

El 11 de septiembre de Claudia Aravena - Jorge La Ferla

¿Cuáles fueron las razones por las cuales CNN no pudo transmitir el impacto del avión sobre la primera torre del World Trade Center? ¿Porqué nunca se vieron los vestigios del supuesto avión que impactó sobre el Pentágono el fatídico 11 de septiembre del 2001? ¿Porqué nadie mostró en directo el fraudulento recuento de votos de las elecciones presidenciales de fines del año 2000 en el estado de Florida, que decidiera la concertada llegada del G.W. Bush a la presidencia del mundo? ¿Porqué al día de hoy hay pocos detalles sobre las causas, los actores y los sucesos del 2001? ¿Porqué la presidente socialista de Chile asiste con emoción por primera en el año 2006 a los homenajes del recuerdo del golpe de estado del 11.9.73, la figura del Chicho Allende y su mismo padre, pero sostiene a rajatablas el mismo sistema económico instaurado por la dictadura del general Pinochet? ¿Por qué una artista chilena, de origen palestino vive en Berlín pero no deja de pensar en medio oriente y en su país trasandino?

Preguntas banales e ingenuas si las hay con respecto a ciertas cuestiones que hacen al derrotero de vidas mediadas, como aclara siempre Lucas Bambozzi. Nunca aclaradas por cierto, pues no tienen respuesta, pero las cuales fueron en desmedro del sagrado espíritu televisivo y de las formas del autoretrato en cine y en video. ¿Cómo contarse, como relatar los grandes magnicidios mediatizados por los medios masivos?

Algún suceso se ha producido en algún lugar y nos enteramos del mismo a través de los vestigios que nos llegan a través de variadas formas discursivas. Visto que ya son pocos los sucesos que podemos presenciar existen diferentes mecanismos que ponen en juego maneras y posibilidades de referirlos. La articulación a través de lenguajes de cada uno de esos discursos interviene de manera básica en el conocimiento del evento. Y la transmisión en directo de la TV es un abismo en todo este tema. La función de la TV en este último siglo ha generado una visión del mundo que estructura la manera de transmitir información convirtiéndose en sí misma en generadora de sucesos, y espectáculo, creación del consenso y de ventas, políticas, financieras y comerciales. Todo está en venta.

Cantidad de realizadores audiovisuales, siguiendo la tradición de pintores y escritores, además de todas las marcas que su subjetividad imprime expresivamente en sus obras, han sentido la necesidad de establecer relatos autobiográficos, que se caracterizan por opciones de puesta en escena. *Berlín 10/90*¹ de Robert Kramer quizás sea uno de los trabajos más conmovedores en relación a una larga de serie de documentales en las que su figura era representada de diversas maneras, con notables artilugios, marcando una saga inolvidable, por lo virtuosa y lo trascendente². Jean-Louis Comolli marca un punto de inflexión en *La última utopía*³, en un trabajo que podría denominarse como el audiovisual según Comolli y Rossellini, en tanto es impactante la manera de rescatar al maestro italiano, como a él mismo, contándose, y poniéndose en cuadro, en imagen y en voz, en un trabajo excepcional por todos los intertextos que vinculan a ambos.

Frente al espectáculo televisivo estas crónicas personales se presentan como otros lugares menos espectaculares de ver el mundo, y en las maneras de proponer otras visiones sobre el

¹ *Berlín 10/90*, Robert Kramer, Serie Live, La Sept/Philippe Grandieux, Francia, 1990.

² "Technique, Passion et Idéologie", Robert Kramer. *Monographie, Théatres au cinéma*, Tome 17. Dominique Bax, Cyril Béghin, Keja Ho Kramer (comp.), Bobigny, Francia, 2006.

³ *La dernière utopie. La TV selon Rossellini*, Jean-Louis Comolli, INA, Francia, 2006.

realizador, su cuerpo y sus obsesiones, implica otro tipo relato más original y auténtico, por esas marcas que lo alejan de los mensajes uniformes del discurso estándar documental o del televisivo.

