekne* lengua, de una *tekne* código-arquitectura, de una *teckne* palabra, de una *teckne* imagen audiovisual, etc. Y es que las Torres Gemelas son signos²¹⁶ y por lo tanto surgen como índices que representan una intención con un sentido; en la medida en que eran inteligibles y objetos servibles fueron funcionales para una sociedad. Como símbolo²¹⁷, el World Trade Center continua siendo un signo dinámico discursivamente presencial que ha trascendido por medio de la repetición de los discursos que lo conforman y a través de los espacios que muestran la ausencia física de éste conjunto de rascacielos.

En razón de que existía físicamente en una estructura de signos, el WTC era sensible y continua perceptible a los sentidos del Ser humano.

De los orígenes del World Trade Center.

Finalizadas en el año de 1971, las Torres Gemelas de Nueva York fueron hechas por Mimura Yamasaki con una finalidad específica:

El World Trade Center debe convertirse en la representación viviente de la fe del hombre en la Humanidad, de su necesidad de dignidad individual, de su fe en la cooperación y, a través de ésta última, de su capacidad de alcanzar la grandeza. (Skinner, 2001)

La construcción de las Torres Gemelas fue concebida por el gobierno de Nueva York a fin de fomentar la inversión de capital en una ciudad que poco a poco se veía desgastada por el

²¹⁶ Para la definición de signo se recurre tanto a la realizada por Jacques Derrida (aquel que tiene por característica ser inteligible y sensible), como a la planteada por Charles S. Peirce: “el signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del representamen.” *La ciencia de la Semiótica*. Argentina: 1986, p.22. Peirce llama representamen al signo.

²¹⁷ La definición que hace Charles S. Peirce sobre el símbolo es de utilidad para la intención de este ensayo, ya que el estadounidense lo ubicó desde su generalidad en las instancias que habrá de determinar. “En consecuencia, debe necesariamente haber instancias existentes de lo que el Símbolo denota, aunque acá habremos de entender por ‘existente’, existente en el universo posiblemente imaginario al cual el Símbolo se refiere. A través de la asociación o de otra ley, el Símbolo estará indirectamente afectado por aquellas instancias y, por consiguiente, involucrará una suerte de índice de clase muy peculiar. No será, sin embargo, de ninguna manera cierto que el menor afecto de aquellas instancias sobre el Símbolo pueda dar razón del carácter significante del Símbolo.” *Ibidem.*, p.31.

desempleo y la inseguridad, consecuencias de la enorme desigualdad entre el barrio de los negocios *Wall Street* -hacia el sur de la isla de Manhattan- y el barrio negro de Harlem - nombrado el Bronx- ubicado al Norte. En esta situación, el World Trade Center tendría como función principal "la creación de un novísimo centro destinado a las compañías de importación y exportación, a las de transporte marítimo y a las sociedades aseguradoras y financieras"²¹⁸.

A mediados del siglo XX, Nueva York era una ciudad medianamente desarrollada, su infraestructura ya comenzaba a tener relevancia, sobre todo a partir de la construcción de edificios monumentales que albergaban empresas comerciales de renombre como Chrysler Company o el centro financiero Rockefeller. La ciudad cobró importancia debido a su localización geográfica, pues estratégicamente era elemental para el desarrollo de la industria portuaria y ferroviaria. Así, el World Trade Center sería un espacio comercial para la generación de empleos y, por su ubicación al lado de la desembocadura del río Hudson y su proximidad al Océano Pacífico, sería "un potente catalizador para el crecimiento económico."²¹⁹ La entrada de la Autoridad portuaria en el terreno del comercio y del inmobiliario, significó una inversión pertinente para el entonces gobernador del Estado de Nueva York Nelson Rockefeller, así como para el alcalde la ciudad, Robert F. Wagner. John F. Kennedy era el entonces presidente de los Estados Unidos.

La construcción de las torres comenzó en 1967 bajo la dirección de Mimura Yamasaki²²⁰ y Emery Roth. Fue un proyecto novedoso realizado mediante los avances técnicos y arquitectónicos²²¹ de aquella época. La combinación de acero y hormigón²²² abrió paso a una

²¹⁸ SKINNER, Peter (coord.). *World Trade Center. Los gigantes que desafiaban el cielo*. México: Advanced Marketing, 2002, p. 84.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ "El auténtico punto de referencia de Mimura Yamasaki es la obra y el estilo inconfundible de Mies van der Rohe y de Le Corbusier", *Ibidem*, p.38. Desde la década de los cuarenta, el arquitecto francés Le Corbusier comenzaba a experimentar el uso del hormigón en las construcciones arquitectónicas que se alejaban poco a poco de la arquitectura moderna. La primera utilización del hormigón fue en la construcción del Boulevard Michelet en Marsella, Francia. Posteriormente, realizó la capilla de Ronchamp donde se percibe el rompimiento con la arquitectura que se realizaba en aquel entonces. A lo largo de su carrera profesional, Mimura Yamasaki presentó una fuerte influencia de este arquitecto.

²²¹ Anteriormente ya existían edificios simbólicos de la ciudad como el Rockefeller Center, el Chrysler Building y el Empire State. Los arquitectos de la ciudad comenzaban a donarle a ésta el perfil del *skyline*.

²²² El hormigón o la calcina es un aglomerado artificial de piedras pequeñas, cristal pulverizado, grava y arena cohesionadas mediante un aglutinante hidráulico. Este material resiste esfuerzos de tracción y de flexión.

nueva aplicación de materiales utilizados para el diseño de los rascacielos ya que la inclusión de éstos reducía considerablemente el peso que recaía en los soportes de la base de los edificios abriendo la posibilidad de pensar en rascacielos con tamaños considerables. Pensar en una torre fascinaba a su creador, pero el imaginar dos torres elevadas como reflejo de sí mismas superaba las expectativas de los rascacielos.

Las Torres Gemelas fueron creadas más allá del apego al perfil *skyline* de la ciudad neoyorkina. Minoru Yamasaki argumentó su proyecto en medio de la "metrópoli vertical" a través de las siguientes palabras:

Como el comercio mundial significa paz mundial... los edificios del WTC tenían una finalidad más alta que la de simplemente ofrecer espacios en alquiler. El WTC es un símbolo de la dedicación del hombre a la paz universal... Mas allá de la absoluta necesidad de convertirlo en un monumento a la paz, el WTC debe, a causa de su importancia, convertirse en una representación viviente de la fe del hombre en la Humanidad...²²³

La construcción de dos más de los elementos del perfil urbano de Manhattan, centro neurálgico de la economía mundial, tuvo un costo total de 200 millones de dólares y casi cuatro años de dedicación para erigir dos estructuras, cada una de una altura aproximada de 415 metros.

En una superficie cuadrangular de 60 metros de cada lado, 110 pisos instituían una verticalidad coherente con la totalidad de una ciudad de rascacielos. En el interior de las torres, 104 ascensores permitían el flujo de miles de personas. El soporte de acero equivalía a 200 mil toneladas; por donde se entretrejían 4 mil 800 kilómetros de cables para alimentar con energía eléctrica a dos edificaciones que consumían lo equivalente a 80 kilowatios. Desde la base de 192 m² ambas construcciones estaban cimentadas 20 metros hacia las rocas de pizarra, piedra típica de la zona.

Desde un principio las críticas a las "Torres Gemelas" obedecían a que éstas eran demasiado vistosas, demasiado grandes, demasiado dominantes al grado de perturbar la escala urbana. Los neoyorkinos las admiraban como "ejemplos perfectos de la energía positiva de la ciudad y como reflejo de su entusiasmo por 'lo mejor' y por 'lo nuevo', y precisamente por esta

²²³ *Ibidem*, p.74.

razón era necesario que el WTC fuera 'el más grande'.²²⁴ El WTC fue planeado para soportar intrusiones accidentales. Para tal logro, en cada una de las partes de la edificación existía la mezcla de materiales que podrían soportar altas fricciones y desplazamientos. Además, cada una de las 43 mil 600 ventanas estaba cerrada herméticamente con la finalidad de evitar accidentes.²²⁵

Ya desde 1970, la Torre Norte comenzaría a albergar en sus pisos tanto a personas que buscaban una vivienda como a empresas que se interesaban en el alquiler de oficinas. La Torre Sur comenzaría sus funciones un año más tarde. Poco a poco, el interior de los edificios comenzó a cambiar con la partida de las personas ajenas al objetivo empresarial. Esta decisión incrementó el interés en alquilar pisos para el comercio. Así, para la década de los ochenta la zona se volvió completamente financiera. Más tarde, el "Financial District" se vería transformado en un espacio arquitectónico importante dentro de la zona de la "Gran Manzana", ya que era un punto estratégico para los mercados mundiales así como para el intercambio mercantil y de servicios aproximadamente entre 50 mil personas.

Festín para el World Trade Center.

El espacio de las Torres Gemelas fue más que lo mercantil; fue un punto de encuentro de actividades y eventos artísticos y culturales. Como verdaderos fetiches arquitectónicos, estas construcciones eran el referente de encuentro de los neoyorkinos, fueron objetos recurrentes de la cámara oscura de fotógrafos, objetos simbólicos en películas, parte de los símbolos de una identidad local mostrada a través de discursos como los *comics*. Creadores de diversas artes y especialidades buscaban integrarlas en sus discursos:

La vida de los neoyorkinos está moldeada por las imágenes: están convencidos de que la ciudad ofrece lo más nuevo, elegante y sofisticado que pueda existir. Los neoyorkinos se expresan con superlativos, seguros de que Nueva York es la mejor ciudad y la más grande, y el hecho de que sus ideas y sus productos configuran el mundo contribuye a reforzar esta certeza. Las Torres Gemelas, silenciosamente, manifestaban todo esto. Absorbían y reflejaban el optimismo y la energía de la ciudad. Aunque fueran robustas, eran lo bastante esbeltas y esenciales en cuanto a

²²⁴ Skinner. *Ibidem.*, p.70

²²⁵ El sofisticado sistema de prevención de riesgos y de alta seguridad que protegían a las Torres fue pensado desde el contexto de la Guerra Fría y evitando todo fenómeno de desastre natural.

diseño y proporciones como para merecer la admiración de todo el mundo.²²⁶

Al término de su construcción, el World Trade Center era el edificio más alto del mundo rompiendo con ello el "Record Guinness ". Con una espectacularidad monumental, los edificios comenzaron a ser escenario²²⁷ para las artes circenses, para el deporte de alto riesgo, competencias y por supuesto monumento protagónico en algunas cintas del séptimo arte como *King Kong* (1976) o *Manhattan* (1979) de Woody Allen.

Cabe mencionar que estas dos creaciones fílmicas son las primeras en realizarse con la presencia espacial y protagónica de las Torres Gemelas²²⁸. La trayectoria de *King Kong* hasta la versión de Francklin J. Schaffner de *El Planeta de los simios*, ya hace referencia al símbolo del WTC como figura simbólica de Nueva York y como la edificación protagonista plasmada tanto en las películas de 35 milímetros hasta en los bites del cine digital.

También los fotógrafos y fotoreporteros se dieron a la tarea de realizar composiciones a través de los granos de plata. Publicidad, souvenir, pintura. Además, construcciones protagónicas en las tiras cómicas de superhéroes de la Industria Marvel pues eran utilizadas como un lugar para posar²²⁹ y contemplar la ciudad en su totalidad, eran el

²²⁶ Skinner. *Ibidem.*, p.16.

²²⁷ Las torres gemelas fueron escenario de diversos actos. El 7 de agosto de 1974, un joven francés de 24 años, Philippe Petit, hizo un acto de equilibrio recorriendo sobre un cable de 40 metros de largo, el trayecto entre una torre y la otra. El 22 de julio de 1975, un personaje neoyorkino de la misma edad que Petit, Owen Quinn, realizó un salto con paracaídas desde la Torre Norte. El 26 de mayo de 1977, otro neoyorkino de nombre George Willig realizó un ascenso de 415 metros de verticalidad con una duración de tres horas sirviéndose de ventosas. Más tarde, en 1975 se llevó a cabo la inauguración del Observation Deck en el piso 107. En el mismo piso, para el año de 1976, se abrió un espacio gastronómico desde "The Windows on the World", uno de los restaurantes más famosos del mundo.

²²⁸ Es difícil incluir la lista completa de las películas producidas en torno a las Torres Gemelas en primer lugar como escenario y, más adelante como mitos protagónicos de aventuras, rescates y sobrevivencia de la raza humana frente a peligros inmanentes como seres de otros planetas o desastres naturales. En esta lista es necesario mencionar: *Escape from New York* (1981) de John Carpenter; *Wall Street* (1987) de Oliver Stone; *Working girl* (1988) de Mike Nichols; *Godzilla* (1998) de Roland Emmerich; *Deep impact* (1998) Mimi Leder; *Men in Black. MIB* (1997 y 2002) de Barry Sonnenfeld; *The siege* (1998) de Edgard Zwick; *Armageddon* (1998) de Michael Bay; *Mars Attacks* (1996) de Tim Burton; *Planet of the apes* (2001) Tim Burton; *Air Force One* (1997) de Wolfgang Petersen; *The Ghost busters* (1984 y 1989) de Ivan Reitman; *Independence day* (ID4) de Roland Emmerich; *Fight Club* (1999) de David Fincher; *Duro de matar*, de John McTiernan; *Enemy of the state* (1997), de William A. Wellman; *Artifitial intelligency* (2001) de Steven Spielberg; *Final fantasy: the spirits within* (2001) de Hironobu Sakaguchi; entre otras. La información publicada en los periódicos frecuentemente recurría a la comparación de los hechos del 11-S a través de la producción estadounidense. Tal fue el caso de la nota informativa de Salvador Franco Reyes, "Cuando la realidad supera la ficción". *El Universal*. Miércoles 12 de septiembre 2001, primera plana de la sección espectáculos, donde hace una breve introducción a la numerosa filmografía que cita diegéticamente a las Torres Gemelas.

²²⁹ ¿Quién no recuerda el *comic* de *Spider Man* (Hombre Araña) cuando se abalanza sobre las Torres a través de su telaraña para tener una visión general de aquella ciudad a la que resguardaba del mal? La película de *Spider Man* (2002) de Sam Raimi, tardó en salir en cartelera debido a que incluía paisajes de Nueva York sin las Torres Gemelas. Cabe recordar que las primeras versiones del cómic dibujado por Jack Kirby en 1962 tenía como contexto la ciudad

referente de lugar y espacio de esas leyendas americanas. Múltiples objetos culturales creados en torno de esas "velas en el crepúsculo, cortadas por la curva horizontal del puente de Brooklyn". Entre los pintores que las plasmaron están Helen Frankenthaler²³⁰ y Bernard Buffet²³¹.

