

11 de September 11” 09’01.

Luis Dufuur

Resumen

En el año 2003, once directores cinematográficos de diversas partes del mundo elaboran una serie de cortometrajes documentales, que tienen como tema el atentado del 11 de setiembre de 2001. El film lleva como título *11 de September 11” 09’01*. La extensión fílmica de cada cortometraje es de once minutos, nueve segundos y un cuadro. Dicha película tiene características de lo que se ha dado en llamar cine posmoderno: cine que desafía las concepciones del cine clásico, conteniendo una superposición de estrategias de carácter narrativo y de carácter descriptivo, que lo hace un cine abierto a la interpretación del público. El presente trabajo intenta analizar la mencionada película, tomando algunos conceptos de la posmodernidad.

Palabras claves: Posmodernidad, *Narración, Relatos fragmentarios, Comunicación.*

“Dios no tiene aviones, construye hombres”

Agelem Habibi¹.

Argumentos acerca de la posmodernidad

En *La condición posmoderna* Lyotard define a la posmodernidad “como un estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, la literatura y de las artes a partir del fin del siglo XIX” (Lyotard, 1994). Estamos ante un estilo de pensamiento que desafía las nociones modernas de la verdad, la razón y la objetividad, fruto del pensamiento cartesiano y de la idea de progreso positivista elaborada por Augusto Comte, Herbert Spencer. Lyotard denomina “grandes

¹ Expresión dicha por Agelem Habbbi en el cortometraje dirigido por Samira Makhmalbaf.

relatos” o “metarrelatos” a los proyectos que legitimaban y fundamentaban las instituciones y las prácticas públicas, sociales y políticas:

1. Un primer gran relato tiene su origen en la historia concebida como relato único.
2. Un segundo gran relato, es el que genera el ideal de orden y progreso.
3. Un tercer gran relato, es de origen positivista, y que promete el bienestar de hombre a través del desarrollo dado en “la ciencia y la industria” (Lyotard, 1994).

Desde esta perspectiva, se estaría reemplazando a la modernidad como concepto filosófico, por un modelo que ataca la idea de razón y verdad única, lo que se ha dado en llamar la posmodernidad. Al concepto de post²- moderno, le otorgamos el sentido de convalecencia, re(a)signación, una forma de pensar, de curarse de su viejo destino moderno, aceptando que dicho destino, “es una manera de pensar la verdad que debe ser entendida como trans-misión” (Vattimo, 1990). Este juicio filosófico afecta decididamente la concepción de verdad única. La posmodernidad tendrá, “como eje la condición de descentrar la modernidad” (Lyon, 1999) y esa visión hegemónica de la historia, afectará a la subjetividad construida desde la ciencia y el conocimiento, mostrando tenuemente un retorno a cierta condición romántica del siglo XVIII. “El romanticismo se confronta con el pensamiento ilustrado” (Cirlot, 2006). Dice Schlegel que “la poesía romántica es una poesía universal y progresiva. Su designio no consiste únicamente en volver a unir todos los géneros disgregados en la poesía y en poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Quienes y deben mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica y hacerlas vivas y sociables” (Schlegel, 1987).

Schlegel observa que el hombre está en un devenir constante y la visión fragmentaria de la poesía hace que sus creaciones “no puedan nunca acabar de realizarse” (Cirlot, 2006). El romanticismo, contempla la idea de futuro, en oposición a la idea de presente que habita en la modernidad. La posmodernidad tomará para si dicha característica apartándose de la noción de relato único, e historia única. La modernidad va de la mano con el desarrollo del estado y este como institución crea la figura del ciudadano. El ciudadano es moldeado por el discurso unificador del estado produciendo subjetividad. En la posmodernidad “la subjetividad se tornará, variable fundando

² VATTIMO, Gianni (1990): *El pensamiento débil*, Cátedra. Se emplea la palabra alemana *Verwindung* como convalecencia.

criterios de verdades diversas”³. Con la frase “dios ha muerto” (Nietzsche, 1988) se inicia el trazado del mapa posmoderno. Matar a dios implica vaciar al hombre de sus creencias y sus actos de fe, y poner en tela de juicio a la razón, la ciencia y a la historia. Es deconstruir la metafísica de la presencia y construir una metafísica de la ausencia. Ya no habrá certezas, no hay padre, “no hay centro y la condición del afuera y del adentro se disuelve (Derrida, 2005). Disolver el adentro y el afuera, implica ingresar en la noción derridiana de la *différance*, aquello que está en el devenir, que está diferido, postergado. El relato no es completo, no hay autor, hay autores, no hay historia, hay historias, no hay relato, hay relatos fragmentados. La existencia de relatos fragmentados afecta a la estructuración narrativa. En el cine de corte posmoderno no hay una narrativa secuencial, la idea de inicio, desarrollo y final, propuesta por Aristóteles en su Poética queda por el camino. “La historia narrativa en sus relaciones con el texto que la significa es a veces, un resultado complejo de otros microtextos que constituyen “historias atómicas” (historias dentro de la historia)” (García Jiménez, 1993).

