



Consideraciones sobre el concepto de terrorismo. De las controversias semánticas a las cuestiones de puesta en escena en el cine contemporáneo

Francisco M. Ayuso Ros¹

Recibido: 21 de julio de 2022 / Aceptado: 6 de octubre de 2022

Resumen. En el presente texto nos proponemos pensar el concepto de terrorismo, un término fronterizo sobre cuya definición no se ha logrado un consenso institucional a nivel internacional. Tomando como punto de partida las zonas de conflicto en que se sitúan algunas de las acepciones del término, trazaremos un recorrido a través de toda una serie de películas que se han acercado al fenómeno terrorista desde diferentes planteamientos formales, con el fin de analizar la adscripción genérica del concepto que estudiamos en los textos cinematográficos. Este trayecto, que pasa por diferentes contextos históricos, atraviesa diferentes conflictos, protagonizados por organizaciones criminales como la Fracción del Ejército Rojo, las Brigadas Rojas, ETA o la fracción militar alemana Baader Meinhof.

Palabras clave: Terrorismo; Cine; Terror; Puesta en escena; Lenguaje.

[en] Considerations on the Concept of Terrorism. From Semantic Controversies to Matters of *Mise en Scène* in Contemporary Cinema

Abstract. In this text, we intend to reflect on the concept of terrorism, as the definition of this debatable term has not achieved an institutional consensus on an international level. By taking the areas of conflict as a starting point, in which some of the meanings of the term are found, we will trace a journey through a series of films that have addressed the terrorist phenomenon from different conventional approaches, with the aim of analysing the film genre and the concept of terrorism that we examine in the film texts. This journey, which takes us through different historic contexts and various conflicts, is led by criminal organisations such as the Red Army Faction, Red Brigades, ETA or the German military faction: Baader Meinhof.

Key words: Terrorism; Cinema; *Mise en scène*; Language.

Sumario: 1. Introducción. 2. Objetivos y metodología. 3. La sobrecarga del lenguaje. 4. La cuestión de la adscripción genérica del terrorismo en el texto cinematográfico. 5. Desvíos, rupturas y mutaciones del cuerpo filmico. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Ayuso Ros, Francisco M. (2022). Consideraciones sobre el concepto de terrorismo. De las controversias semánticas a las cuestiones de puesta en escena en el cine contemporáneo. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 22 (3), 339-352, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.83243>

¹ Universitat de València (España)
E-mail: francisco.ayuso@uv.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6991-9734>

1. Introducción

Para comenzar, reproducimos un escenario ficticio:

Juez: ¿Es usted francés?

Acusado: No, soy argelino.

Juez: Pertenece a una asociación de malhechores.

Acusado: Pertenezco a una organización de resistencia.

Juez: Ha cometido un asesinato.

Acusado: He ejecutado a un traidor.”

De esta manera ejemplifica Jaques Vergès, en *El abogado del terror* (*L'avocat de la terreur*, Barbet Schroeder, 2007), la táctica que puso en marcha en 1961 como abogado defensor de Djamil Bouhired y otros miembros del Frente de Liberación Nacional de Argelia (FLN) acusados de terrorismo –una lucha que sería llevada a la pantalla con verismo por Gillo Pontecorvo en *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, 1965). Esta idea de una “defensa de la ruptura”, como el propio Vergès la llama, pretendía legitimar la lucha por la independencia del pueblo argelino, al tiempo que ponía en evidencia al gobierno francés, al que consideraba responsable de cometer similares actos de terrorismo sobre la población argelina. Una estrategia de confrontación que imposibilitaba todo diálogo en términos legales pero que hacía resaltar dos cuestiones importantes. Por un lado, si es legítimo o no juzgar a otro por los crímenes que uno mismo comete, aunque uno de ellos sea un Estado. De otro, la importancia de los términos utilizados para calificar las acciones de los dos bandos.

Es el terrorismo un concepto resbaladizo sobre el que no se ha logrado un consenso a nivel internacional, hasta el punto de que dos investigadores de la Universidad de Leyde, Gérard Chaliand y Arnaud Blin, han realizado un estudio de 109 términos y definiciones de terrorismo (Serrano Martínez, 2006). Al respecto, no se ha llegado a ninguna resolución definitiva en instituciones internacionales como la ONU (Kushner, 1998: 164 y ss). Tampoco en EEUU o Europa se ha logrado un acuerdo unánime. De ahí que organizaciones como Amnistía Internacional y medios como el servicio internacional de noticias radiofónicas de la BBC o el diario *Star Tribune* hayan desechado la utilización de dicho término por impreciso, ya que no existe sobre él un acuerdo semántico en el ámbito internacional.

