

## 11'09''01. SEPTEMBER 11. UNA LECTURA DESDE CINEGRAMAS

Areli Adriana Castañeda Díaz <sup>1</sup>

### Resumen

La aproximación al estudio del cine desde la experiencia estética del espectador es una posibilidad dentro del análisis cinematográfico como lo es la película *11'09''01. September 11*. A través de la propuesta indicial del cinegrama, en este artículo se expone una disertación sobre la experiencia, la percepción y el recuerdo del espectador como un conjunto formal de conocimiento y, por lo tanto, una posibilidad de reflexionar acerca de la lectura de un cúmulo de significaciones con características como la movilidad, la sonoridad y la visualidad del cinegrama que, a diferencia del fotograma (como elemento cinematográfico), forma parte de la experiencia del espectador con lo cinematográfico. Pensar al cine más allá del artefacto nos obliga a considerar una película como universo filmico, es decir, como un objeto cultural en el momento posterior de haber experimentado una película. En este sentido, tanto el cinegrama como la experiencia del espectador, son posibilidades latentes de lectura de lo cinematográfico.

### Palabras clave

Análisis cinematográfico, cinegrama, experiencia estética, fotograma, universo filmico.

### Abstract

The approach to the study of cinema from the viewer's aesthetic experience is a possibility in the film *11'09''01. September 11*. Through the proposal of the indexical *cinegrama*, this article presents a lecture on the experience, perception and memory of the spectator as a formal set of knowledge and therefore a chance to reflect on the reading of a body of meanings contained features such as mobility, sonority and visual of *cinegrama* that, unlike the still (as a cinematographic), part of the viewer's experience with film and a cinematographic. Thinking beyond the film after a device requires us to consider film as a filmic universe, as a cultural object after having seen a movie. In this sense, the *cinegrama* and the experience of the viewer are latent possibilities of reading the film.

### Key words

Film analysis, *cinegrama*, aesthetic experience, still, filmic universe.

Comienzo estas líneas con una invitación al lector: pensemos en cualquier objeto que hemos experimentado a través de nuestros sentidos y en las significaciones en diferentes esferas de la vida humana. Recordemos alguna ocasión en la cual una película queda latente

tras haber dejado una “huella” en nosotros como espectadores. Después de haber finalizado, precisamente en aquel momento donde el recuerdo de una imagen audiovisual nos permite relacionar sus elementos dándole un sentido,<sup>2</sup> la experiencia estética con el cine está presente. Por lo anterior, es pertinente abrir un espacio para reflexionar en torno a la experiencia estética con el cine y a una posibilidad de estudiar el filme ya no sólo como un conjunto de imágenes en movimiento sino con una perspectiva estética, como lo señaló el Instituto de Filmología de la Sorbona (1947-1959), en París. Y con esta posibilidad encontramos con un universo fílmico aprehendido “a partir del cuerpo de nociones de la fenomenología” (Aumont, 2006: 99).

Con ello, damos paso al estudio del cinegrama (Castañeda, 2008) en el universo fílmico *11'09''01. September 11*. Como primer punto, haremos anotaciones en torno a los conceptos referidos líneas arriba en razón de un largometraje que incluye once cortometrajes centrados en una temática específica. Enseguida, proponemos una reflexión en torno a lo estático del fotograma al ser percibido y reconocer de esta manera al cinegrama. Como tercer punto, nos remitiremos al largometraje desde las huellas que permiten diferenciarlo de otras películas.