Los conceptos expuestos en párrafos anteriores serán sistematizado en cuatro puntos que servirán como guía en el desarrollo del análisis cinematográfico:

1. Primero: la confección de nuevas formas de interpretar los acontecimientos y la historia, implica estar sumergido en múltiples narrativas. Al disolver el discurso perteneciente a la Historia, se deberá reescribir la historia y contar otras que han quedado en el olvido. Aparecen nuevas narraciones, que abren paso a infinitas interpretaciones de los hechos, hay lugar para las historia mínimas. “La crisis de la Historia lleva consigo la crisis de la idea de progreso. Si no hay discursos unitarios de las vicisitudes humanas no se podrá ni siquiera sostener que avanzan hacia un fin, que realizan un plan racional de mejora, de educación, de emancipación” (Vattimo, 1994).
2. Segundo: una vez puesta en crisis la historia y quien la cuenta, hay que redefinir las relaciones de saber y de poder. Las instituciones que han creado los grandes relatos son puestas en cuestión y también sus actores: el saber de médicos, políticos, maestros y científicos son puestos en tela de juicio. El giro lingüístico a inicios del siglo XX nos lleva a la sentencia de que el lenguaje no es neutral,

³ Universidad Rey Juan Carlos (2004): *Diccionario de Sociología*, Madrid, ESIC. Editorial.

sino que participa en forma directa en la construcción del mundo. “Juegos de lenguajes que están formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido el mismo” (Wittgenstein, 2004).

3. Tercero: las tecnologías de la comunicación construyen una realidad virtual que se enfrenta con la realidad real. Territorio y mapa se confunden, como en el poema de Jorge Luis Borges, (*Del rigor de la ciencia*)⁴ ingresando en un espacio hiperreal. “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por modelos de algo real, sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard, 2005).
4. Cuarto: “Estamos asistiendo “al final de una era del progreso” dominada por las ideologías occidentales, y estamos entrando en una era en la que civilizaciones múltiples y diversas interaccionarán, competirán, convivirán y se acomodarán unas a otras. Este proceso (...) se manifiesta ampliamente en el resurgir de la religión que está teniendo lugar en tantas partes del mundo, y más concretamente en el resurgimiento cultural en países asiáticos e islámicos, generado en parte por su dinamismo económico y demográfico” (Huntington, 1997).

Un análisis cinematográfico en clave posmoderna.

En el año 2003, once directores cinematográficos de diversas partes del mundo deciden elaborar una serie de cortometrajes documentales, que tienen como tema el atentado del 11 de setiembre de 2001, el film lleva como título *11 de September 11* 09'01.

La extensión de cada cortometraje será de once minutos, nueve segundos y una imagen como cierre. Por su estructura es un juego de suplementos que puede ser observado en su totalidad o en fragmentos. En este film el único vínculo entre los cortometrajes, es la historia. “Es un conjunto de historias atómicas independientes y que su relación tiene que ver con algún elemento narrativo en común pero su articulación es independiente” (Gordillo, 2008). Cada cortometraje dentro de la película es parte de un juego de “intertextualidades” (Greimas, y Courtes, 1982). Los cortometrajes tienen un

⁴ <http://www.literatura.us/borges/hacedor.html> Borges, Jorge. Luis *El hacedor* (1960) Sitio visitado el 08/02/2008.

vínculo con relatos, mitológicos, históricos, documentales cinematográficos, o con imágenes de noticieros televisivos.

“La imagen en el cine posmoderno tiene autonomía referencial es decir no pretende representar una realidad exterior, ni tampoco una realidad subjetiva, sino construir una realidad que sólo exista en el contexto de la película misma”⁵.

Baudrillard habla de la posmodernidad como “la era de la imagen”, como un producto de una dimensión tecnológica, que genera “un parecido alucinante con una realidad, de la que se ha esfumado todo sentido, toda profundidad y la energía de la representación. Y así el hiperrealismo de la simulación, se traduce por doquier en el alucinante parecido de lo real consigo mismo” (Baudrillard, 2005). “La hiperrealidad provoca que el signo se haga mas real que la realidad misma. La desaparición de referentes e incluso del significado no deja tras de sí, sino un interminable desfile de significantes vacíos” (Stam, 2004).