"'Mañana' no era solamente 'otro día': era una oportunidad más grande y mejor."
(Skinner, Peter. *World Trade Center*, México. 2002, p.16.)

Desde las 6 de la mañana, en aquella plaza de 20 000 m², "se levantaba un paraíso para los peatones, con el punto central en una amplia fuente y en la brillante superficie de una gran escultura esférica de bronce que creaba un magnífico contraste con la verticalidad ininterrumpida de las torres. (...) Al sur el horizonte estaba ocupado por el celeberrimo icono de Nueva York Harbor: la Estatua de la Libertad."²³² A las 7 de la mañana de ese martes, el restaurante *The Windows of the World*²³³ ya tenía comensales matutinos mismos que vivirían, aproximadamente una hora y cuarenta y cinco minutos después, el choque del Boeing 767-200 de American Airlines.

Fuera de este lugar varias personas serían testigos de las imágenes que resultaban con un contenido fantástico, sólo realizable en las películas de Hollywood, pero en esta ocasión se trataría de algo real.

Salí a la calle, llegué a la zona del Lincoln Center y vi caravanas de gente en marcha hacia el norte. Con los teléfonos públicos inservibles, las personas intentaban comunicarse con sus familias a través de los celulares. Las ambulancias vienen y van, y no hay taxis en Nueva York.

de Nueva York. Posteriormente, cuando las Torres Gemelas formaban parte del paisaje urbano de la ciudad, el personaje fue ligado a ellas a través de diversas imágenes donde el héroe arácnido posaba en sus momentos de reflexión sobre su identidad.

²³⁰ Pintora neoyorkina, representante del Expresionismo Abstracto de los Estados Unidos en el mundo.

²³¹ Pintor y grabador. Su obra buscó representar los elementos de un mundo áspero figuras dentro de un mundo esquemático. (París 1928-Tourtour 1999).

²³² Skinner. *Ibidem.*, p. 70.

²³³ *The Windows of the World* (Anagrama, 2004), novela del escritor Frédéric Beigbeder busca recrear a través de testimonios el ambiente vivido dentro del restaurante antes de desaparecer entre las llamas de la Torre Norte. Ver referencia en la entrevista realizada por Areli Adriana Castañeda Díaz, "Frédéric Beigbeder reseña las mejores novelas del siglo XX en Último inventario. 'Estamos en un proceso de suicidio y no creo que sea posible salir de esto'". *La Jornada*, 2 de febrero 2005, p.6 A.

Camino un trecho a contracorriente, veo los carteles cinematográficos. El primero previsiblemente, tenía que ser *Apocalypse now redux*.²³⁴

En las próximas horas y días, sólo se transmitiría una secuencia televisiva con una duración no más de veinte minutos: la Torre Norte humeando desde el piso 78 y hasta el 96 y, en seguida un avión entrando al marco visual de una imagen capturada a través de una cámara de CNN Noticias. Se trataba de un Boeing 767-200 de la compañía United Airlines que se acercaba a la Torre Sur hasta penetrarla.

Inicialmente, cuando se reportó a las 8:46 de la mañana el choque de un Boeing 767-200 de American Airlines en la Torre Norte del WTC, se pensó en una tragedia producto de un error aeronáutico, pero 18 minutos más tarde esta sospecha se disipó a través de la elaboración de una certeza: se trataba de un ataque venido del Terrorismo.

La agonía de uno de los símbolos locales del capitalismo económico norteamericano duró poco más de una hora. Ambos rascacielos se venían abajo sepultando bajo toneladas de escombros a miles de personas. Rudolf Giuliani, alcalde de Nueva York definió al número de víctimas como 'un número horrendo de imaginar'.

"Mientras los ojos de las autoridades del mundo se centraban en la tragedia que conmocionaba a Manhattan, el presidente George Walter Bush lamentaba los hechos desde un colegio de Florida"²³⁵, ciudad ubicada al sur del país, en donde tomaba unas vacaciones. A las 8:40 AM, Bush emitió su primer mensaje en el cual comunicaba que el hecho era un "aparente ataque terrorista contra nuestro país". "Ordena una investigación exhaustiva de los sucesos y promete que su gobierno encontrará a los responsables. 'No se equivoquen - subrayó- Estados Unidos va a cazar y a castigar a aquellos que son responsables por estos actos cobardes."²³⁶

Sin embargo, 13 minutos después, una enorme columna de humo negro comenzaba a elevarse desde el Pentágono, producto del choque de un tercer avión, un Boeing 757-200 de

²³⁴ Enrique Krauze. "Apocalipsis ahora". *Reforma*, 12 de septiembre 2001. Primera plana.

²³⁵ Redacción. "Aterrorizan a EU. Tres ataques en Nueva York y Washington deja miles de muertos." *Reforma*, 12 de septiembre 2001. Primera plana.

²³⁶ Redacción. "Cronología del día de la pesadilla americana". *La Jornada*, 12 de septiembre 2001, p. 3.

American Airlines. "El estandarte indestructible del poderío militar estadounidense también estaba herido."²³⁷ En Washington, la sede central del Departamento de Defensa dirigida por Ronald Rumsfeld también era alcanzada por un avión comercial cuyo vuelo, el 077, tenía como recorrido Washington Dulles - Los Ángeles. Cuando el avión abrió "un boquete de más de 100 metros de ancho en el departamento de defensa -era porque una cuarta- aeronave comercial secuestrada -había sido- lanzada"²³⁸ contra el Pentágono.²³⁹

Minutos más tarde, un cuarto avión registrado como el vuelo 93²⁴⁰ de la United Airlines tenía ubicación desconocida y fue localizado hasta que se estrelló en el condado de Somerset, al oeste del estado de Pittsburg.

En Nueva York eran las 10:05 AM, la enorme estructura de acero y hormigón que apuntalaba hacia el Sur cayó. A las 10:28 AM le seguiría su reflejo, la torre Norte. El World Trade Center sólo sería contemplado desde múltiples imágenes, sobre todo aquella que dio vuelta al mundo a través de CNN Noticias²⁴¹, en la cual dos columnas humeantes erigidas hacia el cielo trataban de soportar el golpe. De sus ventanas, cientos de cuerpos se asomaban, desesperados, tratando de escapar a través de un puente inexistente. Algunos saltaban al vacío. Las Torres Gemelas eran vaciadas lentamente hasta fundirse en sí mismas. Las imágenes de CNN saturaban la televisión, las narraciones lo hacían con la radio y, ambos códigos, el visual y el auditivo lo hacía a través de la Internet, único medio de comunicación

²³⁷ Redacción. "Aterrorizan a EU..." *Op. cit.*

²³⁸ Agencias. "El terror, en el Pentágono". *La Jornada*, 12 de septiembre 2001.

²³⁹ El Pentágono es la sede central del Departamento de Defensa. En este mismo lugar trabajaban los Estados Mayores: Fuerza Aérea, el Ejército, la Armada y la Infantería de Marina. En el mismo edificio construido a partir del 11 de septiembre de 1941 (durante la Segunda Guerra Mundial) se encuentran las oficinas centrales del FBI, cuyo director era en aquel momento Robert Mueller. El avión no alcanzó "El Tanque", es decir, el centro de reuniones importantes entre el secretario de la Defensa (en ese entonces Ronald Rumsfeld) y sus empleados estratégicos.

²⁴⁰ Este vuelo comercial inspiró la creación fílmica *Fligh 93* (2006), de Paul Greengrass; filme considerado como el primer largometraje sobre el 11-S. Basado en los testimonios y grabaciones recabadas por los familiares de las personas que se encontraban en este vuelo comercial. En Estados Unidos es considerado el primer largometraje, sin embargo en esta investigación se presenta el primer largometraje que incluye once cortometrajes sobre el 11 de septiembre del 2001.

²⁴¹ La Cable News Network (CNN), fundada en 1980 en Atlanta, Georgia, por el empresario estadounidense Ted Turner, es un canal dedicado íntegramente a la cobertura de acontecimientos. Las noticias que transmite son parte de una programación donde también se encuentran programas de discusión. Las 24 horas del día son transmitidas las noticias. A raíz de la cobertura de la Guerra del Golfo Pérsico en 1989, las audiencias incrementaron las ganancias, mismas que posibilitaron la creación del imperio Turner Broadcasting (tras la fusión con Time Warner en 1995), la primera empresa a nivel mundial de medios de comunicación masiva.

que pudo soportar la demanda de consumidores deseosos de conocer los hechos a partir de una hiperrealidad audiovisual.

Ese martes, la Geopolítica se cimbró con la premura colocación estratégica que disponía el gobierno de George Bush. El "aparente ataque terrorista" que anunció el presidente de Estados Unidos dejó de serlo cuando diversas voces de la comunidad internacional legitimaron sus primeras declaraciones. Javier Solana, presidente en turno de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), convocó a los países integrantes a una reunión de emergencia con la finalidad de sumarse a las declaraciones de Bush: los hechos sucedidos esa mañana se trataban de un acto terrorista. Las primeras declaraciones sobre el supuesto número de muertos: más de mil²⁴². Al medio día, el secretario general de las Naciones Unidas, Kofi Annan hizo un llamado a la comunidad internacional para "combatir con firmeza el terrorismo donde quiera que éste se presente"²⁴³ al mismo tiempo que definió los diversos ataques hechos a Estados Unidos como "actos terroristas planificados y coordinados con precisión."²⁴⁴ En otra latitud, el secretario de Estado estadounidense Colin Powell interrumpía su visita a Perú en donde se realizaba la reunión de la Organización de Estados Americanos (OEA). Los países americanos presentes condenaron los hechos a través de las declaraciones del presidente anfitrión Alejandro Toledo.

Desde Medio Oriente, el entonces líder palestino Yasser Arafat también condenó los atentados contra el WTC y el Pentágono al mismo tiempo que enviaba sus condolencias. Lo mismo pronunciaban los gobiernos de Jordania, de Afganistán, la Organización Radical Islámica Hamas, así como el mandatario iraní Mohammed Jatami, quien también expresó su condena al Terrorismo. Desde Egipto, Hosni Mubarak remarcaba su posición contra el mismo asunto. Arabia Saudi, Qatar, Kuwait, Emiratos Árabes Unidos, Omán y Yémen denunciaban los ataques contra el país americano. Europa, a través de la OTAN, ofreció apoyo total a los

²⁴² El número total de pasajeros que hacían uso de los aviones, así como del personal de servicio en las Torres Gemelas sumaron un total de 266 personas. Al término del conteo de pérdidas humanas, la cifra llegó a 2,993 personas incluyendo a los 19 miembros de la organización Al Qaeda. Fuentes: Revista Proceso, edición especial. Septiembre 2002 y *Reforma*, 12 de septiembre del 2007.

²⁴³ "Cronología del día de la ..." *Op. cit.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

Estados Unidos, así como la completa disposición para la "asistencia" requerida. Rusia, por su parte, también se encontraba enteramente dispuesta a brindar apoyo militar.

En el lejano Oriente, Japón, Corea del Sur y Taiwán rechazan los actos cometidos al mismo tiempo que anuncian el "estado de alerta internacional".

Inmediatamente después de declararse en Estados Unidos el estado "Delta" (la alerta máxima de cuatro niveles), Canadá, México y Europa detuvieron todos los vuelos comerciales. El espacio aéreo norteamericano dejaba de ser controlado por civiles para ser monitoreado por el Comando de Defensa del Espacio Aéreo Norteamericano (NORAD).

"Aquel 11 de septiembre América y Nueva York no perdieron solamente miles de vidas inocentes, grandes edificios reducidos a escombros, empresas boyantes ahora reducidas a la miseria: perdieron también el mito, profundamente enraizado, de la existencia de un espacial y sagrado principio de invulnerabilidad. Desafiando los terribles acontecimientos de su historia reciente, América se había agarrado a esta quimera." (Skinner, 2002: 19)

Eran 266 los pasajeros que utilizaron los vuelos comerciales de American Airlines y United Airlines. Entre desaparecidos y fallecidos sumaron un total de 2,993 personas de distintas nacionalidades, niveles sociales y condiciones migratorias. Sólo 20 sobrevivientes contarían el suceso.

El mundo entero veía una y otra vez las escenas del impacto del segundo avión contra la Torre Sur del World Trade Center. Los espacios visuales en la televisión y en la pantalla de la computadora eran ocupados por imágenes hechas con tomas abiertas y panorámicas, a modo de hacerle ver al espectador "eso" que estaban viviendo las personas que se encontraban en Nueva York. Las imágenes de los noticieros de CNN Noticias se transmitían tanto por la televisión como por la Internet. En los días y semanas posteriores el choque del

segundo Boeing contra la Torre Sur, mientras la Torre Norte humeaban, sería la secuencia esencial de legitimación de aquello que iniciaba: la lucha contra el Terrorismo.

A nivel interpersonal, los usuarios de teléfonos celulares no lograban comunicarse.²⁴⁵ Desde la televisión y la Internet el mensaje era el de una agresión que "ponía de manifiesto una crueldad fantástica y un alto grado de sofisticación. Quisieron golpear, golpear al corazón y golpear a los espíritus. E intentaron producir al menos tres tipos de efectos: daños materiales, un impacto simbólico y un gran shock mediático."²⁴⁶

Después de 24 horas la sociedad civil seguía consternada y los diversos Organismos Internacionales ya se encontraban posicionados para apoyar a Estados Unidos en su iniciada lucha contra el Terrorismo. George W. Bush, autonombado el "paladín de la Libertad", y su gabinete de gobierno realizaban las primeras acusaciones formales. Ya habían descartado al grupo Hamas, además al gobierno de Sadam Hussein (aunque más adelante la intervención bélica que comenzó desde 2003 aún continua) y al Ejército Rojo Japonés, quien se adjudicó el atentado en primera instancia, pero que después fue librado de sospecha cuando el gobierno americano declaró que las células de ésta milicia rebelde ya estaban desmanteladas. En seguida del término de las indagaciones sólo quedaba un sospechoso que en horas posteriores confirmaría, a través de un mensaje televisivo, ser el responsable intelectual del acto consumado por las fuerzas de Al Qaeda, organización célula vital del Frente Islámico Internacional para la Jihad²⁴⁷. Osama bin Mohamad bin Awad Bin Laden²⁴⁸

²⁴⁵ Cabe señalar que la telefonía celular fue un instrumento de comunicación muy importante para conocer parte de lo que la gente vivió durante este acontecimiento.