## I.

Como una suma de identidades imaginarias y un conjunto de significaciones de aquellas formas de percibir y de querer significar una realidad (Peirce: 1980)<sup>3</sup>, el cine no deja de ser experimentado como un fenómeno cultural que define y actualiza la visión del espectador. Como un medio por el cual es asimilable el *logos*; el cine es generador de signos<sup>4</sup> intencionalmente ordenados para significar una realidad frente a un espectador con un modelo de constitución común a través del lenguaje. Además, como lo plantea Roland Barthes (2001), a través del cine es posible observar meticulosamente los procesos de percepción y sus repercusiones desde diversas perspectivas analíticas. Tal es el caso del presente texto cuyo fin es aproximarnos al cine desde su comunicabilidad<sup>5</sup> y con ello comprender cómo forma parte de una experiencia estética.<sup>6</sup>

En el cine la posibilidad de formas de lenguaje es diversa y es ofrecida al espectador desde los elementos que lo generan, mismos que corresponden a una racionalidad puramente lógica a través de aquello que el espectador experimenta cotidianamente en su entorno cultural<sup>7</sup>. Ya mencionaba Vicente Castellanos (2004) que el cine es un cúmulo de concepciones donde lo azaroso motiva al pensamiento racional dinámico a ir en la búsqueda de resonancias que surgen desde “un espejo deformante que lo pone frente a sus límites”. Así, la experiencia estética que genera el cine no es otra cosa que una forma de conocimiento al involucrar el acto de percepción del espectador como el proceso de recaudar información a través de los sentidos y el intelecto.

Consecuentemente, el cine ya no es un momento aislado, sino un elemento generador de ideas a partir de que es vivido. Es inevitable relacionarlo con otros objetos que funcionan como muestras de aspectos del mundo en general, es decir, que emitan a la convención de signos para comunicar algo.

Por esta razón, es pertinente referirse a la “película” como universo filmico.<sup>8</sup> Si el cine contiene mecanismos retóricos fundamentales (Zavala, 2008)<sup>9</sup> y elementos específicos de su discurso<sup>10</sup> 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 filmicos. En la noción de universo filmico es posible implicar no sólo al espacio y al tiempo sino a todos los elementos que generan lo creado cinematográficamente.<sup>11</sup> 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 percepción,<sup>12</sup> y como soportes. Específicamente en el caso de la mirada como soporte de significación del universo filmico, 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.

En suma, el universo filmico<sup>13</sup> 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 filmico es cultural porque existe a partir de elementos

específicos de una cultura; es sensible porque es percibido desde los sentidos. Al entender a la película como universo filmico es posible asentarlo como un mensaje contenido de signos que son actualizados a partir de una continua aprehensión yuxtapuesta entre el contenido de la película, la forma en cómo es representado y la experiencia<sup>14</sup> del espectador.

## II.

En otra perspectiva, Lev Manovich (2005) observa en el cine un arte del índice. Dicha afirmación es posible a partir de la experiencia con el universo filmico, y esta actividad incluye al analista de cine. De un arte del índice pasamos a un arte del símbolo, ya que dejamos de ver para observar, de oír para escuchar,<sup>15</sup> momentos de actualización donde los signos de cada fotograma son dinamizados por el espectador dando paso al cinegrama. Efectivamente, el fotograma existe físicamente como soporte de sentido cinematográfico, imperceptible ante el desplazamiento de imágenes. Sin embargo, hay que precisar que el espectador de cine no se queda con esos fotogramas, sino con un cúmulo de imágenes visuales, sonoras y en movimiento dando paso al cinegrama. Consecuentemente, debemos prestar atención a lo que pasa entre un fotograma estático como objeto físico y la experiencia dinámica del espectador para generar cinegramas.

“El cinegrama como el corazón del universo filmico 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 puede ser un punto de partida para estudiar el cine en relación con el espectador quien al escuchar y observar un filme, va más allá de lo artefacto. Su lectura supera el contenido explícito del fotograma y del filme mismo desbordando sus límites. El cinegrama es una emanación audiovisual y emotiva; es un signo. Se trata de un sema que no remite directamente al objeto filmico sino a lo que representa y, en ese sentido evoca a la presentación de una forma de conocimiento. La naturaleza cultural del cinegrama proviene de una imagen estática, no fija.”<sup>16</sup> (Castañeda, 2008: 47)

Cuando Roland Barthes se refiere al fotograma como aquel que “nos entrega el interior del fragmento” (1997: 66), realizamos formulaciones en el interior y en el exterior del universo

filmico, desplazándolo hacia toda la unidad filmica. En otras palabras, su naturaleza permite la movilidad de las imágenes para entender concepciones generales que corresponden a esa película y no a otra. Además, cada espectador tiene diferentes posibilidades de lectura del universo filmico originando una duplicidad dinámica. En el cinegrama existe una cualidad paródica tanto en el plano de lo diacrónico como de lo sincrónico para entender el manejo temporal.