Al vaciar los significantes quedamos expuestos a múltiples interpretaciones, el cine posmoderno se realiza en el espectador. “Nietzsche nos puede servir a nosotros (...) como el inspirador del cine posmoderno, por su repetido gesto de abandono de un centro epistemológico a favor de fructíferas detenciones en las periferias del sentido; o como dice el propio Vattimo, por esa voluntad nietzscheana de abandonar el centro para ir a la X, al punto X, punto desconocido y quien sabe si de no-retorno” (Fox, 1995).

Si como sostiene Derrida, no hay centro, y el texto se transforma en una cadena de significados son infinitos, estaríamos ingresando en un juego de infinitas interpretaciones, en donde a “las palabras tienen los significados que nosotros les hemos dado; y nosotros les damos significados mediante explicaciones” (Wittgenstein, 1976).

La película *11'09"01* tiene la condición de ser una mirada múltiple y descentrante del atentado. El universo diegético no es lineal, como en el cine clásico o como buena parte de cine moderno. Cada director será parte de una totalidad fílmica, componiendo una diversidad de historias que forman parte de un complejo sistema de textos, architextos (Genette, 1989) o archipiélagos⁶ textuales. La condición fragmentaria hace que sea uno o varios filmes a la vez, los relatos no guardan ninguna

⁵ ZABALA, Lauro: www.razonypalabra.org.mx/n60/varia/lacosta.htm Sitio visitado el 31/02/ 2008.

⁶ *Diccionario de la Real Academia* (2001): Real Academia Española, Madrid 22 Ed. Archipiélago: 1. m. Conjunto, generalmente numeroso, de islas agrupadas en una superficie más o menos extensa de mar. 2. m. piélagos (lo difícil de enumerar por su abundancia).

relación entre si y su único vínculo es el tema del atentado. La narración es “episódica ingresando en un nivel de diégesis con ordenación no lineal” (Gordillo, 2008) Existe, un desorden temporal, que hace del relato una constante deriva, en la narración. En el film los distintos documentales, emergen de un mapa oscuro, mientras que un juego de relojes (que aparece en el inicio del film), muestra a modo de representación, los tiempos locales. Lo local, se incorpora como centro, descentrando el atentado, el centro se ahueca, se disuelve, estableciendo un juego del afuera y del adentro en forma constante. En el film la idea de tiempo es fragmentaria, no hay tiempo, hay tiempos. Es por tanto una “fragmentación relativa o delimitada (...) de manera regular” (Bartoszynski, 1998).

Siendo fragmentaria, la narrativa del film muestra una diversidad de relatos que apuntan a la búsqueda de un punto crítico sobre el tema, en el espectador. En este caso la sucesión de cortometrajes, tiene como finalidad mostrar diversas historias del atentado, teniendo como escenografía las distintas geografías humanas. Una topografía del territorio, que va desde la condición íntima y doméstica de la vida, a la condición metafísica del hombre. Para ordenar el análisis agruparé a los once cortometrajes en cuatro categorías que fueron mencionadas en párrafos anteriores, (fragmentación de la historia, juegos de lenguaje, el hiperrealismo y cruce cultural Occidente-Oriente), con la finalidad de visualizar mejor los conceptos de la posmodernidad y vincularlos con el film elegido.

(Di)sección y armado del film

Fragmentos (inter)textuales

El cine posmoderno desafía las condiciones de un cine clásico y cine moderno. “El cine clásico es aquel que respeta al convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas (...) y establece un sistema de convenciones semióticas reconocibles por cualquier espectador, el cine moderno es un cine que surge de la imaginación del artista, es el llamado también cine de autor”⁷. El cine posmoderno toma del cine clásico y del cine moderno ciertas tradiciones, que Lauro Zavala lo llama *el cine de alusión*. Es un mecanismo de intertextualidad que permite jugar con distintos aspectos del cine

⁷ www.razonypalabra.org.mx/n60/varia/lacosta.htm. Sitio visitado el 01/02/2008.

tradicional, como son narraciones lineales, o finales epifánicos. Los filmes que pertenecen a la condición posmoderna son un híbrido: de datos, notas, lugares, un juego de citas intertextuales. Habíamos dicho que el concepto de intertextualidad procede de las exploraciones de un texto en otro texto o un texto dentro del texto. La suma de relatos, más los juegos intertextuales, nos indica que estamos delante de un film que puede ser visto no solo en como cine posmoderno, sino que puede ser interpretado en “clave” de documental.