²⁴⁶ Ignacio Ramonet. "El nuevo rostro del mundo", en *La televisión en tiempos de guerra. La onda expansiva de los atentados del 11-S*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 161.

²⁴⁷ Dentro de la religión del Islam la referencia a la Jihad o Djihad (esfuerzo) tiene relación con la parte Fundamentalista. En un principio, el sentido de la Djihad era el esfuerzo sobre sí mismo, es decir, la resistencia contra las tentaciones, hacer un esfuerzo para luchar contra las tentaciones del mal. Más tarde, los grupos fundamentalistas tradujeron esta voz del árabe como un llamado para combatir contra la amenaza de muerte y persecución del profeta Mahoma por parte de los habitantes de La Meca, quienes ya no creían más en el mensaje de éste. Después de la muerte del profeta, la expansión del Islam se hizo a través del llamado de la Djihad. "Au XIe. Siècle, lorsque les chrétiens décidèrent de partir en guerre contre les musulmans ont décrété le djihad, le combat contre les agresseurs pour se défendre. Aujourd'hui, ce mot n'a plus de sens, puisque l'islam ne cesse de se répandre pacifiquement et que personne ne le menace vraiment. Donc, ceux qui utilisent aujourd'hui ce mot font un contresens. Ils cherchent à faire peur aux autres." » Tahar Ben Jelloun. *L'Islam expliqué aux enfants*. París: Seuil, 2002, p. 80 y 81.

²⁴⁸ Osama Bin Laden nació en RIAD en 1957. Es el líder de la organización Al Qaeda. Vive como huésped en la región de Kandhar, Afganistán, país que se niega a extraditarlo a Washington porque mantiene una deuda de honor.

era el responsable intelectual del golpe certero contra los símbolos del país americano, el responsable de casi tres mil muertes, de la caída irreparable de un World Trade Center que fue, dentro de un sistema de significaciones neoyorkino, un objetivo ontológico a nivel mundial. Un mes más tarde, Estados Unidos de América haría, nuevamente a lo largo de su existencia como nación, una intervención bélica en Afganistán, lugar en donde supuestamente se encontraba escondido el líder talibán:

El pensamiento que nos consuela es que el sufrimiento provocado por la operación en Afganistán ha sido seguramente inferior al que los talibanes han inflingido durante años a su propio país.²⁴⁹

Desde los hechos históricos es importante precisar la generación de signos que devienen en símbolos. Al respecto, la generación de contenidos simbólicos permite comprender la trascendencia de la forma de percepción del 11-S en el mundo desde "la tribuna" de los medios de comunicación masiva. En este contexto las referencias de las imágenes, el contenido de la información y de los encabezados tanto en medios impresos como audiovisuales fueron sistematizados con el objetivo de subrayar la gravedad de los acontecimientos a nivel local y crear una proximidad real a nivel mundial. Como un mecanismo psicológico las primeras planas de los medios impresos y digitales realizaron una reiteración diacrónica de los íconos que tenían por función orientar la toma conciencia respecto de este hecho a modo de significarlo simbólicamente como el fin y el principio de un periodo histórico. La repetición parásita de los encabezados del día 12 y 13 de septiembre originó la lectura sistemática ya que eran leídas casi las mismas "cabezas" en periódicos desde el *The New York Times* con la frase "U.S. attacked. Hijacked jets destroy

En 1979 el Frente Islámico de Salvación combatió y resistió contra la U.R.S.S. y el partido comunista yemení lo que le valió la bendición de Arabia Saudita, la deuda de honor de Afganistán y el apoyo de Estados Unidos, de cuya Agencia Central de Inteligencia (CIA) recibió entrenamiento, según el analista Asir Teimourian. En 1994 al perder la nacionalidad afgana se va a Sudán donde cooperó en el Frente Nacional Islámico, sin embargo, dos años después fue declarada persona non grata y regresó a Afganistán, donde tiene su base. Desde este país dirige su batalla en pro de la liberación de Palestina y de la Península arábiga. En 1998 el entonces presidente William Clinton lanzó proyectiles contra el campamento de Bin Laden después de que éste realizó ataques contra las embajadas estadounidenses en Kenya y Tanzania. La fortuna de Bin Laden oscila entre los 5 millones de dólares debido a que tiene negocios en Estados Unidos, Europa y Medio Oriente. Con este dinero financia grupos que luchan en llamado de la Djihad en Sudán, Irán, Iraq, Libia, Egipto, Argelia y a la Organización para la Liberación de Palestina. Fuentes de información de la biografía: *Reforma*, 13 de septiembre 2001 y *La Jornada*, 13 de septiembre 2001.

²⁴⁹ Skinner, *Ibidem.*, p. 19.

twin towers and hit Pentagon in day of terror", como en el *Star Telegram*, el *The Sun*, el *The plain dealer*, el *Republican American*, el *The Cincinnati Enquirer*, el *Journal World*, el *The providence journal*, el *The state*, el *Extraedition*, el *Pittsburg Tribune Review*, el *The star Ledger*, el *Daily Kent Starter*, el *The news-Gazette*, todos ellos en Estados Unidos. Otros diarios como el italiano *La Repubblica*, tenía en primera plana "Attacco all'America; o el también el itálico *Corriere Della*, señalaba el "Attacco all'America e alla civiltà" En la península ibérica, *El País*, decía: "El mundo en vilo a la espera de las represalias de Bush". Y *Le Monde* publicaba en su Editorial "Ahora todos somos norteamericanos."

Después de un día entero de transmisiones en directo sobre la información generada, en México las televisoras gubernamentales y privadas fungían como repetidoras de CNN Noticias sobre lo que ocurría afuera de territorio nacional.

Para el 12 de septiembre algunos diarios de circulación nacional publicaron en sus primeras planas: "Alerta Mundial. Miles murieron; cazaremos a los culpables: Bush" (*El Universal*), las imágenes referían a la existencia de personas al interior de las torres. En el *Reforma* se leía "Aterrorizan a EU. Tres ataques en Nueva York y Washington dejan miles de muertos." En *La Jornada* apareció una fotografía de la Agencia AP que rebasó los márgenes físicos de la edición y en ella se plasmaba el derrumbe de las torres, la cabeza era: "¿Quién?". Mientras tanto, los diarios vespertinos informaban "¡Es la guerra!"²⁵⁰

Los discursos periodísticos tanto a nivel nacional como internacional integraron los elementos fantásticos de aquel acontecimiento. Paradójicamente, las descripciones de los hechos resultaban ser parodias de los exitosos largometrajes y cortometrajes que fueron creados en torno al World Trade Center²⁵¹. De alguna manera, la "ola expansiva" de los mensajes noticiosos resultaron estar influidos de referencias significativas venidas de

²⁵⁰ Encabezado del tiraje vespertino de *El Universal Gráfico*, el 12 de septiembre del 2001.

²⁵¹ De las imágenes cinematográficas, aquellos fotogramas eran las referencias fantásticas para poder definir lo que había pasado ese martes. Posterior al recurso explicativo de aquel día, diversas producciones cinematográficas saldrían a la luz pública para describir y testimoniar aquello que significaba el 11-S. Las películas mayormente distribuidas fueron *Fligh 97* y *World Trade Center* (de Oliver Stone) Menos conocida fue la película que ocupa a esta investigación *11'09''01. September 11*, largometraje que conjunta once cortometrajes referentes al 11-S y la cual fue parte de la exhibición fílmica del Festival de Venecia en 2002.

diversas producciones cinematográficas que había elaborado la industria cinematográfica, especialmente la "hollywoodense":

La batida aérea fue, simultáneamente, un desafío, un acto de terrorismo, una declaración de guerra, un montaje escénico. La capacidad de organización de los atacantes es paralela a su imaginación. Se creería que el segundo avión fue arrojado hacia su blanco precisamente en el momento en que la atención mundial se había ya concentrado en los estragos del primero. Y el derrumbe de las Torres poco después quizá no fue efecto fortuito, sino resultado de una medición de ingeniería que tuvo lugar a la hora esperada, tras la fractura a los edificios en las porciones indicadas.²⁵²

O quizá la descripción de Salvador Franco Reyes cuando escribió:

Ayer, millones de personas en todo el mundo vieron por televisión, una de las escenas más recurrentes en el cine estadounidense: aquella en la que Nueva York es parcialmente destruido. Esta vez los responsables no fueron ni marcianos, ni lagartijas gigantes, ni simios evolucionados, ni meteoritos que se estrellan contra la Tierra. Ayer, la realidad superó a la ficción.²⁵³

También se leyó en *La Jornada*:

La precisa coordinación de los ataques, aunada a la distorsionante cobertura mediática, generaron una angustiada sensación de irrealidad: la opinión pública internacional se vio sumergida en escenarios de *thriller*, en imágenes espectaculares y sucesos tan truculentos que parecieran sacados de una producción de Hollywood.²⁵⁴

Además, Enrique Krauze describió cómo "Las ambulancias vienen y van, y no hay taxis en Nueva York. Camino un trecho a contracorriente, veo los carteles cinematográficos. El primero previsiblemente, tenía que ser *Apocalypse now redux*."²⁵⁵

²⁵² Miguel Ángel Granados Chapa. "Odio". *Reforma*. Columna Plaza Pública, miércoles 12 de septiembre 2001.

²⁵³ Salvador Franco Reyes. "Cuando la realidad supera la ficción". *El Universal*, primera plana, Espectáculos, 12 de septiembre 2001.

²⁵⁴ "¿Para qué?" *La Jornada*, Editorial, 12 de septiembre 2001, p. 2.

²⁵⁵ Enrique Krauze. "Apocalipsis ahora". *Reforma*, primera plana, 12 de septiembre 2001.

Los ecos del 11-S en México

"Y cuando despertó, el sueño americano ya no estaba ahí." (Rayuela. *La Jornada*. Miércoles 12 de septiembre 2001)

El "Terrorismo" declarado en Estados Unidos no era ajeno para México. Las consecuencias se dieron desde el primer momento a través de la suspensión de vuelos a Europa y a Estados Unidos hasta nuevo aviso. Un total de 480 vuelos fueron cancelados. La comunicación entre el Secretario de Gobernación Santiago Creel Miranda y el Secretario de Relaciones Exteriores, Jorge Castañeda con el embajador estadounidense Jeffrey Dawidow fueron constantes.

Internacionalmente en los mercados de valores existió una gran confusión ya que nadie esperaba un hecho como el ocurrido. En aquel entonces, el llamado "súper peso" de Vicente Fox Quesada sufrió una baja de casi 5% en su cotización frente al dólar. Ese día, la Bolsa Mexicana de Valores tuvo -5.55% de pérdida y el dólar se cotizó en 9.70 pesos. El efecto nerviosismo imperó. "El euro se reforzó frente al dólar pero Alan Greenspan, presidente de la Reserva Federal estadounidense, actuó con rapidez y firmeza: su dinero está seguro en los bancos, les dijo a los norteamericanos. Y por si las moscas, ofreció liquidez ilimitada a los bancos de Estados Unidos que necesitaran préstamos urgentes. El sistema capitalista estaba asegurado, lo demás no."²⁵⁶ Después de ese día existió una percepción de Estados Unidos como un país vulnerable, esto incluía el aspecto económico²⁵⁷.

Más cercano fue el hecho en el cual la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) dirigida por Jorge Castañeda Goutman, anunció los nombres de mexicanos que perecieron durante el ataque²⁵⁸. En el contenido de tres listados emitidos por dos empresas particulares y una por

²⁵⁶ Jorge Ramos Ávalos. "Estados Unidos bajo ataque". *Reforma*, 12 de septiembre 2001.

²⁵⁷ Anteriormente, el World Trade Center ya había sufrido un atentado. El 26 de febrero de 1993 estalló un coche bomba en el nivel B2 del estacionamiento subterráneo, dejando un saldo de seis muertos y mil heridos. Fuente: *Reforma y La Jornada*, 12 de septiembre 2001.

²⁵⁸ Respecto a estas listas emitidas, existieron diferencias entre sus emisores. Tanto el Consulado General de México en Nueva York, La Asociación Tepeyac y la Casa Puebla no coincidían en el número de desaparecidos y definitivamente nunca en los nombres de cada una de las personas. Fuente: *Revista Proceso, ibidem.*, p.33.

el Consulado General de México, no existía una congruente aparición de los nombres de los desaparecidos, cada organismo anunció su versión.

Al parecer, este aspecto vislumbraba un revés en las relaciones entre México y Estados Unidos. Así, los posibles acuerdos frente al problema de migración mexicana que se creían logrados entre ambos gobiernos entraban en crisis, aseguraron los especialistas Jorge Chabat y José Luis Piñeiro²⁵⁹. "Para José Luis Valdés Ugalde, Silvia Núñez García y Bárbara Driscoll Nelly, expertos del Centro de Investigaciones sobre América del Norte (Cisan) de la UNAM, los atentados modifican el paradigma tradicional de los ataques terroristas, y advirtieron de (sic) que a pesar de que la respuesta estadounidense será fuerte, deberá ceñirse a la legislación internacional. 'Se pusieron en evidencia las fallas en la estructura de seguridad de EU frente a situaciones extraordinarias: el enemigo se metió verdaderamente hasta el fondo de su casa', dijo José Luis Valdés, director del Cisan."²⁶⁰

En marzo del mismo año, George W. Bush y Vicente Fox tenían poco tiempo en el poder. En escasos encuentros que habían tenido lograron acuerdos para normalizar la situación de los indocumentados en Estados Unidos a través de un proceso de "regularización meritatoria", la cual consistía en la obtención de permisos de trabajo según los logros laborales y de comportamiento en el país del Norte. El 5 de septiembre del 2001, un comité mexicano viajó a Washington D. C. en una visita oficial a la "Casa Blanca" para conversar con el congreso de Estados Unidos. Para el 11 de septiembre, el gobierno mexicano aún celebraba los logros que se entreveían; sin embargo, el traspie de las políticas interna y externa llevó a México a mantenerse al margen de las decisiones que se ejecutaban en ese momento. Así, la política estadounidense no solamente postergaría la discusión sobre una posible regularización migratoria sino que las condiciones para entrar a lugar del "sueño americano" serían recrudescidas. Por ende, los inmigrantes y la economía interna ampliamente sustentada a través de divisas, sufrirían las consecuencias.