Por ello, en el cine como en otros lenguajes audiovisuales debe realizarse una lectura sintagmática y paradigmática: 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. 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.” (Barthes, 1997: 47,48) “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 filmico, ‘constricción muy poderosa que continúa constituyendo un obstáculo para el advenimiento de lo que podríamos llamar el estado adulto del film’.” (Castañeda, 2008: 50, 51)

El estudio del cine desde el cinegrama compromete al espectador con el filme. A través del recuerdo el proceso de lectura de cinegramas evoca a un objeto con una intencionalidad:<sup>17</sup> el universo filmico es escuchado y observado. Este acto de experiencia de los sentidos de la vista y el oído se vuelve el acecho de una presa filmica de la cual se puede obtener un sentido y un placer.

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 con aquellas imágenes contenidas de sonoridad, visibilidad y movilidad. 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 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.

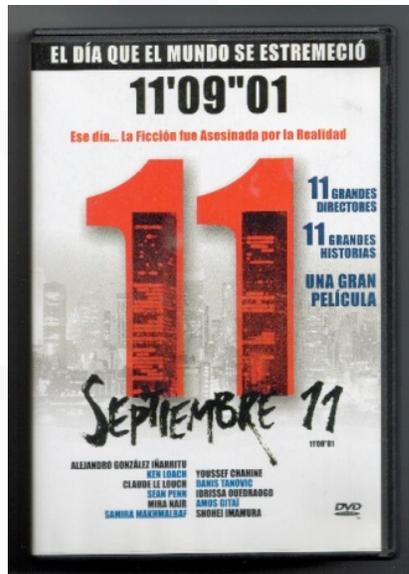
### III.

No remitir directamente al objeto filmico ni al objeto filmado sino a la aprehensión realizada por el espectador, es lo que podemos nombrar como cinegrama. Se trata de una emanación audiovisual y emotiva de naturaleza cultural, por lo tanto, se trata de un signo. Y como tal, es posible estudiarlo desde diferentes relaciones que hagamos a partir del universo filmico. Cabe señalar que en el presente texto sólo son expuestos los puntos generales de dicha metodología.

El cinegrama como una evocación de representaciones de conocimiento, es posible de abordar a través del recuerdo. De esta manera, brevemente describimos un encuentro con el 11 de Septiembre de 2001, desde el *11'09''01. September 11*.

#### 1. Del primer encuentro

El espectador ve y oye la película dejándose llevar por sus sentidos. “El cine como un objeto logopático y existente desde que es posible percibirlo desde un filme,<sup>18</sup> requiere de lo que Lauro Zavala llamara “la apuesta inicial” (Zavala, 2005: 9), 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.



(Imagen 1)



(Imagen 2)

## 2. Actualización de lo significado en el universo filmico

Un filme es una manera de aproximarnos a la creación desde lo cultural. El espectador es quien se apropia de la película y la actualiza desde su significación. Simultáneamente, el espectador comienza a hacer un anclaje con aquello que “lo marcó” de la película. Como un llamado al lector, el anclaje puede ser un factor externo del filme. Sin embargo, sólo a través del interés por cierta película comenzamos a caracterizar un objeto que influye en un acto logopático. De esta manera, se da una lectura desde la forma del cine, comenzando por sus emplazamientos técnicos, estructurales, la lógica de un guión y, por supuesto, el momento del espectador con la experiencia cinematográfica.<sup>19</sup>

## 3. El sentido como hallazgo

Desde el primer contacto con el filme es posible emitir un mensaje. Tras una actualización de la película (revisión de datos generales, momentos en el que fue realizada, etc.) los significados formados por los objetos reales dentro del tienen una significación con un sentido específico. A partir del lenguaje audiovisual es posible elaborar parajes que inciten 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”;<sup>20</sup> todo ello desde

el recuerdo y la continua experiencia que va elaborando el espectador.