Proponer este film en clave documental, implica acotarlo a una categoría cinematográfica, con el riesgo que implica una categorización. No obstante ello “la película, mas allá de ser una expresión artística, intenta presentar un *Modelo Reflexivo*” (Nichols, 1995) “tal como lo plantea Dziga Vertov en *Cine-ojo* o en *El hombre cámara*, cine que le otorga al acontecimiento cinematográfico, una dimensión de hacer de las convenciones de la representación algo más aparente y desafiar el “efecto realidad” con distintas combinaciones” (Maqua, 1995).

Argumentaciones fragmentadas y heterogéneas, introducen una alteración en la narrativa única visual del atentado, elaborada por la cadena CNN. Vertov plantea al concepto de “*trazo fílmico* como trazos de la realidad tomados de los imprevistos” (Vertov).

En éste trabajo adoptaré el concepto de “trazo televisivo” para designar una imagen que fue concebida en forma imprevista y que luego se manifiesta como una alegoría de la catástrofe. El impacto de las imágenes televisivas, adquieren un grado de relevancia tal sobre los hechos, que altera la subjetividad del hombre gestionado cierta influencia a la hora de emitir opinión. El film desafía la condición hegemónica de la subjetividad, por lo tanto la “subjetividad se hace nómada” (Stam, 2004) en la interpretación de los hechos.

Documentar la (H)istoria contemporánea.

El film transita por un nomadismo que nos permite situarnos en otros lugares, en otras historias, en otros acontecimientos. Dos de los directores que participan en este film así nos lo hacen saber, proponiendo una mirada histórica sobre el hecho. La fragmentación de la historia, nos hace conocer otras realidades, otros once de

septiembre, en donde también sucedieron hechos dramáticos y desgarradores para la humanidad.

Ken Loach plantea el problema de la historia, en clave de ensayo cinematográfico. El escritor-actor (Vladimir Vega), escribe una carta a los familiares de las víctimas del atentado. La carta hace referencia al golpe de estado en Chile en el año 1973. La combinación de documentales, dentro del largometraje, funciona como parte de una intertextualidad que se postula como una cita. Es la condición de la cita que nos permite ubicarnos en el lugar de los hechos (Chile, 1973). En este caso la condición ensayística hace de la “cita” (Genette, 1989) un punto de apoyo alrededor de la cual se estructura el discurso audiovisual. Hay un momento del cortometraje dirigido por Loach en el que George Bush se dirige al pueblo norteamericano. “El 11 de septiembre los enemigos de la libertad cometieron un acto bélico contra de nuestro país. Y cuando anocheía el mundo era diferente. Un mundo donde la libertad misma esta siendo atacada”. El texto se transforma en una parodia, es la voz de George Bush pero bien puede ser la voz de Salvador Allende, lo parodia es un ejemplo elocuente de como funciona la intertextualidad y los juegos de lenguaje. Parafraseando a Jorge Luis Borges la lengua es un sistema de citas.

Danis Tanovic hace una reflexión sobre la barbarie. Los días once de cada mes un grupo de mujeres de la ciudad de Srebrenica, se moviliza para reclamar por sus padres, hijos y hermanos. Siete mil musulmanes fueron enterrados en fosas comunes de esa ciudad. Selma (Dzana Pinjo), recorre con un grupo de mujeres todos los 11 de cada mes la plaza del pueblo, intentando salvar la memoria del olvido o como dice Husserl “el olvido de la memoria”. Una de las condiciones del cine posmoderno es la exigencia de una vasta cultura en el espectador. El espectador no es para nada pasivo, debe investigar sobre los temas propuestos. En este tipo de cine, la búsqueda de datos e información sobre los hechos cierra la recepción de la obra.

El tiempo como relato fragmentario y los juegos de lenguajes.

El giro lingüístico experimentado en el siglo XX coloca al hombre como hacedor de significados. “Quiero que recuerden ustedes que las palabras tienen los significados que nosotros les hemos dado; y nosotros les damos significados mediante explicaciones” (Wittgenstein, 1974).

La palabra se encuentra atrapada en una malla de argumentos, que se despliegan de acuerdo a las reglas que el texto tiene. La narración ingresa en este juego de palabras, en donde ya no hay un solo significado, sino una familia de significados dentro del texto. Tanto, Sean Penn como Amos Gitai nos proponen en sus cortometrajes un juego de lenguajes visuales, “que pueden ser comprendidos en todo su contexto y que en la variada referencia entre la trama de la narración y su contexto se puede abrir a varias interpretaciones, abriéndose cada interpretación según quien la reciba,” (Cía, 2004) el lector, el oyente, el espectador.