En referencia a la lucha por la independencia de las colonias, en la Resolución 3034 de 1972 la ONU reafirmaba “el derecho inalienable a la libre determinación y a la independencia de todos los pueblos que se encuentran bajo regímenes coloniales y racistas o bajo otras formas de dominación extranjera y sostiene la legitimidad de su lucha”, al tiempo que condenaba “la persistencia de los actos represivos y de terrorismo cometidos por regímenes coloniales” (Vaneekhaute, 2004).

En la actualidad, se sigue produciendo una indeterminación acerca de lo que refiere la noción de “acto de terrorismo”. En este sentido, Amnistía Internacional insta a los Estados Parte a adoptar medidas

para prevenir el terrorismo y para proteger y apoyar a sus víctimas; para tipificar como delito la provocación pública del terrorismo, el reclutamiento y la formación para el terrorismo; y para cooperar con otros Estados en la investigación, el enjuiciamiento o la extradición de personas presuntamente implicadas en tales delitos. La falta de un acuerdo internacional en cuanto a la definición del terrorismo aumenta la complejidad de este ejercicio (Amnistía Internacional, 2005).

Tras los ataques del 11 de septiembre, EEUU y sus aliados promovieron una “guerra contra el terror” a escala mundial que situó la cuestión del terrorismo en el primer plano de la política internacional. De tal manera que la sola alusión al término reclamaba la inmediata adhesión de la opinión pública en los asuntos más espinosos, sobre todo aquellos que afectaban a los derechos civiles. Estos mecanismos de fabricación de consenso exigen, de un lado, señalar y demonizar al adversario, calificándolo de terrorista, y de otro, moldear la percepción de la gente acerca de lo que ocurre en el mundo: “Existen más probabilidades de que la gente apoye actos de violencia cometidos en su nombre si los receptores de la violencia han sido clasificados como ‘terroristas’, o si la violencia se presenta como una defensa de la ‘libertad’” (Collins, Glover, 2003: 18).

Desde esta maniquea división del mundo, las acciones militares acometidas por los aliados son presentadas como *respuestas al terrorismo* e ilustradas con “términos menos peyorativos: contrainsurgencia, contraterrorismo, conflicto de baja intensidad, autodefensa y guerra. Tal como apunta Noam Chomsky: ‘son los crímenes del prójimo, no los nuestros comparables o peores los que constituyen terrorismo’” (Said y Hitchens, 1988: 119).

Dando por sentado que toda acción violenta contra la población civil merece ser legalmente condenada, aquello que se pone de relieve al abordar el tema del terrorismo es que una parte importante del conflicto se dirime en el terreno del lenguaje. Es decir, que nuestra percepción de los hechos se resuelve en los contornos esfumados de los conceptos, que a cada plano de la realidad le corresponde su perfecto reverso. Al respecto, ya el cine nos enseñó que sólo hizo falta el reflejo de la luna en el agua para que al hombre que se acercó a contemplar su rostro en la trémula superficie, esta le devolviera la imagen de un monstruo.

2. Objetivos y metodología

Tomando como punto de partida la indeterminación del concepto de terrorismo, desarrollada en el apartado anterior, en este artículo nos proponemos analizar de qué forma se ha planteado esta cuestión en el cine. Para ello, haremos un repaso de las películas más destacadas que han tratado este fenómeno desde los años setenta. A continuación, analizaremos un grupo de películas del cine reciente que han abordado este tema desde otros parámetros formales. El objetivo es dilucidar de qué manera estas películas, abordan la dimensión crítica y no unilateral del terrorismo recurriendo a formas filmicas alternativas, alejadas del modelo hegemónico. Desde estos parámetros se construye una puesta en escena que traslada la reflexión acerca de la complejidad y la ambivalencia del tema tratado a la visión crítica del espectador.

Con el fin de analizar de qué manera a partir de determinadas formas filmicas se producen nuevos mecanismos discursivos, otros modos de significación, consideramos conveniente recurrir al análisis textual, enmarcado en la semiótica filmica, de acuerdo con los procedimientos expuestos por Casetti y Di Chio (1994). Este análisis filmico, ahonda en los recursos relacionados con la estructura del relato, la caracterización de los personajes y los distintos procesos de significación que se producen como resultado de una determinada puesta en forma de los elementos que componen las imágenes.