²⁵⁹ Jorge Chabat es profesor adscrito al Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) y José Luis Piñeiro es especialista en temas de seguridad nacional por la Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco.

²⁶⁰ Jorge Medellín, Jorge Ramos, Julián Sánchez y Liliana Alcántara. "Peligran posibles acuerdos sobre migración, dicen." *El Universal*, primera sección, 12 de septiembre 2001.

11-09-01 una visión a 2189 días.

"El 11 de septiembre de 2001 pronto será un episodio menor en la larga lucha que se convertirá en un periodo de oscuridad para la mayoría de los habitantes del planeta." (Emmanuel Wallerstein. 2005: 33.)

El escenario del antes y del después del once de septiembre es creado desde esta fecha. Los hechos históricos narrados en párrafos anteriores generan sentidos con contenidos simbólicos que van más allá del 11-S en Nueva York. "Esta situación, ciertamente, no la ha creado, ni siquiera la ha puesto de manifiesto aquel presunto 'acontecimiento de gran magnitud' fechado un 'once de septiembre del 2001', aunque esos asesinatos y aquellos suicidios hayan escenificado mediáticamente las premisas del mismo y algunas de sus consecuencias inevitables; y aunque esa escenificación mediática haya constituido la estructura y la posibilidad del susodicho acontecimiento."²⁶¹

Eric Hobsbawm en la *Historia del siglo XX* (1997) ya había señalado el contexto histórico de este hecho que corresponde a una relación directa con la caída del muro de Berlín y la crisis del sistema capitalista ya no como el binomio economía-mundo, sino como el trinomio de política-sociedad-cultura.²⁶² La selección de los puntos de ataque: las torres del World

²⁶¹ Jacques Derrida. *Filosofía del Terrorismo...* Op. cit. España: Santillana, 2003.

²⁶² "La situación era diferente en el tercer mundo y en las zonas adyacentes, exceptuando la vasta población del Extremo Oriente, que la tradición confuciana mantuvo inmune durante milenios a la religión oficial, aunque no a los cultos no oficiales. Aquí se hubiera podido esperar que ideologías basadas en las tradiciones religiosas que constituían las formas populares de pensar el mundo hubiesen adquirido prominencia en la escena pública, a medida que la gente común se convertía en actor en esta escena. Esto es lo que ocurrió en las últimas décadas del siglo, cuando las elites minoritarias y seculares que llevaban a sus países a la modernización quedaron marginadas. El atractivo de una religión politizada era tanto mayor cuanto las viejas religiones eran, casi por definición, enemigas de la civilización occidental que era un agente de perturbación social, y de los países ricos e impíos que aparecían ahora, más que nunca, como los explotadores de la miseria del mundo pobre. Que los objetivos locales contra los que se dirigían estos movimientos fueran los ricos occidentalizados con sus 'Mercedes' y las mujeres emancipadas les añadía un toque de lucha de clases. Occidente les aplicó el erróneo calificativo de <fundamentalistas>; pero cualquiera que fuera la denominación que se les diese, estos movimientos miraban atrás, hacia una época más simple, estable y comprensible de un pasado imaginario. Como no había camino de vuelta a tal era, y como estas ideologías no tenían nada importante que decir sobre los problemas de sociedades que no se parecían en nada, por ejemplo, a las de los pastores nómadas del antiguo Oriente Medio, no podían proporcionar respuestas a estos problemas. Eran lo que el incisivo vienés Karl Kraus llamaba psicoanálisis: síntomas de <la enfermedad de la que pretendían ser la cura>". Eric Hobsbawm, *La historia del siglo XX*. Barcelona: Mondadori, 1997, p.558.

Trade Center, uno de los centros económicos más importantes del mundo, y del Pentágono, centro de inteligencia militar de los Estados Unidos, tienen un significado simbólico. En este primer acercamiento al contexto histórico y simbólico es pertinente conocer la política internacional de Estados Unidos hacia el resto del mundo; sobre todo después de terminada la Guerra Fría y, con ello, el reacomodo de las fuerzas políticas:

Las distinciones más importantes entre los pueblos no son ideológicas,
políticas ni económicas; son culturales.²⁶³

La doctrina de seguridad nacional de EUA, que hacia el interior se reflejó en un mayor control de las libertades civiles por parte del Estado, hacia el exterior implicó la doctrina de la guerra preventiva en donde el interés nacional se extraterritorializó.

Si uno lee el *New York Times* del 12 de septiembre de 2003, cosa que sin lugar a dudas no hicieron Osama Bin Laden ni George W. Bush, uno se sentiría tentado a decir que sí, que los ataques tuvieron éxito porque modificaron el comportamiento de la clase de personas que fueron atacadas, de tal forma que para Bin Laden fueron una victoria. Para él es un triunfo porque vivir detrás de las barreras de concreto es, ante todo, una severa limitación a las libertades de los que tienen que hacerlo. En segundo lugar, vivir detrás de muros engendra un ambiente de miedo y asedio, que inevitablemente afecta el comportamiento en el propio país y en el exterior. Supongo que si uno le presentara este análisis a los funcionarios de la administración de Bush dirían que la

²⁶³

Samuel Huntington, cuyos planteamientos son determinantes en la política exterior norteamericana de este comienzo de siglo, afirma que es necesario el surgimiento de una civilización universal, de tal forma que las comunidades no occidentales se ‘occidentalicen’ a través de la modernización económica y social, y la difusión de valores occidentales (individualismo, derechos humanos, democracia). Para este autor estadounidense los siguientes puntos son básicos para entender la dinámica actual del mundo:

- a) “las fuerzas de integración presentes en el mundo son reales y son precisamente las que están generando fuerzas opuestas de afirmación cultural y conciencia civilizatoria”,
- b) “el mundo es en cierto modo dos, pero la distinción principal es la que se hace entre occidente como civilización dominante hasta ahora y todas las demás (esto va cambiando), que, sin embargo, tienen poco de común entre ellas, por no decir nada. El mundo se divide en un mundo occidental y muchos no occidentales”
- c) “los estados eran y seguirán siendo los actores más importantes en los asuntos mundiales, pero sus intereses, asociaciones y conflictos están cada vez más configurados por factores culturales y civilizados”
- d) “el mundo es ciertamente anárquico, está plagado de conflictos tribales y de nacionalidad, pero los conflictos que plantean mayores peligros para la estabilidad son los que surgen entre Estados o grupos procedentes de civilizaciones diferentes.” Samuel Huntington. *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. México, Paidós, 2005, p. 21.

'guerra al terror' supuestamente pondrá fin a este estado de temor y asedio al eliminar su origen.²⁶⁴

Diversos son los ataques perpetrados contra países que han apoyado la política exterior de EUA en su llamada "lucha contra el terrorismo". Ulteriormente al 11 de septiembre del 2001 son varias las fechas que enuncian las represalias de Al Qaeda contra estos países que fungen la estrategia militar de Estados Unidos en su "lucha". Es posible citar el 12 de Octubre del 2002²⁶⁵, fecha en que un centro vacacional en la ciudad de Bali, Indonesia, fue blanco de Yemaah Islamiya, un grupo fundamentalista ligado a la red de Al Qaeda. Otra fecha es el 11 de marzo del 2003²⁶⁶ en Madrid, España, cuando a partir de las 7:38 AM comienzan las explosiones de un total de 10 bombas en diversos trenes cerca de la estación central de Atocha, dejando un saldo de 191 muertos y 1500 heridos; el acontecimiento es confirmado por la autoría de Al Qaeda. Otro ataque realizado a través de las redes de este

²⁶⁴ Immanuel Wallerstein. *Estados Unidos...*, Op. Cit., 2005, p. 112.

²⁶⁵ "Los atentados de Bali comenzaron a las 11:05 p.m. del 12 de octubre de 2002, cuando se hizo detonar electrónicamente un artefacto explosivo colocado en el interior de un concurrido club nocturno en el corazón del distrito del entretenimiento del balneario insular. Segundos más tarde, cuando las víctimas huían corriendo del sitio de la primera explosión, estalló en las inmediaciones una furgoneta cargada de explosivos. Los terroristas habían seleccionado estratégicamente como víctimas a turistas jóvenes en lugares de diversión nocturna populares, dejando 202 muertos, entre ellos 88 australianos, 38 indonesios y 7 estadounidenses. La devastadora pérdida de vidas y el ataque a civiles inocentes fueron agravados por las dramáticas consecuencias económicas para Indonesia. La operación terrorista, que costó alrededor de 35.000 dólares, destrozó la industria turística de Bali, causando pérdidas calculadas en millones de dólares. Indonesia, carente de preparación para contrarrestar el peligro creciente de los grupos terroristas, acudió ansiosamente a una coalición de países dispuestos y capaces de proveer amplio asesoramiento y asistencia al antiterrorismo.

Inicialmente se vinculó con el ataque a Yemaah Islamiya (YI), red terrorista vinculada a al-Qaida y con base en el sudeste de Asia. YI está consagrada a la creación de un califato islámico en el sudeste de Asia. Aunque se sabe poco sobre la cantidad de sus miembros, éstos reciben contribuciones sustanciales de partidarios en el Medio Oriente y el sudeste de Asia, incluida al-Qaida. YI reclutó y entrenó a extremistas durante la década de 1990, lo cual resultó en una serie de ataques que comenzaron en el 2000." Celina Reayulo y Scout Stapleton. "La respuesta a Bali. Crónica de un éxito internacional." *Journal USA*. Documento electrónico fechado en septiembre de 2004. (www.usinfo.state.gov)

²⁶⁶ "7.37 horas. Una bomba explota en una cercanía en la estación de Atocha. Apenas un minuto después se producen otras dos explosiones en el mismo tren. El caos y el desconcierto invaden los andenes y escaleras mecánicas de la terminal. Son las 7.38 cuando explotan otras dos bombas en un convoy en la estación de El Pozo y otra en Santa Eugenia. A las 7.39, cuatro explosiones más destrozaron otro tren a 500 metros de Atocha. En apenas tres minutos, 10 bombas reescriben la Historia: Madrid acaba de sufrir el mayor atentado terrorista perpetrado jamás en España. 191 muertos y más de 1.500 heridos hacen imposible olvidarlo. La capital y sus habitantes despiertan entre el caos, los gritos y sirenas que retransmiten las emisoras de radio y el horror de las primeras imágenes que dan las páginas de Internet y las cadenas de televisión. Quienes no estaban allí compartían el dolor y la tragedia de los cientos de estudiantes y trabajadores que ese día, en hora punta, como hacían casi a diario, habían tomado uno de esos cuatro trenes de enlace entre el Corredor del Henares y la capital." Sonia Aparicio. "El mayor atentado de la Historia en España", *El País*, 12 marzo de 2004. (www.elpais.com.es)

grupo islámico es el 7 de julio del 2005²⁶⁷ en Londres, Inglaterra, cuando estallan cuatro bombas en el metro londinense. Cabe señalar que Bali fue blanco de un ataque después de que el gobierno de Indonesia apoyó militarmente a EU durante su intervención en Afganistán. Respecto a España e Inglaterra, ambos gobiernos representados por José María Aznar y Tony Blair respectivamente, apoyaron la guerra del país norteamericano para derrocar el gobierno de Sadam Hussein. En un periodo de seis años, los ataques sólo han dañado directamente a la sociedad civil de diversos países, el ejemplo cotidiano visto desde los medios de comunicación masiva es Irak.

Como cada año, la fecha 11-S es previamente anunciada a través de programas especiales, cobertura de las ceremonias memoriales, libros, atentados y diversos productos audiovisuales tanto en los medios de comunicación masiva y como en los digitales. El 11-S del 2007 no fue la excepción ya que el escenario fue previamente elaborado para conmemorar

²⁶⁷ “Londres despierta entre ruidos de sirenas y ambulancias. Cuatro explosiones coordinadas (tres en el metro y una en un autobús) sacuden la capital británica en plena hora punta. Más de 50 muertos y alrededor de 700 heridos es el balance que deja el mayor atentado terrorista jamás perpetrado en el Reino Unido. Aunque la confirmación oficial no llegaría hasta horas después, el recuerdo del 11-S en Nueva York y del 11-M en Madrid hace pensar, dentro y fuera del Reino Unido, en el mismo culpable: Al Qaeda ha cumplido una vieja amenaza pendiente. Y en una fecha que no parece escogida al azar: mientras se está desarrollando en Escocia la cumbre del G-8 y tan sólo un día después de que la capital británica fuera elegida sede olímpica para 2012.

Son las 8.50 cuando tres explosiones casi simultáneas sacuden el metro londinense, el medio de transporte más utilizado por miles de trabajadores que cada día acuden a sus oficinas en la City. A esa hora, estalla un artefacto en el tercer vagón del tren que circulaba entre las estaciones de Liverpool Street y Aldgate. Segundos después, otra explosión sacude la línea Picadilly, entre Kings's Cross y Russell Square. Aún no son las 8.51 y se produce un nuevo estruendo, esta vez en un tren que acababa de salir de Edgware Road hacia Paddington.

Londres activa todas sus alertas. Se cierran las líneas de metro y los servicios policiales y de emergencia toman el centro de la ciudad, mientras miles de personas que reciben el mensaje de que ha habido «un fallo eléctrico» en el suburbano no saben lo que realmente ha pasado y buscan vías alternativas para conseguir llegar a sus trabajos. Scotland Yard establece un amplio perímetro de seguridad en torno a las zonas afectadas, que quedan cerradas tanto para peatones como para los medios de comunicación. No hay apenas imágenes de heridos, ni de escenas de pánico... Los medios británicos dosifican metódicamente la información para evitar que el terror provoque aún más terror.

Casi una hora más tarde, sin más datos que la versión oficial que habla de un fallo eléctrico en el metro, una nueva explosión —la cuarta— vuelve a sacudir el centro de la capital británica. Son las 9.47. Ocurre en un autobús de doble piso de la línea 30, en el cruce entre Tavistock Square y Upper Woburn Place.

Tres horas después de la primera explosión, el primer ministro británico, Tony Blair, comparece ante los medios para confirmar que la capital británica ha sufrido un «ataque terrorista». Un grupo que se autodenomina 'Organización Secreta de Al Qaeda en Europa' reivindica los atentados en una página web. Por la noche, el ministro de Exteriores, Jack Straw, convierte en oficial lo que desde hace horas sospecha todo el mundo: que el atentado lleva «el sello de Al Qaeda». Dos días después, las 'Brigadas de Abu Hafs al Masri' —el mismo grupo que reivindicó la massacre del 11 de marzo en Madrid— hacían suya la responsabilidad del atentado.” Redacción. “El miedo llega a la ‘City’”. *El mundo*. (www.elmundo.es)

la fecha del antes y del después: los atentados en Estados Unidos a través de las imágenes del WTC.