La vida y la muerte, la luz y la oscuridad, son elementos que Sean Penn usa a modo de alquimista, para mezclarlos y transformarlos en un tiempo narrativo. El tiempo es presentado como un juego de lenguajes, que configura la narración visual del film. Como parte de esa condición temporal, Penn nos presenta a un hombre viejo (Ernest Borgnine), atrapado por los recuerdos de una familia que cobra vida en sus pensamientos. La falta de luz solar, parece haber detenido el tiempo interior de su habitación. El relato fílmico procesa tres tiempos: uno exterior en donde está el presente de la vida, uno interior en donde se encuentra un pasado habitado por los recuerdos, y un tiempo que se nos presenta en la pantalla.

Es precisamente ahí donde se nos presentan varios tiempos narrativos: a) el construido por el personaje, b) el díptico que muestra dos narraciones: el tiempo exterior (el reloj) y el tiempo interior de la habitación; y c) el tríptico que se transforma en una mirada trinitaria, que observa al protagonista mediante un juegos de planos. Representación que vincularía a tres posiciones metafísicas de la ausencia: la mujer, su hijo y nosotros sujetos de la imagen.

El derrumbe de las torres gemelas, abre una brecha de luz que transforma ese mundo interior, (estacionado en los recuerdos familiares, de paredes pintadas con colores de tonalidad pastel, y de programas televisivos cargados de temas triviales), en un lugar donde habita la realidad, el color, el dolor y la tragedia. La luz solar ingresa por la ventana, recorriendo lentamente la habitación, hasta enceguecer al protagonista. Pero, ese mundo interior (ahora iluminado), se torna oscuro, configurando, un oxímoron de la tragedia del personaje; iluminando la presencia de una ausencia. Mientras eso sucede la cámara abre el plano, vemos la sombra de otra torre que cae, y nos alejamos lentamente del lugar. La cámara a modo de alma se escapa de aquel encierro, dejando sólo al hombre arrodillado y envuelto en luz y dolor.

El cine posmoderno arremete contra el espectador, lo acorrala, lo hace suyo. El uso de los primeros planos, y el juego pendular de imágenes a modo de *raccord* tiene como finalidad desestabilizar al espectador. Amos Gitai director de cine israelí, nos sitúa en un lugar conflictivo del mundo el medio oriente. Ahí nos deslocaliza, y nos pone al borde de la pantalla que aparece como un “espacio en el que prolongamos nuestras expectativas a ritmo de un tiempo propuesto por el medio” (García Jiménez, 1993). La reportera de televisión (Karen Mor), intenta conectarse con el canal de televisión, para transmitir en directo el atentado en un barrio de Tel Aviv. El excesivo movimiento de la cámara compone un tiempo televisivo real en vivo y en directo. Pero a esa hora acontece el atentado en Nueva York, por lo tanto la noticia local pasa a un segundo plano. El director Amos Gitai, nos muestra como los medios de comunicación son arquitectos de la realidad, construyendo juegos narrativos, que transforman o construyen subjetividades.

Una cita con la ficción o un problema hiperreal

La presencia de lo místico, de lo oculto, de lo que no tiene una racionalidad concreta, es una de las marcas del cine posmoderno. El cine de David Lynch es un ejemplo claro del tema. En *Carretera Perdida*, (*Lost Highway*, 1997) Fred (Bill Pullman), espera su ejecución, pero un vigilante descubre a otra persona Pete Dayton (Baltasar Getty), quien había desaparecido tiempo atrás. Nadie sabe como Fred, ha escapado y como Dayton ha entrado a una celda de máxima seguridad. Este estilo narrativo es clave para entender la condición del cine posmoderno. Se basa en la premisa que en el cine todo se puede hacer, el hombre es el creador, es el demiurgo de la historia y en tal sentido juega las piezas a su antojo. No hay nada que explicar, las cosas suceden. El alejamiento de la razón produce cierta atmósfera irracional, mística, casi mágica, que los hechos pasan a ser reales. En el universo del film planteado hay realidades paralelas, “la desaparición del discurso clásico, en aras de uno nuevo que fragmenta y altera las leyes del espacio y del tiempo hacen posible, que todo sea posible”⁸.

⁸ FARRÉ, Susana (2004): www.miradas.net/0204/articulos/2004/0403_killbillvolII.html Sitio visitado el 31/01/ 2008.