Y así fue la verdad televisiva. En 1927 ya estaba inventado el aparato que por sus características implicaba una ruptura revolucionaria en toda la historia de las artes visuales. Por primera vez el hombre podía contar con una imagen representada en el momento preciso en que la estaba produciendo. Esta posibilidad de instantaneidad se extendía a la transmisión simultánea a distancia de estas imágenes y sonidos. Esto constituía la esencia de la televisión, es decir, el vivo y el directo. Su esencia tecnológica basada en el selenio y el tubo de rayos catódicos permitía la captación y transformación de la luz en una señal eléctrica que circulaba por un cable. Además podía ser transformada en ondas hertzianas. El proceso se completaba de manera inversa en el televisor. La imagen electrónica resultante en el tubo tenía características propias, era marca diferencial del medio y su diversidad con la imagen fotoquímica era fundamental de tener en cuenta para considerar su producción, transmisión y recepción. Los canales de televisión iban a ser la única estructura posible para la utilización de este invento revolucionario. Luego de la segunda guerra mundial se producen dos hechos fundamentales que sientan los parámetros del funcionamiento televisivo: los canales de televisión se forman como empresas comerciales y la insuperable eficiencia lograda con la venta publicitaria, que superaba largamente la de cualquier otro medio, iba a ser factor determinante no solamente de toda la programación sino de la existencia misma de las empresas. La T.V. comenzaba a transformarse en el ente abarcador que conocemos actualmente. Con la aparición de la videograbación a mediados de los años 50 se extremizaba el ritmo y el valor de los tiempos televisivos que crecían proporcionalmente con su eficiencia en la venta de productos. El sustento de la televisión iban a ser las publicidades y el relleno de estas, los programas. El control remoto y la búsqueda incesante del rating y de ventas terminaron de conformar lo que Raymond Williams denominó, flujo televisivo. Ya nada iba a ser una simple experiencia, ni siquiera un programa, pues todo se iba a conformar en un magma, mezcla de géneros, e intertextualidad de formatos, en la visión zapping. Este extremo ha llegado al máximo con la oferta de los canales de cable y con los televisores que permiten el consumo simultáneo de varios canales en la pantalla. El término más exacto que describe la experiencia de consumo televisivo fue el de *surfing*. La derivación de los géneros radiales, el crecimiento autónomo del noticiero televisivo como vehículo de informaciones de gran importancia iba a ser notorio. Hechos políticos, económicos, grandes catástrofes se iban a mezclar con las denominadas noticias blandas: farándula, deportes, pronósticos meteorológicos. Esta era otra marca importante pues era evidente que el género periodístico debía entrar, como cualquier otro, dentro del funcionamiento de los patrones televisivos para producir entretenimiento. Quedó claro en momento que la prioridad ya no era informar, sino conseguir audiencia. Y así fue que en muchos países el noticiero, a través del uso de variados códigos, comenzó a figurar en el tope de las mediciones del rating. El espectáculo de las noticias era rentable. La televisión ya era la mayor fuente de entretenimiento, cultura e información que disponía la gente⁴. La televisión en general, y algunos programas y personajes, lograban algo que era sumamente buscado y cada vez menos logrado por los políticos, el consenso. Aparecía toda una manera de presentar los acontecimientos de acuerdo al tipo de noticiero, similares en la manera de presentar acontecimientos que supuestamente habían ocurrido en el mundo. Drama y espectáculo iban a ser las consignas, con pautas muy

⁴ La Ferla Jorge, “*Sobre la Televisión. Aparato y formas culturales*”, SKLUNK, Francia, 2006
<http://www.sklunk.net/SOBRE-LA-TELEVISION-APARATO-Y?lang=es>