En el mismo sentido, el 5 de septiembre en Alemania fue anunciado el arresto de tres individuos que pretendían ejecutar una serie de atentados contra oficinas estratégicas estadounidenses, así como dañar el Aeropuerto Internacional de Francfort.

Alemania volvió a quedar enfrentada ayer al peligro de un devastador ataque terrorista cuando las autoridades anunciaron la detención de tres militantes islámicos, sospechosos de planificar una sangrienta ola de atentados contra centros frecuentados por ciudadanos estadounidenses, incluidos discotecas, bares, aeropuertos e instalaciones militares.

Los tres terroristas, dos ciudadanos alemanes conversos al islam y un hombre de nacionalidad turca, fueron detenidos el martes pasado en una pequeña localidad en el Land de Renania del Norte Westfalia.

La dimensión de la ola de atentados fue dada a conocer por la fiscal federal Monica Harms, quien señaló que los tres hombres tenían planeado llevar a cabo ataques masivos y simultáneos con varias bombas.

Los tres detenidos pertenecen, según la fiscal, a una célula alemana del grupo terrorista Unión para la Yihad Islámica y habían logrado reunir más de 700 kilos de material explosivo, suficiente para construir una bomba con un poder explosivo equivalente a 500 kilos de TNT.

Sus objetivos eran instalaciones estadounidenses en Alemania, según dijo la fiscal federal, que no ha confirmado si se trataba de la base militar de Ramstein, la más importante de Estados Unidos en Europa, o del aeropuerto internacional de Frankfurt, tal como habían asegurado múltiples fuentes.

Este era uno de los ataques terroristas más importantes que hayan sido planificados y el número de muertos habría sido mayor al de Madrid y Londres.²⁶⁸

Posteriormente, el 8 de septiembre fue difundido un video producido por la productora televisiva de Al Qaeda, As Shahab. Tras casi seis años de los hechos, Osama Bin Laden emitió un mensaje "al pueblo estadounidense" y amenazó con intensificar la lucha para poner fin a la guerra en Irak. En los últimos tres años, Bin Laden sólo difundió mensajes sonoros sin imagen.²⁶⁹

²⁶⁸ Enrique F. Molinero. "Frustran dos atentados terroristas en Alemania" *El Universal*. 6 septiembre 2007. (www.eluniversal.com.mx)

²⁶⁹ Agencia AFP. "Bin Laden homenajea a un pirata aéreo en el aniversario del 11-S" 11 septiembre 2007. (www.afp.com)

Para el martes 11 de septiembre de este año fue transmitido, a través de la Internet, un segundo mensaje del líder de Al Qaeda donde ofreció un homenaje a los 19 autores de los ataques suicidas realizados seis años atrás. En el mismo mensaje, con una duración de 47 minutos, Bin Laden convoca a los "jóvenes musulmanes" a que se "sumen a la caravana" de los "mujahidines" (guerreros) para "el triunfo" del Islam.²⁷⁰ El video, ampliamente difundido por la Internet y transmitido brevemente en los medios masivos de Estados Unidos y totalmente omitido en los noticiarios de México, contiene un montaje donde muestra un fondo con la imagen de las Torres Gemelas en llamas. El video titulado "Testamento de los mártires de las conquistas de Washington y Nueva York, el testamento del mártir Abu Mussaab Walid al Shehri presentado por el jeque Osama Bin Laden, que Dios guarde", es parte de la parafernalia que envuelve el mito creado alrededor de las Torres Gemelas que albergaban al World Trade Center.

Por otra parte, en Estados Unidos la agencia especializada en el análisis de contenidos de páginas islámicas Intelcenter, aseguró que el mensaje es auténtico. La información fue dada en las primeras horas del 11-S y, por supuesto, previamente a la ceremonia conmemorativa del sexto aniversario a la que asistieron cientos de personas, entre ellos la senadora Hillary Clinton (Partido Demócrata) y el ex-alcalde Rudolf Giuliani (Partido Republicano), ambos pre-candidatos presidenciales en los próximos comicios estadounidenses. Entre el rechazo explícito de la participación del republicano durante la ceremonia, los asistentes negaron este espacio a la plataforma política²⁷¹.

Internacionalmente,

habiendo pasado de Afganistán a Iraq sin lograr nada más que el derrocamiento del régimen anterior y turnar el poder a una serie de guerrilleros locales, ¿va Estados Unidos a hacer lo mismo ahora en Iraq, para pasar a otro lugar? Es muy posible. Y si el siguiente en la lista es

²⁷⁰ *Op.cit.*

²⁷¹ Durante el memorial algunas personas rechazaron la participación del ex alcalde Rudolf Giuliani ya que actualmente se le responsabiliza por no haber advertido a los rescatistas y trabajadores -que limpiaron la zona afectada- sobre los efectos tóxicos del polvo de los escombros de las Torres Gemelas. Actualmente, varios trabajadores exigen una compensación por los efectos de este polvo tóxico. El caso conocido es el de la abogada Felicia Duna-Jones, quien tras sobrevivir a los atentados, en 2002 falleció de una enfermedad pulmonar ocasionada por la inhalación de este polvo.

Siria, ¿quién vendrá después de Siria? ¿Palestina y Arabia Saudita, Corea del Norte e Irán? No cabe duda que ahora mismo tienen lugar fieros debates en torno a las prioridades en los concilios internos del régimen norteamericano. Pero lo que está en cuestión no es si Estados Unidos pasará a otras amenazas militares. Los halcones parecen estar seguros de que tienen (y deberían tener) el futuro del mundo en sus manos, y no han dado la menor muestra de humildad acerca de lo imprudente de esta acción.²⁷²

Actualmente, las intervenciones estadounidenses continúan con el fin de "asegurar la paz mundial." Cada caso, aunque no sea específicamente señalado en este capítulo es comprensible desde el proceso histórico descrito de forma general. La transición de elementos aislado a elemento social es una manera de hacer significar las sinécdoques de este discurso que ya tiene más de seis años generado.

El Ground Zero Memorial site.

"All of it is fantasy -until the first building is build.
Then we get the first glimpse of reality."

"What should replace it?"

(Imagining Ground Zero. Official and unofficial proposals for the World Trade Center competition. Estados Unidos: Mc GrawHill Construction, 2004, p.7 y 9.)

El principal objetivo del *skyline* es ocupar una mínima porción de terreno y aprovecharla al máximo a través de una verticalidad que emerja desde esa pequeña porción horizontal donde reposa y que se dirija hacia lo alto, eso eran las torres que se repetían una a la otra con una altitud de 145 metros. Allí, 1200 empresas internacionales realizaban sus negocios. Para el 25 de julio del 2001, la operatividad de las torres fue concesionada por el gobierno neoyorkino a la firma Vornado Realty Trust. El contrato por 99 años le costó a la empresa inmobiliaria 3 mil 250 millones de dólares. "Esa transacción fue considerada como la más cara de la historia, y se explicó que las torres no podían venderse porque se financiaban con dinero público al pertenecer a las autoridades portuarias de Nueva York y de Nueva

²⁷² Wallerstein. *Estados Unidos.... Op. Cit.*, 2005, p. 98.

Jersey.”²⁷³ Sin embargo, la operación de Vornado Realty Trust duró no más de 2 meses, conocemos la historia.

Mientras se daba paso a la reorganización geopolítica mundial, en Nueva York se continuaba con la demolición de los restos del WTC. Seis meses después el “Tribute Light” proyectaba un par de luces azules hacia el cielo. “El dramático concepto del Tribute Light enfatiza el necesario rol de la imaginación ‘abierta’ en el desarrollo del lugar más significativo y sensible de Nueva York. El imperativo es rendir honor al pasado y, mientras tanto, acoger el futuro.”²⁷⁴

Cinematográfica y al límite de lo kitsch, la propuesta de dos artistas y dos arquitectos –Julian La Verdere y Paul Myoda, John Bennet y Gustavo Monteverde– contempla la creación provisional de dos torres de luz, representaciones diáfanas de lo que era el World Trade Center. En todo caso, lo que queda de uno de los más famosos, discutidos y atrevidos proyectos de la cultura arquitectónica americana. Incluso mundial, es la conciencia de una ausencia que se transforma al mismo tiempo en recuerdo y en advertencia.²⁷⁵

El 14 de enero del 2004, con la delimitación geométrica de las bases de las Torres Gemelas, la “Ground Zero Memorial site” es la metonimia de lo destruido, un memorial de aquello que aconteció, una conmemoración a las 2974 personas que murieron ese día y a la ontologización de la arquitectura monumental. La plaza transformó este espacio en un centro memorial del 11-S.²⁷⁶

Cada año, posterior a la conmemoración de estos hechos²⁷⁷, el “Tribute Light” emerge de aquella zona donde aún prevalece el espacio que ocupó la construcción del arquitecto Yamasaki. Las declaraciones de George W. Bush volvían hacia la “promesa” que aún no ha

²⁷³ Agencias. “La joya de Manhattan, grandiosa hasta en los detalles.” *La Jornada*, miércoles 12 de septiembre 2001, p.20.

²⁷⁴ Skinner, Peter. *Op.cit.* p.165.

²⁷⁵ *Ibidem.*, p. 44.

²⁷⁶ El espacio que ocuparon las torres está destinado a una plaza memorial de los acontecimientos y a un foro cultural. En la siguiente manzana ya se planea la construcción de la Torre de la Libertad; además otras cuatro torres serán construidas en función de la principal. El costo aproximado es de 1.5 billones de dólares y se proyecta que tendrá una altura de 1500 pies incluida la antena de la cúspide.

²⁷⁷ En la conmemoración del 11 de septiembre de 2007, el acto fue llevado a cabo en el parque Zuccotti, ya que la “Ground Zero” se encuentra sin acceso debido a la construcción de la “Torre Libertad” la cual será terminada en 2010.

cumplido: capturar al responsable. En el mismo sentido Mike McConnell, director nacional de espionaje, afirmó que "las autoridades temen la existencia de células terroristas latentes en territorio estadounidense y mantienen la vigilancia ante la posibilidad de nuevos ataques. 'Estamos más seguros, pero no completamente', afirmó luego de asegurar que la red Al Qaeda de Osama bin Laden planea un atentado masivo contra Estados Unidos."²⁷⁸ Y agregó que "nos preocupan las células latentes en Estados Unidos. Hay simpatizantes de Al Qaeda... pero hasta ahora no hemos podido identificarlos. No nos queda otro remedio que mantener la vigilancia. Hemos neutralizado muchos intentos de entrar en Estados Unidos, y lo hemos conseguido. Con todo, no podemos bajar la guardia"²⁷⁹.

Actualmente, la construcción de la "LibertyTower" o "Torre de la Libertad" comienza a tomar forma para ser finalizada en 2010. El arquitecto David Childs ha creado un "nuevo diseño que refleja un elevado tributo a la libertad y un firme compromiso con la protección y la seguridad, resaltó el gobernador del estado de Nueva York, George Pataki, quien en compañía del alcalde la ciudad Michael Bloomberg, son los encargados de la reconstrucción del World Trade Center. "De un modo sutil, pero importante, este edificio recuerda... aquellos edificios que perdimos", afirmó el arquitecto estadounidense; y es que las dimensiones de la Torre de la Libertad serán las mismas que la de las Torres Gemelas, salvo que cada piso estará conectado a un sistema de evacuación eficaz ante la amenaza de atentados. Además, el tamaño máximo será alcanzado a través de un mástil con una antena de telecomunicaciones: 1176 metros de altura. Numéricamente será el rascacielos más alto en norteamérica, simbólicamente la medida evocará el año de la independencia de Estados Unidos. "Desde ahí se proyectará hacia el cielo un haz de luz con diversas formas, en un intento de evocar la antorcha de la Estatua de la Libertad y para que sea una referencia inequívoca en el panorama nocturno de esta ciudad."²⁸⁰

²⁷⁸ AP. "Temen en EU terrorismo local." *Reforma*, 12 de septiembre de 2007. Primera plana: Internacional.

²⁷⁹ AP. "Temen terrorismo latente en EU." *Milenio Diario*. 12 septiembre de 2007. (www.mileniodiario.com.mx)

²⁸⁰ Agencias. "Presentan nuevo diseño de la 'Torre Libertad'", 29 de junio de 2005. (www.esmas.com/noticierotelevisa/internacionales)

Notaciones acerca del 11-09-01.

Tras un largo periodo de seis años, las imágenes de la Torre Norte humeando mientras un avión comercial es impactado contra la Torre Sur, continúan abordando el escenario como un sistema de significaciones simbólicas. Algunos teóricos como Jürgen Habermas designan a este hecho como el acontecimiento que marcó el inicio del siglo XXI.

Lo cierto es que las imágenes de aquella secuencia representan a un acontecimiento fantástico, solamente imaginable a través de las nociones creadas desde la fantasía de la industria cinematográfica de Hollywood.

Seis años, dos intervenciones estadounidenses, más de 80,000 muertos, más de 400 mil millones de dólares gastados desde el martes 11 de septiembre del 2001 y Osama bin Laden envía mensajes videograbados. Aquello que el gobierno de Estados Unidos, ha llamado el peor acontecimiento en la historia de este país, ha costado vidas no sólo en el momento de los ataques, sino a través de las guerras que ha iniciado en Afganistán e Irak, la cual persiste desde el 2003.

La cifra oficial de 2974 personas muertas, incluidas los 19 "mártires" de Al Qaeda son parte de un expediente que abre diversas polémicas:

- la existencia de informes oficiales que dan por concluida las investigaciones.
- La existencia de informes oficiales de instituciones privadas donde abren otros puntos de vista sobre aquel acontecimiento.
- El espacio destinado desde los medios de comunicación masiva para tener vigente el tema.
- La situación de libertad de Osama bin Laden como el principal dirigente de este acto.

Respecto al primer punto, la Agencia Federal para Emergencias (FEMA), el Instituto Nacional de Tecnología y Normalización (NIST) y la Comisión Nacional para Investigar el 9/11 (CN911) han publicado informes sobre lo que Estados Unidos llama "el peor crimen contra la historia de este país", que no está apegado a las instancias judiciales que,

precisamente están encargadas de las investigaciones de esta naturaleza. Al no apearse a esta línea, la investigación sobre el 9-11 se ha quedado en descripción de acontecimientos.