El director egipcio Youssef Chahine propone un diálogo entre palestinos e israelíes. Sentado en el borde del mar Youssef Chahine (Nour Elsherif), ve emerger la figura de un soldado norteamericano. El soldado es espectral. *En la gran familia* (1963), cuadro pintado por René Magritte, el efecto de transparencia disemina la condición del ave, en un juego de continente y contenido. El adentro y el afuera disueltos, en un doble movimiento que tiene como finalidad, demostrar las múltiples realidades por las que estamos atravesados. En el cortometraje vemos una estructuración narrativa de “historias atómicas coordinadas que tienen el mismo nivel de importancia”(Gordillo, 2008). Dos historias que entrecruzan dos realidades, una realidad onírica en donde el protagonista imagina el encuentro con un soldado israelí muerto y otra realidad la real que va a la búsqueda de los hechos. El encuentro que se desarrolla en el cementerio entre vivos y muertos contiene todo el espesor de la narrativa y va al encuentro de esas dos historias que se unen en la mente del director-protagonista-actor.

Una realidad tele visada.

La televisión ha contribuido a fragmentar la narrativa clásica. Los mundos televisivos se cruzan con la realidad, se (con)funden. El hiperrealismo del que nos habla Baudrillard se nos hace presente a tal punto que muchas veces no vemos la distancia entre realidad y ficción.

Adama (Lionel Zizréel Guire) cree ver a Bin Laden (Marc) en Burkina Fasso e intenta capturarlo desde la imagen, para reclamar su recompensa. El mundo en el que vive Adama está poblado de imágenes televisivas, por lo tanto reconoce a Bin Laden desde la representación de un mundo televisado. Pero el entre el mapa y la realidad hay una distancia, mientras que el mapa es un punto de vista sobre la cosa, la realidad mantiene cierto “principio de completud” sobre la cosa. Adama ve a Bin Laden desde el esteticismo que presenta la representación televisiva, (encuadre, luz, color, pose), punto crítico en donde se instala lo hiperreal. En una realidad que está compuesta por fragmentos del objeto real Adama ve a una cosa llamada Bin Laden con ojos que carecen de referencia sobre lo real y producto de su mirada televisiva cree que es el Bin Laden real. Una observación no menor en donde la directora Idrissa Ouedraogo reflexiona sobre la real y lo aparente, el objeto y la copia.

Mira Nair apela a la condición televisiva en que está inmersa la sociedad occidental. Mohamed Zalam es acusado de terrorista. La noticia aparece en la televisión impactando en la familia y en su entorno, de amigos y vecinos. La televisión muestra su rostro como parte del grupo terrorista que cometió el atentado del 11 de septiembre. Y es también la televisión que anuncia, que Mohamed no es terrorista, sino que dio su vida por salvar vidas. La imagen en éste caso es más fuerte que la realidad. Instalados en un mundo hiperreal construimos actos de fe a partir del bautismo que nos brinda la televisión. El relato potencia el vínculo hiperreal del hombre con su imagen. La imagen ha impregnado el cuerpo del joven, entonces el asesino se transforma en héroe. Una inversión del relato, que tiene como concepto central el aforismo de Marshal McLuhan “el medio es el mensaje”.

Mundo comunicado, sociedad sorda.

Una vez desaparecida la racionalidad de la historia, “el mundo de la comunicación generalizadora estalla como una multiplicidad de racionalidades locales...” (Vattimo, G. 1997). Racionalidades que se vuelven relatos, y que merecen ser comunicados al mundo. Hay un exceso de datos, de historias, en definitiva un exceso de comunicación. Una sociedad hipercomunicada, poblada de teléfonos celulares y artefactos de mediación, que paradójicamente es una sociedad que sufre problemas de comunicación. Por el territorio de la (in)comunicación transita el cortometraje de Claude Lelouch. El problema de la sordera como condición humana, es el tema que planteado. En este film el mundo privado ocupa toda la narración. Mientras la protagonista (Emanuelle Laborit), escribe un mensaje en su computadora, a medida que se abre el plano de la cámara nos encontramos con otro relato, el televisivo que a modo de caja china nos introduce en el atentado. La fractura entre lo público y privado se pone en cuestión. Un mundo privado sordo que envuelto en historias personales, no permite el ingreso de otras historias. La dos pantallas entran en juego, dos historias que se confunden en una sola diégesis, proponiendo al mismo tiempo una (di)visión del mundo, planteando la dicotomía: humanidad sorda, mundo comunicado.

El vídeo clip una fragmentación audiovisual.