precisas en el armado de las notas, desde el registro a su edición. Este divertimento muy rentable, y por ende repetido hasta el cansancio, sumado a la hiperpresencia exclusiva de la televisión, llevó a la apreciación que podía aparecer como exagerada pero que en el fondo era real: un hecho, si no pasaba por la televisión, no existía. El caso más interesante, aunque cada vez más diluido, sigue siendo el de CNN pues ofrece una estructura con formato de vivo y directo a nivel planetario que en momentos de grandes noticias duras se transforma en el gran vocero del espectáculo mediático internacional. El gran bautismo de fuego que, fue la primera guerra del golfo, sigue con su saga tal cual las telenovelas, luego de 15 años de transmisiones ininterrumpidas en su última versión, la guerra en Irak de la primera década del primer milenio. Frente a tales acontecimientos, CNN transforma toda su estructura y se dedica a cubrir de manera continua los eventos. Una de las producciones más recordadas fue el final a todo fuego del bunker del pastor adventista David Koresh en Waco, Texas,, los funerales de Lady Di, los efectos del huracán Katrina en Nueva Orleans, el estudiante Cho y la última masacre de estudiantes en universidades USA. Todo forma parte de una la mejorada saga iniciada en los años 90, como aquella impecable transmisión a varias cámaras del bombardeo del parlamento ruso decretado por Boris Yeltsin, la bomba de Oklahoma, el atentado en Atlanta durante los juegos olímpicos fueron los antecedentes de una manera de presentar sucesos importantes, que luego se transforman en una saga que nos da la ilusión de participar en directo del desarrollo de los acontecimientos. Recordemos que tanto para la bomba de Oklahoma, en un primer momento atribuida a Bin Laden, así como el choque del primer avión contra la torre norte del World Trade Center no solo no fueron transmitidos en directo, sino que no existen imágenes televisivas de los mismos. Esta especialidad del canal de noticias Atlanta fue igualmente una de las vertientes del espectáculo televisivo armada tras los sucesos del 11 de septiembre del 2001, interconectando el planeta para que todos desde el living puedan seguir los hechos que conmovieron el mundo civilizado.

Este género cotidianamente explotado por la televisión siempre igual a sí mismos. Hay que repetir la fórmula de espectáculo aunque con algunas variables. Cualquier posibilidad expresiva de trabajar lo documental se ve casi siempre en un formato *estándar* con pocas variantes en su realización y presentación. La verdad televisiva siempre en búsqueda de mayores audiencias impone reglas sobre las maneras de elegir, mostrar y representar acontecimientos.

Y así fue el nacimiento del video. A los años 60 aparecía la posibilidad de hacer televisión fuera de la pesada estructura y sistema de los canales de televisión gracias a los equipos portátiles, que derivaron una década después de los magnetoscopios industriales. A partir de ese momento surgen una cantidad de realizadores provenientes de diferentes ámbitos artísticos, propiciando a ultranza una búsqueda expresiva que experimentó con todas las variables posibles que el medio televisivo no aplicaba o rechazaba, las que normalmente transfiguraban sistemáticamente los discursos provenientes de su madre putativa. Estos videos implicaban en su lenguaje una desviación del lenguaje establecido cinematográfico, así como del flujo televisivo, tanto como del documental en sus diversas vertientes. En su diversidad el video comentaba permanentemente lo que la televisión producía o dejaba de producir. Con respecto al documental el video independiente continúa con la historia de una vertiente de vanguardia desarmando el manejo del flujo televisivo.

¿Qué hiciste tú cuando se cayeron las torres y se desató la nueva cruzada contra el islam y oriente? Con respecto al gran evento mediático del 11 de septiembre, suele ser interesante considerar lo que se refiere como recuerdo personal de los ciudadanos/tele/espectadores en el

momento del incidente, para los que pudieron seguirlo en directo, o en el momento en que se enteraron del acontecimiento. Muchos recuerdan esa fecha en relación al momento que por primera vez observaron, en general por televisión, el suceso en algún momento en algún lugar. Esa vivencia, en la mayoría de los casos y las referencias, tienen que ver con algún concepto o elaboración sobre lo consumido a través de la pantalla. El recuerdo está siempre ligado a lo momentáneo de la participación, a lo espectacular de la vivencia.

28 años antes, en la misma fecha, aviones de las fuerzas armadas chilenas bombardeaban el Palacio de la Moneda, en Santiago. Al poco tiempo estas imágenes también recorrieron el mundo. Establecer la comparación entre ambos sucesos no implica únicamente la alegoría desde la coincidencia calendaria, sino en sus implicaciones y relaciones, de los sucesos mismos, las maneras de mediatizarlos, transmitirlos, y recordarlos.

Así con el video *11 de septiembre* Aravena proponía un modelo narrativo para armar que generaba recorridos que nos aproximaban al planteo de interpretación de sucesos que marcaron la historia del mundo, y proponían a la construcción de una imagen audiovisual en la pseudo-globalización de un mundo desmemoriado pero altamente mediatizado. También es muestra de los relatos que pueden llegar a conformarse desde la manipulación de los registros de tales transmisiones. Consideremos algunos elementos básicos que articulan el video de la realizadora chilena. Partimos de la combinación de soportes tecnológicos que marca la toda la propuesta en los resultados de la hibridez de los mismos, - cine, video, digital – a partir de dónde surge el discurso que opera el manejo inteligente de la multiplicidad tecnológica que dispara diversas propuestas intertextuales, creando su relación el relato que se sitúa en el ambiguo e interesante lugar entre documental y la ficción.