Por otra parte, algunas instituciones privadas²⁸¹ se han encargado de llevar a cabo la investigación y han sacado resultados respecto a la forma en cómo se colapsaron las Torres Gemelas en Nueva York. Los informes apuntan a que estas edificaciones no se colapsaron a causa del sobrecalentamiento que hayan alcanzado las estructuras a causa del combustolío de los aviones, sino que fueron dinamitadas a través de la utilización de un explosivo llamado termita con base en polvo de aluminio y algún oxidante. Estas versiones se fundamentan en las imágenes captadas en el momento del derrumbe ya que no se observa el acero en estado de fundición (es decir, en color plateado) sino en estado de destrucción a través de este tipo de explosivo. Esto abre nuevos caminos para diversas investigaciones como la realizada por Michael Moore a través del documental *Fahrenheit 9/11* (2004) en donde denuncia las contradicciones y los malos manejos comerciales al interior del World Trade Center por parte de Geroge W. Bush.

Respecto al papel que juegan los medios de comunicación masiva es necesario confirmar que el 11-S es recreado y reconfigurado desde aquellas imágenes de CNN Noticias donde el segundo avión choca contra la Torre Sur del WTC. Otra imagen que da pauta a la creación de un símbolo es el momento de la caída de las torres. A través de los medios de comunicación masiva y digitales, cada año es legitimado el acto de nombrar a los ataques a EU como los hechos históricos que marcan el comienzo de la "Lucha contra el Terrorismo". Al respecto, en el Epílogo es desarrollado este punto, el cual es primordial para entender el

²⁸¹ Para conocer más sobre este punto, es necesario remitirse a los informes y trabajos académicos de Alejandro Nadal. "11 de septiembre: cinturón de mentiras." *La Jornada*, 12 septiembre de 2007, p. 27.

11-S como un mito creado a través de los diversos medios de comunicación y objetos culturales.

Concernientemente a la creación de un enemigo que viniera a suplantar al que tenía Estados Unidos durante la Guerra Fría fue Osama bin Laden y su proceso de existencia: el Terrorismo.

Más allá de los rumores sobre su muerte, bin Laden es un personaje mítico en la historia contemporánea. Verdad o mentira, el personaje existe en un audiovisual, es la única referencia de su existencia: su imagen. Sobre su aspecto físico existen varias suposiciones desde las judiciales, las artísticas, las de asesoramiento de imagen hasta las referentes a la religiosidad. Vivo o muerto bin Laden debe existir como el "otro", el diferente al sistema, el opositor, el personaje que no ejerce una política razonable para Occidente.

Finalmente, los indicios del 11-S parecen estar más cerca de una conspiración planeada desde la Casa Blanca y del Pentágono, pero las evidencias han sido desaparecidas. Al mismo tiempo, los neoyorkinos recuerdan aquel momento en que cambió su entorno físico, emotivo, moral y cotidiano. En otros estados de este país se recuerda el acontecimiento; la gente usa playeras con motivos dibujados en torno a unas Torres Gemelas que han trascendido al par de edificaciones por un número: el once. Otras personas han tatuado sus pieles con esta fecha, han marcado su epidermis²⁸² con el perfil del skyline. Todos los habitantes de aquel país han vivido las reformas realizadas a las garantías individuales con la finalidad de tener mayor seguridad, otros más han experimentado el incremento de la vigilancia de las fronteras así como el aumento del control de tránsito tanto de personas como de mercancías provocando con ello un deterioro de las relaciones internacionales con este país. México se ha visto afectado en todos los rubros. Es por ello que resulta necesario reflexionar el 11-S no desde lo que significa el fenómeno social en sí mismo sino a través de cómo es significado desde diversos medios de comunicación como es el caso del cine. De esta manera, entrar en el análisis de cómo los símbolos van dando sentido a un hecho histórico hasta crear en torno a él un mito es primordial desde el cine como una de las posibilidades de crear un mensaje desde lo poético y que, certeramente tiene una fuerte

²⁸² Ver la fotografía de AP publicada en *The New York Times*, el 11 de septiembre del 2007, en la primera sección. (www.nytimes.com)

relación con lo generado desde lo social, lo político y lo económico y las formas en que concebimos la interacción de diversos elementos en una especialidad limitada por "eso" que enunciamos.

México, 12 de septiembre del 2007.

FUENTES DOCUMENTALES

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás. Retórica. Madrid: Síntesis, 1991. 198pp.
- ARISTÓTELES. *Tratados de lógica (El organon)*. México: Porrúa, 2004, 534pp.
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. España: Paidós, 1970.
- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. México, 1986, 63pp.
- ARNOUX, Elvira; GARCÍA Negroni, María Marta (comps.) *Homenaje a Oswald Ducrot*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.
- AUMONT, Jacques. *L'œil interminable*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier, 1995, 279pp.
- AUMONT, J. *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: cahier du Cinéma, 2007.
- AUMONT, J. *Estética del cine. Espacio filmico*. España: Paidós, 1989, 313pp.
- AUMONT, J.; Marie, Michel. *L'analyse des filmes*. Poitiers: Aubin, 1988. 231pp.
- AUMONT, J.; Marie, M. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Argentina: La Marca, 2006, 253pp.
- BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. España: Gustavo Gili, 2ª ed., 1987, 300pp.
- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. España: Paidós Comunicación, 2003, 352 pp.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. España: Paidós-Comunicación, 1995, 207pp.
- BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. España: Paidós, 1997, 380pp.
- BARTHES, R. *Mitologías*. México: 1997, 257pp.
- BARTHES, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 2004, 254pp.
- BARTHES, R. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. España: Paidós, 2001, 185pp.
- BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusiones y desilusiones estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, 125pp.
- BAUDRILLARD, J. *El éxtasis de la comunicación*. En: FOSTER, J. (Ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1988, p.187-197.
- BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 2007, 229pp.
- BAUDRILLARD, J. *Quién piensa a quién. El mundo es quien nos piensa*. En: *Caminos del pensamiento: hacia nuevos lenguajes*. UNESCO, 2000, p.61-68; 77-80.
- BAUDRILLARD, J.; Guillaume, Marc. *Figuras de la alteridad*. México: Taurus, 2000, 126pp.
- BAUMAN, Gerd. *El enigma multicultural*. Barcelona: Paidós, 2001, 207pp.
- BAUMAN, Zygmunt. *La sociedad individualizada*. España: Cátedra, 2001, p. 115-159.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1999.
- BECK, Ulrich. *¿Qué es la globalización?* Barcelona: Paidós, 1998, 223pp.
- BEIGBEDER, Frédéric. *The Windows of the World*. México: Anagrama, 2004.
- BEN Jelloun, Tahar. *L'Islam expliqué aux enfants*. Paris: Senil, 2002.
- BENITO, Angel (comp.) *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*. Madrid: Ediciones Paulinas-Universidad Complutense de Madrid, 1991, 1374 pp.
- BERENTANO, Francisco. *Psicología*. Buenos Aires: Schapire, 1874.
- BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. France: Presses Universitaires de France, 2006, 291pp.
- BERGSON, H. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2007, 277pp.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006, 520pp.
- BERNARD, Bruce. *Siècle*. France: Phaidon Press Limited, 2004, 1236 pp.
- BOBBIO, Norberto. *El futuro de la democracia*. México: FCE, 1997, 214 pp.
- BOHM, David. *La totalidad y el orden implicado*. España: Cairós, 2005, 305 pp.

- BORDWELL, David. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995, 508pp.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996, 384 pp.
- BORDWELL, D. *El significado del filme*. Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, D. *Post-theory. Reconstructing film studies*. EEUU: University Wisconsin Press, 1996.
- BORRADORI, Giovanna. *La Filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. España: Santillana, 2003, 270pp.
- BOSCH García, Carlos. *La base de la política exterior estadounidense*. México: UNAM, 1986, 114 pp.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2000, 589pp.
- BRAND, Gerd. *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. España: Alianza Editorial, 1987, 185pp.
- BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and narrative film*. New York & London : Routledge, 1992.
- BRETON, Philipp. *Introduction aux ouvrages*. Paris: La découverte, 2000.
- BRIGGS, J. & Peat, F.D. *Espejo y reflejo: del caos al orden*. España: Gedisa, 2005, 222pp.
- BUCKLAND, Warren & Elsaesser, Thomas. *Studying contemporary american film*. London: Arnold-Oxford University Press, 2002, 309pp.
- BUCKLAND, W. *The films spectator: Form, sign to mind*. Amsterdam: University Press, 1995.
- BULLOT, Eric. "L'invention d'Alain Fleischer.", en *La vitesse d'évasion*. Alain Fleischer. Paris : MEP Editions Leo Scheer, 2003.
- CABRERA, Julio. *Cine: Filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. España: Gedisa, 2005, 364pp.
- CALZADA Echevarría, Andrés. *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Ediciones del Serbal, 2003.
- CAMACHO Cardona, Mario. *Diccionario de Arquitectura y Urbanismo*. México: Trillas, 2007, 820pp.
- CASASOLA Rojas, Adriana. "El problema de la poética en el cine documental." *Conferencia dictada en las "Jornadas de Investigación en Comunicación*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 17 de noviembre del 2006.
- CASETTI, Francesco. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1998, 278 pp.
- CASETTI, F. *Teorías del cine, 1945-1990*. España: Cátedra, 2000, 364 pp.
- CASETTI, F. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.
- CASTELLANOS Cerda, Vicente. "La experiencia estética del espectador cinematográfico: formas de sentir y comprender al cine." En: Maldonado, Norma Patricia (coord.). *Horizontes comunicativos en México. Estudios críticos*. México: AMIC, 2001, 354 pp.
- CASTELLANOS, V. "La transformación del index en el cine en la era digital: análisis de la cinematografía de las películas *The Matrix* y *The matrix Reloaded*", ponencia presentada en el *Seminario Nacional de Análisis Cinematográfico*, UAM, Xochimilco, mayo 2006, 1-22pp.
- CASTELLANOS, V. *Lenguaje y espectador cinematográfico. Un modelo de estudio del cine*. México: UNAM, 1998.
- CASTELLANOS, V. "Estrategias de análisis cinematográfico: forma y ¿contenido?", en *FIAC 2007. Foro Internacional de Análisis Cinematográfico*. México: Progreso, 2007, p.32-36.
- CASTELLANOS, V. *La experiencia estética del cine*. México: El autor, 2004., 288pp. (Tesis doctoral)
- CAVELL, Stanley. *La projection du monde*. USA: Belin-Harvard University Press, 1999, 299pp.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Baeclona: Gedisa, 1992.
- CHATMAN, Seymond. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus, 1990.
- CHING, Francis D.K. *Diccionario Visual de Arquitectura*. México: GG, 1997, 323pp.
- CHING, F. *Arquitectura: forma, espacio y orden*. México: G. Gili, 2002, 398pp.
- CID Jurado, Alfredo Tenoch. "Modelos semióticos para el análisis fílmico", en *FIAC 2007. Foro Internacional de Análisis Cinematográfico*. México: Progreso, 2007, p.46-51
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984, 317 pp.
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986, 391 pp.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthopos, 1989, 413pp.

- DERRIDA, J. *Canallas*. España: Trotta, 2005, 189pp.
- DERRIDA, J. *Posiciones*. España, Ediciones de Minuit, 1977, 131pp.
- DOANE, Mary Ann. *The desire to desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- DOCTOR Roncero, Rafael. *La fotografía sin cámara. Collage y fotograma recientes en España*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1994, 121pp.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1999, 191 pp.
- DUROT, Oswald. *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Barcelona: Anagrama, 1982, 273pp.
- DUROT, O.; Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 2005, 421pp.
- DUDLEY Andrew, James. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1992.
- DUFOUR, Dianne; Toubiana, Serge. *L'image d'après: Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*. Paris: Steidl, 2007, 279pp.
- DURANDIN, Guy. *La información, la desinformación y la realidad*. España: Paidós, 1995, 280 pp.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. España: Lumen, 1997, 446p.
- ECO, U. *Los límites de la interpretación*. España: Paidós, 1992, 404 pp.
- ECO, U. *Tratado general de semiótica*. España: Lumen, 1988, 463 pp.
- EINSENSTEIN, Sergei. *La forma en el cine*. México: Siglo XXI, 1976.
- EPSTEIN, Jean. *Le cinématographe vu de l'Etra*. Paris, 1926.
- Et al. *Tercer Festival Mundial de Poesía 2006*. Caracas: Editorial el perro y la rana, 2006.
- FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1998, 4 V.
- FLEISCHER, Alain. *La vitesse d'évasion*. Paris: MEP Editions Leo Scheer, 2003.
- FONTANILLE, Jacques. *Les espaces subjectifs : introduction a la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 2001, 175pp.
- FRANKE, H. (coord.). *Diccionario de Física*. Barcelona: 1967.
- FRETRE, Paulo. *A la sombra de este árbol*. Barcelona: El Roure, 2002, 169pp.
- GALIANA Mingot, Tomás de. *Diccionario ilustrado de las Ciencias y Técnicas*. México: Larousse, 1988.
- GARZÓN Bates, Mercedes. *De la ética a la frenética*. México: Ed. Torres Asociados, 2000, 75 pp.
- GAUDREAU, Andre; Jost, François. *El relato cinematográfico. Ciencia y Narratología*. España: Paidós, col. Cine, 1995, 172pp.
- GAUTHIER, Armelle Gauthier; Edelson, Stéphane. *Les métiers du cinéma. Guide spectateur*. France: UGC, 1994. 144pp.
- GERVENEAU, Laurent. *Histoire du visuel au XXe. siècle*. Paris: Seuil, 2003.
- GOUTMAN Bender, Ana Adela. *Artesanías lingüísticas. Notaciones sin clave*. México: Siglo XXI, 2000, 207 pp.
- GOUTMAN, Ana. *El espacio escénico. Significación y medios*. México: UNAM-FCPyS, 2003, 126 pp.
- GREIMAS, A. J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. España: Gredos, 1976, 398 pp.
- GRUPO M. *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987, 316pp.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002. Tomo II. 385 pp.
- HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. España: Grijalbo-Mondadori, 1995, 614 pp.
- HUNTINGTON, Samuel P. *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. México: Paidós Estado y Sociedad, 2000. 422 pp.
- JAMESON, Frédéric. *Las semillas del tiempo*. España: Trotta, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Imaginario y simbólico en Lacan*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995, 63 pp.
- JARDONNET, Evelyne. *Poétique de la singularité au cinéma. Une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- JULLIER, Laurent. *Cinéma et cognition*. Paris, L'Harmattan, 2002, 220pp.
- JURADO, Carlos. *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio: dos pequeñas historias acerca de la cámara fotográfica*. México: UNAM, (s.f.). 69 pp.