#### 4. Del cinegrama y su polisemia.

Reconociendo al filme como un texto establecemos formas de representar una significación de un mundo. En este caso, la diégesis “ya no es tan sólo un sistema poderoso, sino además y de manera contradictoria, un simple espacio, un campo de permanencias y permutaciones” (Barthes, 1997: 47) 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 filmico. En cada cinegrama encontramos relaciones formales entre los elementos sonoros y visuales apprehendidos por el espectador y que actualiza en la medida de haber tenido previas experiencias desde el universo filmico. Mientras leemos un fotograma nos aproximamos a la dimensión de un 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:

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 bagage 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).
- 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. (Barthes, 1997: 50)

Lo anterior surge de una reflexión sobre los trabajos de Einsenstein acerca del advenimiento de lo auditivo en el cine. En el “tercer nivel” tanto la escucha como lo observado tienen un contenido potencialmente metafórico proveniente de lo que el espectador recuerda como resultado de su acto de experiencia con el universo filmico. 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” (Barthes, 1997: 51) 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 filmico. “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” (Barthes, 1997: 55) porque implica una temporalidad de la significación en el filme y surgida a partir de él. “Una vez que evocamos cada cinegrama desde el recuerdo vislumbramos al universo filmico en su totalidad.” (Castañeda, 2008: 89)

Posteriormente, la asociación entre cinegramas abre un espacio a lo obtuso como elemento de reflexión sobre la significancia:

1. Descripción y cortejo. Descripción de las figuras de cada cinegrama.

2. Complejidad intertextual. Anotar las evocaciones de cada cinegrama con otros textos. En este punto son incluidas tanto las formas de representación de lo temporal como de lo espacial.

3. Proceso dinámico. Se trata de la actualización continua de conceptos, de un proceso dinámico en continua reminiscencia de relaciones entre signos.

4. Actualizaciones al signo. Estos significantes serán confrontados con el concepto del universo filmico, 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 entretejido significativo desde cada uno de los cinegramas.

5. Acto creativo. 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 y que parte de su percepción y evocación de recuerdos para una actualización de los signos que halla. Así, el cinegrama provoca y motiva una lectura desde el Tercer Sentido barthiano. Como elemento diseminador de sentido, el cinegrama es para el análisis del cine un indicio de la distribución de lo que marcó al espectador, son rasgos de cómo el filme es vivido y animado.



(Imagen 3)

(Imagen 4)

(Imagen 5)

(Imagen 6)



(Imagen 7)

(Imagen 8)

(Imagen 9)

(Imagen 10)



(Imagen 11) (Imagen 12) (Imagen 13) (Imagen 14)



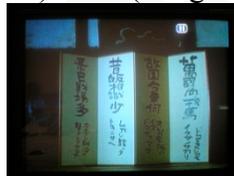
(Imagen 15) (Imagen 16) (Imagen 17) (Imagen 18)



(Imagen 19) (Imagen 20) (Imagen 21) (Imagen 22)



(Imagen 23) (Imagen 24) (Imagen 25) (Imagen 26)



(Imagen 27)

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. 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: ¿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. Tras la evocación, volteamos 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 a 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 del instante en el que un avión alcanzara a su objetivo.

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 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 que la de la vida enunciada desde la muerte? Eso es un atentado. Ahora, el sonido abrumba, sirenas, altavoces, 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.

Como un *background*, imágenes sonoras y visuales son mostradas. Un presente lleno de contrariedades. La pobreza, la marginalidad, la enfermedad acompañan a la represión. 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 la radio. Caminan por las calles y en su demanda de justicia piden de la misma manera la justicia para otros. No importa la religión, la justicia va más allá de todo principio devoto. Los testimonios 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.

No hay 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.

Así es como un hombre decide renunciar a lo humano. No le basta con silenciar su boca. Es necesario renunciar a lo erguido del cuerpo 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.