Movies. Desde sus inicios el cine, ya planteó la cuestión fundamental entre dos tipos de materiales que rápidamente fueron divididos en lo que luego se denominó, documental y la ficción. Ingenuas categorías que señalaban las películas que testimoniaban de una situación de registro de una situación real. Filmados en exteriores y en algunas ocasiones, como *La salida de la fábrica*, realizados con una cámara no visible por los personajes/protagonistas estas películas ya señalaban un la construcción de una situación de espectáculo a partir del registro de un hecho real. Lo importante en este caso, más allá de la situación real, era el efecto de embelesamiento del espectador frente al simulacro construido. Podríamos hablar, como bien lo señala Jean-Louis Comolli, de un efecto documental.⁵ Por otra parte los tanto los Lumière como Edison realizaron toda una serie de pequeños gags, los cuales implicaban actores dentro de una situación preparada de antemano y creada especialmente para su filmación. Estas dos vertientes tenían un elemento en común, la realización poseía un trabajo decidido de composición. La palabra documental, no era aún utilizada. Desde el encuadre, que en las situaciones no argumentales era incluso más trabajado, al juego de composición sofisticado entre las proporciones de la escena con los objetos o personajes, la permanente elección de un punto de vista eran las marcas de un recorte del espacio y de una situación decidida con un criterio preciso.

Quedaba planteada la falsa concepción de las visiones históricas tradicionales entre un cine ficcional, enteramente construido y un cine documental que supuestamente nos aproximaba a una verdad objetiva de un determinado hecho. Esa carga del valor del realismo no quería ver

⁵ “Elogio del Cine-Monstruo”, J-L Comolli, *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Editorial Simurg/Cátedra La Ferla-U.B.A., Universidad de Buenos Aires, 2002.

la realidad de los mecanismos de ensueño que despertaba el aparato cinematográfico, más allá de la realidad de una situación. El cine en sí mismo implicaba la ampliación de las posibilidades de representación del soporte fotoquímico. Una tecnología caliente, como la denominaba Marshall Mc Luhan, debido a la densidad de información que transmite y básicamente a un fuerte efecto de analogía que le permite aparecer con una carga de realidad muy grande. Esta manera de poder representar una sensación de lo real muy intensa sentaba las bases de un nuevo concepto de captura indicial de una supuesta realidad que trajo la aparición de la fotografía en el siglo XIX y que liberaría a la pintura de la búsqueda incesante de un modelo perfecto del real⁶. La imagen fotoquímica en movimiento iba a ampliar este efecto ampliado a sus posibilidades discursivas pero que su estructura y manufactura era poco evidente para el espectador. El tiempo posterior al descubrimiento del cine fue una época de frenesí en usos y discurso. Un momento más fructífero en que se probaron todos los experimentos si bien la tendencia creciente era transferir esquemas narrativos de la novela y el teatro del siglo XIX. La aparición de la obra de David Griffith, particularmente *Nacimiento de una Nación*, 1915, señaló el nacimiento del modelo occidental del relato cinematográfico tradicional que se iba a mantener durante más de cien años de manera casi invariable. La praxis de Griffith era fundamental pues dejaba sentadas las bases estructurales de la narración específicamente filmica basada en la concepción del manejo del espacio y del tiempo, fragmentando el continuo espacial y temporal de origen teatral. El uso de la elipsis y los raccords, la variación y el tamaño de los planos, la elección del punto de vista son los elementos de la estructura sistemática del relato cinematográfico. Y por supuesto el tema del negocio, la industria, y un espectáculo que se impondría con relativa rapidez. La historia del documental, tiene un punto de inflexión, con la propuesta del cine-ojo, de los kinoks, y particularmente con *El hombre de la cámara*, que explicitó los diversos códigos que hacen a la materialidad del dispositivo filmico, como las reglas que posibilitan su funcionamiento. La maquina cinematográfica era mostrada en su esencia de objeto, y en sus unidades mínimas, los fotogramas.