- KOLKER, *Film, form and culture*. USA: McGraw-Hill, 2002.
- KRACAUER, Sigfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.
- LAURETIS, Teresa De. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- LEACH, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: GG, 2001, 162pp.
- LIZARAZU, Diego. *Del análisis como acuciante necesidad del cine*. En: *FIAC 2007. Foro Internacional de Análisis Cinematográfico*. México: Progreso, 2007, p. 20-31.
- LÓPEZ, Marina. *Un destino personal. Sobre el desarrollo de la subjetividad moderna*. México: Secretaría de Cultura, 2005, 118 pp.
- LOTMAN, Yuri M. *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Fronesis-Cátedra, 2000, 300pp.
- LOTMAN, Yuri M. *Estética y semiótica del cine*. España: 1979, 153 pp.
- LYOTARD, J. F. *La condición posmoderna*. México: R.E.I., 1990.
- MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005.
- MARZAL Felici, José Javier. *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane*. España: Octaedro, 2000.
- METZ, Christian. "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico." Conferencia publicada por la Asociación para el procesamiento automático de las lenguas, ATALA, 20 enero 1973 en: *Lenguajes. Revista de Semiología y Lingüística. Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica*. Año 1, n.2, diciembre de 1974, pp.37-53.
- METZ, C. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973.
- METZ, C. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2002.
- MILNER, Jean-Claude. *El periplo estructural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, 254pp.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. México: Siglo XXI Editores, 1998. Vol. I y II.
- MITRY, J. *La semiología en tela de juicio*. Madrid: Ediciones Akal, 1991, 168 pp.
- MONREAL y Tejada, Luis. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: Juventud, 1992.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. España: Paidós Comunicación, 2001. Col. Cine #127. 222 pp.
- MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo*. España: Gedisa, 2007, 167pp.
- NINEY, François (coord.) *La preuve par l'image ? L'évidence des prises de vue*. France : CRAC, 2003, 234 pp.
- NUBIOLA, Jaime. "Hablando de artefactos." Comunicación presentada en las *XX Reuniones Filosóficas* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, 28 de marzo 1984. *Anuario Filosófico*, XVII/2, 1989, pp. 113-119.
- OLABUENAGA, Teresa. *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. México: Trillas, 1991, 109 pp.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Cinema: el cine como semiología de la realidad*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006.
- PEIRCE, Charles Sanders. *El hombre, un signo. El pragmatismo de Peirce*. Barcelona: Crítica, 1988, 392pp.
- PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1980, 116pp.
- PRIBRAM, K. *Cerebro, mente y holograma*. España: Alambra, 1980.
- PRIGOGINE, Ilya. *De los relojes a las nubes*. En: *Nuevos paradigmas. Cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1994, pp. 395-419.
- RAMONET, Ignacio. *La tyrannie de la communication*. France: Gallimard, 2001, 209 pp.
- RAMONET, I. "El nuevo rostro del mundo", en *La televisión en tiempos de guerra. La onda expansiva de los atentados del 11-S*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- REY, Alain (coord.). *Dictionnaire de la langue française*. France : Le Robert, 1998, 1506 pp.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire. L'histoire l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- RIPOLL, Frédéric ; Roux, Dominique. *La photographie*. France : Milan, 2005, 63 pp.
- RONDEPIERRE, Eric, et al. *Eric Rondepierre*. Paris: Editions Léo Scheer, 2003.
- RONDEPIERRE, E. *Apartés*. Trézélan, Editions Filigranes, 2001, 108 pp.
- RUCKER, Frank W.; Lee, Williams. *Newspaper organization and management*. USA: The Iowa State University Press. Press building, 1975, 524 pp.

- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: Siglo XXI, 1998, 828pp.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. México: Fontamara, 1998, 317 pp.
- SERRES, Michel. *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. México: Taurus, 2002, 464pp.
- SIPIÈRE, Dominique, Cohen, Alain (dir.). *Les autres arts dans l'art du cinéma. Le spectaculaire*. France: Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2, 2007.
- SKINNER, Peter (coord.). *World Trade Center. Los gigantes que desafiaban el cielo*. México: Advanced Marketing, 2002.
- SONTAG, Susan. *Devant la douleur des autres*. France: Christian Bourgois Editeur, 2003, 139pp.
- STEPHENS, Suzanne. *Imagining Ground Zero. Official and unofficial proposals for the World Trade Center site*. USA: Mc Graw-Hill Construction, 2004, 224pp.
- STAM, Robert. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999, 272 pp.
- TERUKINA, Ichi. *El río de las imágenes, del cinegrama a la toma*. Lima: Pedagógico San Marcos-Fondo editorial, 2004, 274 pp.
- TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI, 2003, 460pp.
- TOUBIANA, Serge. "Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie", en *La Cinémathèque Française*. Programme juin-juillet 2007, France. P.8-9.
- TOURNEUR, Jacques. *Les figures de la peur*. Rennes: Frank Lafond, Rennes 2, 2007.
- TUCHMAN, G. *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*. España: Gustavo Gili, 1983, 291pp.
- UNESCO (coord.) *Caminos del pensamiento: hacia nuevos lenguajes*. Madrid: UNESCO, 2000.
- UNESCO. *Diversidad cultural, conflicto y pluralismo. Informe mundial sobre la cultura, diversidad cultural, conflicto y pluralismo*. Francia, 2000.
- VATTIMO, Gianni. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- VATTIMO, G. *La sociedad de la comunicación generalizada*. En: *Claves para el siglo XXI*. Madrid: UNESCO-Crítica, p.298-302.
- VATTIMO, G. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós-I. C. E.-U. A. B., 1998, 172 pp.
- VEYRAT-MASSON/ DAYAN, Daniel (coords.). *Espacios públicos en imágenes*. España: Gedisa, 1994, 359 pp.
- VIDAL, Jordi. *Résistance au chaos*. Paris: Editions Allia, 2003.
- VÍZER, Eduardo. *La trama (in)visible de la vida social. Comunicación, sentido y realidad*. Buenos Aires: La cruzjía WALLACE, 2002.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *Estados Unidos confronta al mundo*. México: Siglo XXI, 2005, 148 pp.
- WILBER, K. et al. *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*. Barcelona: Cairós, 2005, 351pp.
- YOEL, Gerardo (comp.) *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Bordes-Manantial, 2004, 254 pp.
- YOEL, G. (comp.) *Pensar el cine II. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Bordes-Manantial, 2004, 391 pp.
- ZAMBRANO, María. *Notas de un Método*. Madrid: Mondadori, 1989, 144 pp.
- ZAVALA, Lauro. "El análisis paradigmático en el cine de ficción.", en *FIAC 2007. Foro Internacional de Análisis Cinematográfico*. México: Progreso, 2007, p.38-45.
- ZAVALA, L. *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM-Xochimilco, 2005, 159pp.
- ZUNZÚNEGUI, Santos. *La mirada cercana. Análisis microfilmico*. Barcelona: Paidós, 1996

REVISTAS

- Arbus, Pierre. « Vers la totalité esthétique du fragment. » *Cinergon, Les sons au cinéma*. France: Actes du colloque d'Aix, 17/18, 2004.
- Baudry, Patrick « L'affrontement au cadavre. » *Les images du corps. Revue Champs visuels. Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*. France: L'Harmattan, V.7, Nov. 1997, p.148-154.
- Cárdenas, Viviana. "Ciencia y lenguaje: unidad y dispersión." *Elementos*. N.50, 2003, p. 45-51.
- Carvajal, Alberto. "Caos y creatividad." *Revista ALCIONE*. N.21. Versión electrónica consultada: julio 2007, en: www.alcione.org
- Chéroux, Clément. "Le déjà vu du 11 Septembre. Essai d'intericonicité." *Revue Études Photographiques, de la Société Française de la Photographie*, France: N. 20, Juin 2007, p. 149-173.
- Frodon, Jean-Michel. "Eleven Filmmakers Deal with 9/11 Shockwaves". *World Press Review The Arts*. V. 49, N. 11, November 2002. (Texto original: *Le Monde*, agosto 11, 2002, Paris, France) (www.worldpress.org)
- Goutman, Ana. "Sema, semántica, semiótica, semiología, cultura.", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. México, UNAM, N.187, 2003, p.35-47.
- Michel, Aimé. "El holograma, modelo del universo." *Revista ALCIONE*. N.21. Versión electrónica consultada: julio 2007, en www.alcione.org (artículo traducido por Carmen Bustos, extraído de la Revista *Question de*, París: Editions Retz).
- Nel, Noël. « La dimension corporelle dans la théorie du cinéma. » *Les images du corps. Revue Champs visuels. Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*. Francia : L'Harmattan, N.7, Nov. 1997, p.60-74.
- Pierron, Marie-Jo. « Image du corps et corps de l'image. » *Les images du corps. Revue Champs visuels. Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*. Francia : L'Harmattan, N.7, Nov. 1997, p.75-81.
- « Réalités de l'image. Image de la réalité. » *Revue Champs visuels. Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*. L'Harmattan, n.1, mars 1996.
- Santos Gómez, Marcos. "De la verticalidad a la horizontalidad. Reflexiones para una educación emancipadora." Artículo consultado en abril 2007: www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/santos1.pdf
- Terukina, Ichi. "El fotograma es una imagen estática, sin embargo... se mueve", en *Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*. México, agosto-septiembre 2005, N.46 : www.razonypalabra.org.mx
- Vigato, Jean Claude. « Le corps de l'architecture. » *Les images du corps. Revue Champs visuels. Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*. Francia : L'Harmattan, N.7, Nov. 1997, p.82-89.
- Revista Proceso, edición especial. Septiembre 2002.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS.

- Biografía de Alejandro González Iñárritu. Consultada: mayo 2006. Disponible en: [http:// cinetecanacional.net/cgi-bin/consulta_directores.cgi?detalle=26](http://cinetecanacional.net/cgi-bin/consulta_directores.cgi?detalle=26)
- Sinopsis de la película *11' 9' 01. September 11*, en el Festival de Cine en Venecia, 2002. Página oficial del Festival de Venecia 2002. Consultada: 2006, abril. Disponible en: [http:// www.culturalianet.com](http://www.culturalianet.com)
- "11'09'01. La película", artículo de Mireia Sentis. Consultada: abril 2006. Disponible en: [http:// www.tribes.org/cgi-bin/form.pl?karticle=272](http://www.tribes.org/cgi-bin/form.pl?karticle=272)
- Galateé Films. Consultada: mayo 2007. Disponible en: [http:// www.galateefilms.org](http://www.galateefilms.org)

HEMEROGRAFÍA.

- "Un mundo fractal." Artículo de divulgación por Oscar Peralta. *El Faro: La luz de la ciencia. Boletín informativo de la Coordinación de la Investigación Científica*. México, Septiembre 7 de 2006, Año VI, n.66, p.12.
- "¿Para qué?" Editorial. *La Jornada*. México, 12 de septiembre 2001.
- "Alejandro González Iñárritu. E- o el binomio cine-publicidad." Artículo por Marién Estrada. *Milenio Diario. Milenio Semanal, Cultura*, n.184. México, 9 de junio del 2006. (www.milenio.com/semanal/184/cultura.htm)
- "Alerta Mundial. Miles murieron; cazaremos a los culpables: Bush." De la redacción. *El Universal*. México, 12 de septiembre 2001.
- "Alistan EU y OTAN represalia contra Afganistán." De la Redacción. *El Universal*. México, 13 de septiembre 2001.
- "Apocalipsis ahora." Artículo por Enrique Krauze. *Reforma*. México, 12 de septiembre 2001.
- "Ataque a los símbolos del poder económico y militar." De la redacción. *El Universal*. México, 12 de septiembre 2001.
- "Bin Laden homenajea a un pirata aéreo en el aniversario del 11-S." *Agencia AFP*, 11 de septiembre 2007. (www.afp.com)
- "Cinexasus." Artículo por Luis Tovar. *La Jornada Semanal*, n.444. México, 7 de septiembre 2003. (www.jornadaunam.mx)
- "Crece sospecha contra Osama Bin Laden. Señala en FBI a 50 autores y cómplices del crimen; 10 no han sido localizados, reportan." Nota informativa por José Careño Figueras. *El Universal*. México, 13 de septiembre 2001.
- "Cronología del día de la pesadilla americana." De la redacción. *La Jornada*. México, 12 de septiembre 2001, p.4-6.
- "Cuando la realidad supera la ficción." Nota informativa por Salvador Franco Reyes. *El Universal*, primera plana, Espectáculos. México, 12 de septiembre 2001.
- "Desde el 11-S." Editorial. *El País*. Madrid, 9 de septiembre 2007. (www.elpais.com)
- "Detenidos ocho islamistas que iban a atentarse en Dinamarca." Nota informativa por Ana Carbajosa. *El País*. Bruselas, 5 de septiembre 2007. (www.elpais.com)
- "Developers unveil more plans for Trade Center Site." Nota informativa por David W. Dunlap. *The New York Times*. Nueva York, 7 de septiembre 2007. (www.nytimes.com)
- "El mayor atentado de la historia de España." Agencia EFE. *El país*. Madrid, 11 de marzo 2004. (www.elpais.com)
- "El terror tiene la palabra" Artículo por Alejandro Nadal. *La Jornada*. México, 12 de septiembre 2001, p.36
- "Estados Unidos bajo ataque." Nota informativa por Jorge Ramos Ávalos. *Reforma*. México, 12 de septiembre 2001.
- "Frédéric Beigbeder reseña las mejores novelas del siglo XX en *Último inventario*." Nota informativa por Adriana Castañeda Díaz. *La Jornada*. México, 2 de febrero 2005, p.6 A.
- "Frustran dos atentados terroristas en Alemania." Nota informativa por Enrique Molinero. *El Universal*. Berlín, 6 de septiembre 2007. (www.eluniversal.com.mx)
- "German police arrest 3 in 'imminent' terroriste plot." Nota informativa por Mark Landler. *The New York Times*. Nueva York, 6 de septiembre 2007. (www.nytimes.com)
- "Golpe al símbolo del poder económico." Nota informativa por Yaotzin Botello. *Reforma*. México, 12 de septiembre 2001.
- "Hollywood no interesa a Burkina Faso." Nota informativa por Arturo Cruz Bárcenas. *La Jornada*. México, 8 de enero 2007.
- "Identifican a terroristas." De la redacción. *El Universal*. México, 13 de septiembre 2001.
- "Internet cumplió su función de comunicar la actualidad". Nota informativa por María Rivera. *La Jornada*. México, 12 de septiembre 2001, p. 24.
- "La imagen puede ser el nuevo opio del pueblo." Entrevista a Marc Augé, por Andrea Aguilar. *El País*. Madrid, 23 junio 2007 (www.elpais.com)
- "La joya de Manhattan, grandiosa hasta en los detalles" Agencias. *La Jornada*. México, 12 de septiembre 2001, p. 20.