## Apuntes

Esta entrega resulta ser un espacio insuficiente para referirnos al tema del cinegrama, ya que es necesario incluir de manera detallada cada una de las fases del análisis cinematográfico desde el cinegrama para comprender la importancia que tiene el espectador dentro del arte cinematográfico. En ese sentido, subrayamos la importancia del lenguaje cinematográfico como una posibilidad de comprender el pensamiento cultural humano.

A través del cinegrama es posible realizar una revisión de una película cuyo contenido son doce discursos cinematográficos relacionados con una fecha, ya no sólo desde el fenómeno social en sí, sino del cómo es significado dicho acontecimiento.

El fotograma muestra lo cinematográfico, mientras que el cinegrama evoca a la experiencia del espectador con lo cinematográfico. De esta manera, las reflexiones que surgen de la lectura del universo filmico 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.

## Referencias Consultadas

- Aumont, J. (1988). *L'analyse des films*. Poitiers : Aubin.  
----- (1989). *Estética del cine. Espacio filmico*. España: Paidós.  
----- (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Argentina: La Marca.

Barthes, R. (1997). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. España: Paidós.

----- (2000). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. España: Paidós.

Berentano, F. (1874). *Psicología*. Buenos Aires: Schapire

Bordwell, D. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Cabrera, J. (2005). *Cine: Filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. España: Gedisa.

Castañeda, A. (2008). *11'09''01. September 11. El cinegrama... ese obtuso objeto de deseo barthiano*. México.

Castellanos, V. (2004). *La experiencia estética del cine*. México.

Deleuze, G. 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Lotman, I. (2000). *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Fronesis-Cátedra.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós,

Metz, C. "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico". En *Lenguajes. Revista de Semiología y Lingüística. Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica*. Revista ATALA, Año 1, N.2, diciembre 1974, pp. 37-53.

Peirce, Charles S. 1980. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 116 pp.

Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. México: Taurus.

Zavala, L. (2007). "El análisis paradigmático en el cine de ficción", en *FIAC 2007. Foro Internacional de Análisis Cinematográfico*. México: Progreso.

Zavala, L. (2005). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM-X.

----- "Análisis cinematográfico", en *Textos de trabajo para el Seminario Nacional de Análisis Cinematográfico*. SEPANCINE. México, 2008.

#### Filmografía:

*11'09''01. September 11*. 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 Brigrand, Séquence 19 Productions. Música del título original: Alexandre Desplat.

<sup>1</sup> Maestra en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (2008). Profesora de Asignatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. Actualmente es alumna en el programa de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales con orientación en Comunicación en la misma universidad, donde es becaria del programa de excelencia académica del CONACYT. Miembro activo de SEPANCINE y AMESVE. Ha participado en proyectos de investigación de diversa temática tanto a nivel nacional como internacional. Ha colaborado en periódicos. También ha desarrollado numerosos proyectos en el área de las artes, específicamente en danza, literatura y música.  
[pajelto@hotmail.com](mailto:pajelto@hotmail.com); [adrianacasz@yahoo.com.mx](mailto:adrianacasz@yahoo.com.mx)

<sup>2</sup> En todo acto de creatividad existe un sentido que se impone debido a que es intencional. El sentido es desarrollado conforme a la abstracción compleja de nociones.

<sup>33</sup> Para Ch. S. Peirce el *representamen* es importante porque es “algo” que tiene una significación. En este sentido, dicho *representamen* estará relacionado con un *objeto* y un *interpretante*. La relación triádica propuesta por Peirce consiste en que el *representamen* referido a “algo” puede ser asimilado como signo equivalente o como un signo con un contenido más desarrollado que del original. Esta elaboración y/o actividad regenerativa compete al *interpretante* del signo que está en lugar de “algo” de un objeto.

<sup>4</sup> El signo es una entidad que puede hacerse sensible. Cuando Ch. S. Peirce reflexiona sobre el concepto de símbolo, recurre en primera instancia al signo como aquel que denota o representa un objeto perceptible, imaginable o inimaginable. De esta manera, el signo estará siempre en lugar de “algo”.