Hechos falsos, reconstrucciones verdaderas. Podíamos comparar la propuesta del video, *11 de septiembre*, con la saga de Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile*, que precisamente acaba de ser reeditada en DVD. El legendario film, armada con las crónicas, se focaliza en la posibilidad intertextual de producir un simulacro del documental tradicional. La pretensión del trabajo es dejar en todo momento en una situación de ambigüedad todas las certezas sobre el verdadero origen mediático y la veracidad de los hechos presentados. Es así que por un lado nos encontramos con una serie de datos que nos refieren a través de los archivos a esa realidad y por el otro se produce en el relato un enrarecimiento en el manejo de esa información y en las acciones que refiere la voz de la mujer. Todo esto crea una permanente confusión sobre el desarrollo de los acontecimientos, entre lo privado/intimo/amoroso y lo público/la historia/la noticia/el espectáculo de la muerte. Esa extrañeza está basada en la fragmentación del relato lineal televisivo y sus enlaces de continuidad tradicionales. En todo caso en el video las relaciones espacio-tiempo entre escenas ya no responden a los clásicos lapsos definidos. Los vestigios mediáticos de los sucesos del 1973/2001 están mezclados en cuadro por un barrido; además de manipulados y deformados. Es la imagen de TV pero a su vez no lo es por la operación digital sobre las imágenes. Los acontecimientos tampoco responden a ninguna lógica. Si bien tenemos algunos hilos conductores como pueden ser las imágenes de las torres del W.T.C. en N.Y. y del Palacio de La Moneda, en Santiago, las imágenes, casi hápticas, de los cuerpos y la voz de la mujer recontextualizan la veracidad de

² "Ontología de la Imagen Fotográfica", Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Ed. Rialp, Madrid, 1966.

las imágenes televisivas, produciendo ese extrañamiento pero también vinculando de manera ominosa ambos hechos. Hay una permanente intervención sobre la imagen y los sonidos que van poniendo en escena diferentes recorridos a partir de su superposición simultánea. Es únicamente en la etapa de la postproducción digital que se elabora este trabajo, pues la realizadora usa exclusivamente material de archivo. Todo resulta en una estructura en que todo se ve, particularmente el final, como una construcción electrónica puramente artificial que apela a la relación conceptual proponiendo una lectura diversa de los hechos. Consumimos con sorpresa un texto que nos presenta sucesos, algunos tienen una base real, pero que son vinculados en una lectura no sólo íntima y personal, sino también crítica e ideológica. Ya no hay elementos para poder distinguir la veracidad, cualquier analogía con la realidad o código de verosimilitud con la gramática del documental es despedazada. En realidad lo único que tomamos como cierto es que se trata únicamente de eventos mediáticos combinados con acciones privadas, pero también de archivo⁷. Claudia Aravena compone con la idea de que todo texto mediático implica la construcción de un relato uniforme, que ella a su vez reformula, para construir verticalmente otro relato, que superpone, al original. Quizás el verdadero tema del video *11 de septiembre* es la manera de crear un relato, a partir de otros textos, cuya única realidad es que su sentido está en su existencia como texto y construcción audiovisual. Ya no hay más noticia televisiva, si no el armado de una extraña y sugerente ficción que comenta sobre los usos y la manipulación de la imagen. Y junto con esto poder construir una forma dramática de alto contenido íntimo y al mismo tiempo político. *11 de septiembre* es un trabajo bisagra, entre trayectos marcados por *Miradas Desviadas*⁸, el viaje, la crónica personal, el autoretrato, con una vertiente documental, como *Out of Place*⁹, que profundiza en esas crónicas de desplazamientos personales y una mirada sobre la causa palestina, que conceptualiza en uno de sus últimos trabajos *Fear*¹⁰, en que la tipografía y el trabajo conceptual, se sobreponen a una puesta en escena del cuerpo, y el rostro, en algo en esa tensión inigualable que Aravena manipula con soltura, en cuanto somatizaciones en una esfera privada de un exterior en conflicto.

Versión del texto: “*Qué hiciste cuando cayeron las torres?*”, G. Yoel comp., *Imagen, política y memoria*, G. Yoel comp., Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Bs. As., 2002. ISBN 987-1075-12-X.

⁷ Son imágenes manipuladas de *Hiroshima Mon Amour*, la célebre película de Alain Resnais, Francia,

⁸ 15', CICV, Francia, 1992.

⁹ 20', Chile, 2002 (Proyecto Palestina III)

¹⁰ 14' 30'', Alemania, 2007.