“La condición posmoderna del vídeo clip radica justamente en la ruptura espacio temporal de los elementos audiovisuales, ruptura súbita y discontinua, donde el encadenamiento de los enunciados visuales no necesariamente corresponden al encadenamiento de los enunciados auditivos. El único espacio englobante es la pantalla configurando una nueva sintáctica y una nueva semántica audiovisual” (Reséndiz, 2003). El cortometraje de Alejandro González Iñárritu nos muestra bajo la estética del video clip la tragedia del atentado. Sobre la pantalla totalmente negra se escucha el audio de diversos programas televisivos, ruidos del medio ambiente, e imágenes que fueron transmitidas por televisión. La humanidad se lanza al vacío. La condición posmoderna del cine se ha encargado de romper las estructuras del relato clásico, ruptura que afecta el tiempo y la condición espacial de los hechos. Las imágenes nos sumergen en el horror. Iñárritu atrapa al espectador, lo hace rehén en la oscuridad, lo deslocaliza y lo transporta desde los sentidos, al lugar de los hechos. En el cuadro *El Grito* (1893) Edward Munch nos muestra un grito vacío de sonido cargado de horror, que recorre toda la humanidad. En el fondo del cuadro, el horizonte en llamas, la realidad está deformada, la racionalidad está ausente. El video clip de Iñárritu tal vez sea una cita del cuadro de Munch. Una cita que contiene varias narraciones en juego: el negro de la pantalla, las imágenes de la muerte y el sonido del medio ambiente. Estos tres elementos estructuran un juego semántico que tiene como finalidad construir una realidad virtual del dolor. Las (con)fusión de imágenes nos desbordan, el sonido es ensordecedor, y quedamos expuestos al juego de la incertidumbre. En el final del cortometraje y a modo de lápida Iñárritu coloca una pregunta que a modo de sentencia nos invita a una reflexión ¿La luz de dios nos guía o no ciega?

Un (medio) lejano oriente o la vida como enseñanza.

“Estamos asistiendo ‘al final de una era del progreso’ dominada por las ideologías occidentales, y estamos entrando en una era en la que civilizaciones múltiples y diversas interaccionarán, competirán, convivirán y se acomodarán unas a otras. Este proceso (...) se manifiesta ampliamente en el resurgir de la religión que está teniendo lugar en tantas partes del mundo, y más concretamente en el resurgimiento cultural en países asiáticos e islámicos, generado en parte por su dinamismo económico y demográfico” (Huntington, 1997) En el presente film dos cortometrajes plantean

como problema la mirada de medio y lejano oriente sobre el atentado. Un mundo lejano del que conocemos el mapa que han elaborado algunos cartógrafos (cadenas televisivas). Mapa dibujado diariamente con los trazos de una racionalidad occidental, y que muchas veces no es coincidente con el territorio.

Samira Makhmalbaf, nos sitúa en una escuela en un pueblo de Irán. Una maestra (Mariyam Karimi), intenta explicar a sus alumnos el atentado del 11 de septiembre. Pero el sentido de la vida para los niños de ese lugar es otro. Lejos del mundo global, la escuela es parte de ese mundo de cosas cotidianas, que son invisibles para la gran historia. El silencio que propone la maestra para homenajear a la víctimas del atentado es un silencio que viene desde occidente, los niños no entienden el porqué hacer silencio. Los discursos se contraponen, se enfrentan, desafían a la autoridad. Una visión poética de la relación entre Occidente y Oriente, que apunta a mostrar la crisis de la historia. Dos narrativas que se contraponen, juegos de lenguaje que están distanciados en la forma de interpretar el mundo. Una visión crítica de un mundo globalizado, e hipercomunicado que parece explicarlo todo.

Shohei Imamura es el director del documental japonés. Cuenta que el soldado Yukichin Furuhashi (Tomoro Taruchi), adopta costumbres de un reptil. El espectador debe hurgar en la historia y en la mitología japonesa para entender el relato. Ésta es una de las condiciones del cine posmoderno, la obra se cierra con el espectador, algo que el cine clásico o moderno no contemplaban. El cortometraje es una cita mitológica a Sokou. Sokou ha escapado del monte Fuji, en la mitología se lo describe como mitad gallo, mitad reptil, desprendiendo vapores mortales. El 11 de septiembre, producto del atentado se ha liberado de su cárcel. El argumento se construye desde la fábula, una condición narrativa de hechos que no son verosímiles. Las narraciones se cruzan, en un mismo tiempo cohabitan dos relatos, y dependiendo de donde se coloque el espectador puede interpretar una de las dos historias. El adentro y el afuera se disuelven. El director construye una parábola entorno a la condición humana tomando como punto de partida la mitología japonesa. El cortometraje transita por varios planos de significación: Torres Gemelas – Monte Fuji, vida-muerte, hombre-reptil, valentía-cobardía. La decisión la toma el espectador.