<sup>5</sup> Me refiero a un objeto comunicable en la medida en que es percibido. En este caso, “el cine como un logos es al pensamiento cinematográfico y en el mensaje elaborado existen elementos comunicables. La comunicabilidad es una cualidad que permite abrir exploraciones de ‘aquello’ que existe en el exterior del espectador (como sujeto de percepción), su exploración está inscrita a los motivos y a la intención de quien genere un proceso comunicativo por el cual valida y reflexiona las variables y relaciones que existan en ‘aquello’ externo consigo mismo; consecuentemente se originará una continua actualización de aquello que nombra y reconoce.” Castañeda, 2008: 45)

<sup>6</sup> La problemática que compete al estudio del cine es generalmente en dos sentidos: por un lado, la discusión sobre la metodología para estudiar el Contenido y, por otro, la metodología que se inclina por el estudio de la Forma. En términos de Roland Barthes, en el presente artículo nos inclinamos por una reflexión del filme desde la manera en cómo es representada la temática del 11 de Septiembre del 2001 en diferentes regiones.

<sup>7</sup> 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 este sentido, la cultura como “mecanismo signico 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.” (Lotman, 2000:123). Este concepto es pertinente en la medida que la cultura es un todo discursivo. Las diversas formas de lenguaje son los medios por los cuales podemos aprehender el mundo; mismos caminos que servirán de vínculo para conformar ese todo cultural. La elaboración de vínculos culturales corresponden a diversos procesos generados en lo que Lotman refiere como “comunicaciones semióticas” dadas entre sujetos a cada momento de evocaciones y significaciones que podemos encontrar en distintos discursos.

<sup>8</sup> Respecto al uso de este término ya existen anteriores investigaciones en las cuales su uso es en la medida de reconocer al filme como un mensaje frente al espectador. El Instituto de Filmología de la Sorbona (1947-1959), en París, forjó el término de *universo filmico* al caracterizarlo “con la perspectiva de una estética comparada. El universo filmico 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.” (Aumont, 2006: 99).

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> En el mismo texto de descripción de la topología de estrategias metaficcionales en cine, 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.

<sup>11</sup> A lo largo del desarrollo de los estudios acerca de lo que es y genera el cine, existen diversas perspectivas acerca de lo que son los elementos que generan esta obra filmica. Tales elementos son los que integran la forma de creación filmica. Así, el lenguaje cinematográfico tiene códigos específicos a su naturaleza comunicativa.

<sup>12</sup> 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, 2006: 166).

<sup>13</sup> El universo filmico connota a 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 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. Por otra parte, también el cómo es interpretado el mensaje que se transmite a través de códigos específicos del cine aprehendidos desde el lenguaje cinematográfico.

<sup>14</sup> 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 (2004), respecto a la experiencia con el cine, mismas fases retomadas en el presente planteamiento debido a que el fotograma es multidimensional en función del contacto que se tenga con él.

<sup>15</sup> En un artículo sobre el “Acto de escuchar”, Roland Barthes hace una jerarquización de los sentidos del humano conforme al avance tecnológico que ha experimentado. “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).” (Barthes, 1997: 244). “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.” (Castañeda, 2008.: 54).

<sup>16</sup> “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 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 a través de la Teoría General de la Relatividad, 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.” (Castañeda, 2008: 47 y 48).

<sup>17</sup> “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.” (Castañeda, 2008: 54).

<sup>18</sup> A través de la proyección de una película entendemos constantes actualizaciones y reafirmaciones de lo que son las convenciones de cualquier universo filmico: 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.

<sup>19</sup> El primer contacto con la película *11'09''01. September 11*, fue durante la muestra cinematográfica del II Coloquio “La preuve par l’image” en Valence, 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.

<sup>20</sup> “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 viva.” (Barthes, 1997: 47). Un filme es un cúmulo de significaciones que a través del anclaje con algunos de sus elementos es polisémico.