- "La policía alemana frustra su 11-M" Nota informativa por Juan Gómez. *El País*. México, 6 de septiembre 2007. (www.elpais.com)
- "La primera de muchas." Artículo de Luis Tovar, en *La Jornada Semanal*, núm. 444. México, 7 septiembre 2003. (www.jornadaunam.mx)
- "La rayuela." Epígrafe. *La Jornada* México, 12 de septiembre 2001, contraportada.
- "La respuesta a Bali. Crónica de un éxito internacional." Artículo por Celina Realuyo y Scout Stapleton. (<http://usinfo.state.gov/journals/journals.htm>)
- "Larga lista de atentados contra Estados Unidos." De la redacción. *Reforma* México, 12 de septiembre 2001.
- "México S.A." Columna por Carlos Fernández Vega. *La Jornada* México, 12 de septiembre 2001, p.40.
- "Nueva forma de terrorismo en Inglaterra." Nota informativa. *Univisión* 31 de enero 2007 (www.univision.com)
- "Odio." Columna Plaza Pública por Miguel Ángel Granados Chapa. *Reforma* México, 12 de septiembre 2001.
- "Peligran posibles acuerdos sobre migración, dicen" Nota informativa por Jorge Medellín, Jorge Ramos, Julián Sánchez y Liliana Alcántara. *El Universal*. México, 12 de septiembre 2001.
- "Pentágono, símbolo del poder militar estadounidense." *La Jornada* México, 12 de septiembre 2001, p.22
- "Presentan nuevo diseño de la Torre Libertad." Nota informativa, Agencias. Nueva York, 29 de junio 2005.
- "Presentan plan de construcción para tres rascacielos." Nota informativa, Agencia DPA. *Milenio Diario*. Nueva York, 6 de septiembre 2007. (www.milenio.com)
- "Pulso en el interior de Al Qaeda." Reportaje por Loretta Napoleoni. *El País*. España, 9 de septiembre 2007. (www.elpais.com)
- "Tony Blair reclama el apoyo del Parlamento para aprobar nuevas leyes antiterroristas." Nota informativa, Agencias. *El País*. Madrid, 11 de septiembre 2007. (www.elpais.com)
- "Tres detenidos en Alemania como sospechosos de preparar atentados contra aeropuertos." Agencia EFE. *El País*. Madrid, 5 de septiembre 2007 (www.elpais.com)
- "Tríos islamistas presuntamente arrestados por complot en Alemania." Nota informativa por Noah Barkin y Sabine Siebold. *Le Monde*. Francia, 5 de septiembre 2007. (www.lemonde.fr)
- "Una fortaleza mal herida." Nota informativa, Agencia EFE. *Reforma* México, 12 de septiembre 2001.

FILMOGRAFÍA.

Ficha técnica: Título original: 11'09'01. Año: 2002. Duración: 130 min. Nacionalidad: Francia. Género: documental. Color, copia standar de 35 mm, formato 1.85. Directores: Ken Loach, Claude Lelouch, Danis Tanovic, Sean Penn, Shohei Imamura, Amos Gitai, Samira Makhmalbaf, Youssef Chahine, Idrissa Ouedraogo, Mira Nair y Alejandro González Iñárritu. Producción: Jacques Perrin, Nicolas Mauvernay y Jean de Trégomain, para Galatée Films y Studiocanal. Estreno: Madrid, 2002.

CENTROS DE DOCUMENTACIÓN.

México:

- Biblioteca Nacional (UNAM).
- Hemeroteca Nacional (UNAM).
- Dirección General de Bibliotecas (UNAM).
- Centro de la Imagen (CONACULTA).
- Biblioteca Central (UAM-X).

Francia :

- Le Château d'Eau - Photographie (Toulouse).
- La Cinémathèque Française (Paris).
- Médiathèque de l'ESAV (École Supérieure D'Audiovisuel) (Toulouse).
- Bibliothèque Nationale de France (Paris).
- Maison Européenne de la Photographie (Paris).
- Cinémathèque de Toulouse

Directores: biografía y películas.

Samira Makhmalbaf (Teherán, Irán. 15 de Febrero de 1980).

Filmografía:

2003.- *Parj é asr* (A las cinco de la tarde). Dirección de la fotografía y del guión.

2002.- *110901* (110901, September 11). Autora del guión.

2000.- *Takhté'siah* (La Pizarra). Autora del guión.

Claude Le Louch (París, Francia. 20 de Octubre de 1937).

Filmografía:

2002.- *110901* (110901, September 11).

2002.- *And now... Ladies and Gentlemen*.

1999.- *Une pour toutes*.

1997.- *Hasards ou coïncidences*.

1996.- *Hommes, femmes mode d'emploi*.

1995.- *Lumière et compagnie*.

1994.- *Les Misérables* (Testigo de excepción).

1992.- *La Belle histoire*.

1992.- *Tout ça... pour ça!* (Todo esto... ¿para esto?).

1989.- *Il y a des jours... et des lunes*.

1988.- *Itinéraire d'un enfant gâté*.

1986.- *Attention bandits!*

1986.- *Un homme et une femme: vingt ans déjà* (Un hombre y una mujer 20 años después).

1984.- *Partir, revenir*.

1983.- *Viva la vie!* (Viva la vida).

1982.- *Edith et Marcel*.

1980.- *Les Uns et les Autres*.

1979.- *A nous deux*.

1978.- *Robert et Robert*.

1977.- *Un autre homme, une autre chance*.

1976.- *C'était un rendez-vous*.

1976.- *Si c'était à refaire*.

1975.- *Le Bon et les méchants*.

1975.- *Le Chat et la souris*.

1974.- *Mariage*.

1974.- *Toute une vie*.

1973.- *La Bonne année*.

1972.- *L'Aventure c'est l'aventure* (La aventura es la aventura).

1971.- *Smic, Smac, Smoc*.

1970.- *Le Voyage*.

1969.- *Un Homme qui me plaît*.

1968.- *La Vie, l'amour, la mort*.

1967.- *Vivre pour vivre*.

1966.- *Un homme et une femme*. Codirección con Vinicius Moraes.

1964.- *Une fille et des fusils*.

1963.- *La Femme spectacle*.

1960.- *Le Propre de l'homme*.

Youssef Chahine (Al-Iskandariyya, Alejandría, Egipto)

Filmografía:

2002.- 11'09'01 - September 11 (film collectif)

1950.- *Papa Amin* (بابا أمين, *Baba Amin*)

1951.- *Le Fils du Nil* (ابن النيل, *Ibn al-Nil*)

1954.- *Ciel d'enfer* (سيرا في الوادي, *Sira` fi al-Wadi*)

1956.- *Les Eaux noires* (سيرا في الميناء, *Sira` fi el-Minaa*)

1957.- *C'est toi mon amour* (انتا حبيبتي, *Inta habibi*)

1958.- *Gare centrale* (باب الحادي, *Bab al-Hadi*)

1963.- *Saladin* (الناصر صلاح الدين, *Al-Nasser Salah Ad-Din*)

1969.- *La Terre* (الارض, *Al-Arad*)

1970.- *Le Choix* (الختيار, *Al-Ikhtiyar*)

1972.- *Le Moineau* (الرفص, *El asfour*)

1976.- *Le Retour de l'enfant prodige* (الرجوع من بلد الغوغ, *Awdet elbn el dai*)

1978.- *Alexandrie pourquoi?* (هل.. فيردينكس, *Iskandariyah. lih?*)

1985.- *Adieu Bonaparte* (تبريلوب اغو, *Wadaan Bonabart*)

1986.- *Le Sixième Jour* (السادس ايام, *al-Yawm al-Sadis*) avec Dalida

1990.- *Alexandrie encore et toujours* (المنطقون لمك فيردينكس, *Iskandariyah Kaman wa Kaman*)

1991.- *Le Caire, raconté par Youssef Chahine* (المنطقون فرقول, *Al-Qahera menawara be Zuhlalaha*)

1994.- *L'Émigré* (الهاجر, *Al-Mohagir*)

1997.- *Le Destin* (القدر, *Al-Massir*)

1999.- *L'Autre* (الآخر, *Al-Akhar*)

2001.- *Silence on tourne* (روصنح.. نتولفس, *Sokoot. Hansawar*)

2004.- *Alexandrie-New York* (المنطقون فيردينكس, *Iskandariyah. New York*)

Danis Tanovic (Zenica, Bosnia-Herzegovina, 20 de febrero de 1969)

Filmografía:

1994.- *Portrait of the artist in war*:

1996.- *L'Aube*

1999.- *Budenje*. Autor de guión.

2001.- *En tierra de nadie*.

2002.- *11'09'01 September 11*. Autor de guión

2001.- *No Man's Land*. Sólo autor de guión.

Idrissa Ouedraogo (Banfora, Burkina Faso, 21 de enero de 1954)

Filmografía:

1995.- *Lumière et compagnie* (Lumiere y compañía) Con Merzak Allouache.

1997.- *Kini and Adams* (Kini and Adams)

2002.- *11'09'01 - September 11*. Colectivo. Autor del guión.

Ken Loach (Nuneaton, Warwickshire, Inglaterra, 17 de junio de 1936).

Filmografía:

1967.- *Poor Cow*

1969.- *Kes*

1971.- *The Save the Children Fund Film*.

1971.- *Family Life*

1979.- *Black Jack*

1980.- *The Gamekeeper*:

1981.- *Looks and Smiles* (Miradas y sonrisas).

1984.- *Which Side Are You On?*

1986.- *Fatherland*

1990.- *Hidden Agenda* (Agenda oculta)

1990.- *Riff-Raff*.

1993.- *Raining Stones* (Lloviendo piedras)

1994.- *Ladybird Ladybird*

1995.- *Land and Freedom* (Tierra y Libertad)

1995.- *A Contemporary Case for Common Ownership*.

1996.- *Carla's Song* (La canción de Carla)

1997.- *The Flickering Flame*.

1998.- *My Name Is Joe* (My name is Joe).

2000.- *Bread and Roses* (Pan y Rosas)

2001.- *The Navigators* (La cuadrilla).

2002.- *Sweet Sixteen* (Felices dieciséis).

2004.- *Ae Fond Kiss*.

2005.- *Tickets*

2006.- *The Wind That Shakes the Barley* (El viento que agitaba la cebada)

- *These Times* (pre-producción)

Alejandro González Iñárritu (México, Distrito Federal, 15 agosto de 1863)

Filmografía:

1996.- *El timbre* (cortometraje).

2000.- *Amores perros*

2001.- *The Hire: Powder Keg* (cortometraje publicitario).

2002.- *11'09'01. September 11* (cortometraje).

2004.- *21 grams*.

2006.- *Babel*

Amos Gitai (Haifa, Israel, 11 de octubre de 1950)

Filmografía:

1999.- *Kadosh* (También guión y producción).

2000.- *Kippur* (También guión y producción).

2001.- *Eden* (También guión y producción).

2002.- *Keatna* (También guión y producción).

2002.- *11'09'01 - September 11* (También guión).

2003.- *Alla* (También guión).

2004.- *Promised Land* (También guión y producción)

2005.- *Free Zone* (También guión).

Mira Nair (Bhubaneswar, Orissa, India, 15 de octubre de 1957)

Filmografía:

1988.- *Salaam Bombay!* (También guión y producción).

1991.- *Mississippi Masala* (También producción).

1995.- *Kama Sutra: A Tale of Love* (También producción y guión).

1996.- *The Perez Family*.

1998.- *My Own Country*.

1999.- *The Laughing Club of India*

2001.- *Monsoon Wedding* (También producción)

2002.- *11'09'01 - September 11*

2001.- *Hysterical Blindness*.

2004.- *Vanity Fair*

Sean Penn (Santa Monica, California. 17 de agosto de 1960).

Filmografía:

1981.- *Taps*.

1982.- *Fast Times at Ridgemont High*.

1983.- *Bad Boys*.

1983.- *Summerspell*.

1984.- *Racing with the Moon*.

1984.- *Crackers*.

1985.- *The Falcon and the Snowman*.

1986.- *At Close Range*.

1986.- *Shanghai Surprise*.

1988.- *Judgment in Berlin*.

1988.- *Colors*.

1988.- *Cool Blue*.

1989.- *Casualties of War*.

1989.- *We're No Angels*.

1990.- *State of Grace*.

1991.- *Schneeweißrosenrot*.

1993.- *The Last Party*.

1993.- *Carlito's Way*.

1995.- *Dead Man Walking*.

1997.- *Loved*.

1997.- *She's So Lovely*.

1997.- *U Turn*.

1997.- *The Game*.

1997.- *Hugo Pool*.

1998.- *Hurlyburly*.

1998.- *La delgada línea roja*.

1999.- *Cómo ser John Malkovich*.

1999.- *Acordes y desacuerdos*.

2000.- *Up at the Villa*.

2000.- *Before Night Falls*.

2000.- *The Weight of Water*.

2001.- *The Beaver Trilogy*.

2001.- *Dogtown and Z-Boys* (2001, voice).

2001.- *Yo soy Sam* (2001).

2001.- *9'11'01 September 11*.

2003.- *It's All About Love*.

2003.- *Mystic River*.

2003.- *21 Grams*.

2004.- *The Assassination of Richard Nixon*.

2005.- *The Interpreter*.

2006.- *All the King's Men*.

Shohei Imamura (Tokio, Japón. 1926-2006).

Filmografía:

1958.- *Deseo robado*

1979.- *La venganza es mía*

1979.- *Eijanaika*

1983.- *La balada del Narayam*

1991.- *La anguila*

1998.- *Doctor Akagi*

2001.- *11'09'01. September 11 (También el Guión)*