A modo de conclusión diremos que la disección en múltiples categorías de la película *11 de Septiembre* intenta acercarnos al cine fragmentario o también llamado cine posmoderno. El presente análisis se encuadra dentro de la mencionada condición,

por lo tanto la cita con el lector se hace impostergable. Cada palabra leída es parte de una lectura que tiene como finalidad reunir las partes del film en un todo; una tarea imposible.

Bibliografía.

BARTOSZYNSKI Casimires (1998): *Teoría del fragmento*, Valencia, Episteme, col. Eutopía.

BAUDRILLARD, Jean (2005): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos

CIRLOT, Juan Eduardo (2006): *Diccionario de los ismos*, Madrid, Siruela.

DERRIDA, Jacques (2005): *De la gramatología*, México, Siglo XXI.

Diccionario de Sociología (2004): Universidad Rey Juan Carlos Madrid, ESIC Editorial.

GARCÍA JIMENEZ, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.

GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestes. Literatura de segundo grado*. Madrid, Taurus.

GORDILLO, Inmaculada: “La fragmentación en el discurso audiovisual. El caso de *Sin City* (Robert Rodríguez y Frank Miller, EE. UU., 2005)”, *Actas del Congreso Internacional IBERCOM*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla (en prensa).

GREIMAS, A. J. y COURTES, J. (1982): *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

HUNTINGTON, Samuel (1997): *El choque de civilizaciones*, Barcelona, Paidós.

LYON, David (1999): *Posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.

LYOTARD, Jean François (1994): *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.

MAQUA, Javier (1995): “El cine de la era audiovisual”, *Historia general del cine*, Barcelona, Cátedra. Vol. XII

MOLINA FOX, Vicente (1995): *Historia general del cine*. Madrid, Cátedra Vol. XII.

NICHOLS, Bill (1995): “El estado de la ficción: ¿Nuevas ficciones audiovisuales?” en MAQUA, Javier, en *Historia del cine*, Barcelona, Cátedra, Vol. XII.

NIETZSCHE, Friedrich. (1998): *De la gaya ciencia*, Barcelona, Akal.

Real Academia Española (2001): *Diccionario de la Real Academia*, Madrid, 22ª Ed.

SCHLEGEL, Friedrich (1987): "Athenäum" en AA.VV., *Fragmentos para una teoría romántica del arte* Madrid, Tecnos.

STAM, Robert (2004): *Teorías del cine*. Barcelona. Paidós

VATTIMO, Gianni (1990): *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra.

VATTIMO, Gianni (1994): "Entorno a la posmodernidad", en VATTIMO, G. y otros: *Entorno a la posmodernidad*, Barcelona, Anhtropos.

VATTIMO, Gianni (1997): *Diccionario de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1974): *Cuadernos azul y marrón*, Madrid Tecnos.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2004): *Investigaciones filosóficas*, México, Instituto de Investigación Filosóficas, 3ªEd.

Enlaces virtuales consultados.

<http://documental.kinoki.org/dzigavertov.htm>

<http://www.literatura.us/borges/hacedor.html>

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/rama.pdf>

www.invenia.es/oai:ccdoc.iteso.mx

www.miradas.net/0204/articulos/2004/0403_killbillvolII.html

www.razonypalabra.org.mx/n60/varia/lacosta.htm

Ficha técnica artística.

11 de Septiembre 11' 09" 01

Dirección: Ken Loach, Claude Lelouch, Danis Tanovic, Sean Penn, Shohei Imamura, Amos Gitaï, Samira Majmalbaf, Yusef Chahine, Idrisa Uedraogo, Mira Nair y Alejandro González Iñárritu.

País: Francia.

Año: 2002.

Duración: 130 min.

Productor artístico: Alain Brigand, Séquence 19.Productions

Productores asociados: Jacques Perrin, Nicolas Mauvernay

Productor ejecutivo: Jean De Trégomain

Guiones: Yusef Chahine, Sabrina Dhawan, Amos Gitai, Alejandro González Iñárritu, Paul Laverty, Claude Lelouch, Ken Loach, Samira Majmalbaf, Idrissa Uedraogo, Sean Penn, Marie-Jose Sanselme, Danis Tanovic, Daisuke Tengan, Pierre Uytterhoeven y Vladimir Vega.

Producción y dirección artística: Alain Brigand.

Fotografía: Samuel Bayer, Luc Drion, Ebrahim Ghafari, Pierre-William Glenn, Yoav Kosh, Mustafa Mustafic, Jorge Müller Silva, Mohsen Nasr, Masakazu Oka, Declan Quinn y Nigel Willoughby.