3. La sobrecarga del lenguaje

Un anciano despierta en su apartamento de Manhattan y se dispone a repetir mecánicamente cada una de sus rutinas diarias. Su monótona vida se sostiene sobre el recuerdo de una ausencia. La de su mujer, cuya presencia trata de avivar acomodando alternativamente sus vestidos en el lado de la cama que ella ocupaba. Las flores de la ventana están mustias. “Está muy oscuro, no hay suficiente luz”, se queja, “necesitamos luz para despertar, ¿verdad?” El día de los atentados del 11 de septiembre de 2001, mientras el anciano todavía duerme, la televisión que permanece encendida a los pies de su cama emite la catástrofe. La cámara hace un *zoom* a las torres y un humo negro inunda toda la pantalla. La caída de la primera torre permite que la luz del sol penetre por la ventana, despertando al anciano. Las flores recuperan entonces todo su vigor y belleza. Impelido por la euforia se apresta a mostrárselas a su mujer. La revelación de la fatal realidad acabará por derrumbarlo.

Este es el argumento de “USA”, el fragmento dirigido por Sean Penn para el film colectivo *11'09''01' - 11 de septiembre (11'09''1-September 11 (2002))*, donde el cineasta se apresta a recordarnos que a veces es necesario que ocurra algo terrible para que nos demos cuenta del peso de las ausencias, de su papel como elemento constitutivo de la realidad, de su naturaleza proyectiva, así como del rastro de muerte que subyace en los actos cotidianos más elementales. Nos hace ver, con una luz nueva, que existe un problema que hay que abordar con otras formas.

Una de las formas posibles podría ser la de la propia aniquilación, cuando menos fantasmática e ideológica, como paso previo a emprender cualquier tipo de acción violenta, tal como sugiere Slavoj Žižek. Para ejemplificarlo, el filósofo esloveno recurre al suicidio simbolizado por Edward Norton al final de *El club de la lucha (Fight Club, David Fincher, 1999)*. Žižek aplica este ejemplo a la lucha del pueblo palestino y propone aplicar el sentido básico de *yihad*, esto es, el esfuerzo de purificación interna: “dejar de echar toda la culpa a los judíos, como si la expansión sionista en Palestina fuese el origen y garante de todas las desventuras árabes, de modo que la victoria sobre Israel sea siempre la condición *sine qua non* de la autoafirmación árabe” (Žižek, 2009: 152-153). En la película de Fincher, este desenlace aparentemente feliz no puede evitar la consecución del plan terrorista que el personaje, o su reverso maligno, había ideado: socavar las estructuras económicas de la sociedad capitalista.

Es Žižek también quien ve en el personaje de Kurtz, en *Apocalipsis Now (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979)*,

el resultado necesario del poder occidental moderno en sí mismo. Kurtz era un soldado perfecto. A través de su sobreidentificación con el sistema del poder militar, se convirtió en la figura excesiva que el sistema debe eliminar. El horizonte último de *Apocalipsis Now* es esta comprensión íntima de cómo el poder genera su propio exceso, que debe aniquilar en una operación que ha de imitar aquello contra lo que lucha (Žižek, 2009: 207).

Esta proyección de la realidad como un juego de dobles, el anverso y el reverso de una misma moneda, establece un juego de espejos, una realidad caleidoscópica en la que resulta difícil encontrar referentes seguros con los que orientarse. Una situación similar al insomnio que sufre el protagonista de *El club de la lucha*: todo parece la copia, de una copia, de otra copia. Al respecto, Domenec Font (2012: 214) cita a

Levinas para invocar con el insomnio el *anonimato del existir*: “Lo característico del insomnio es la conciencia de que no hay descanso final (...). Vigilia sin objeto. Mientras estamos fijos, perdemos la noción de nuestro punto de partida y de llegada”. Es el propio Font el que concluye: “El insomnio, una existencia que se aproxima al horror, al sufrimiento permanente” (*ib.*: 214).

El terrorismo es *la dominación por el terror, o la sucesión de actos de violencia ejecutados para infundir terror*, esta es la definición del diccionario de la Real Academia Española. En el mismo, el terror es definido como un *miedo muy intenso*, la persona o cosa que lo produce o un *método expeditivo de justicia revolucionaria y contrarrevolucionaria*. También refiere la obra cinematográfica o literaria que *buscan causar miedo o angustia en el espectador o en el lector*. Ante una definición tan abstracta las críticas están servidas:

El diccionario más completo no es capaz de distinguir una violenta batalla por la libertad de la actividad terrorista. Si se acepta la definición del diccionario, palabras como ‘insurgente’ o ‘guerrillero’, que no poseen las mismas connotaciones de maldad, son superfluas, porque todos los insurgentes o todos los guerrilleros serían terroristas (Rees, 2006: 28).

Cuando el personaje de *Carlos* (*Carlos, le film*, Olivier Assayas, 2010) razona su decisión de pasar a la lucha armada asegura que “las palabras ya no bastan, es el momento de la acción”. Paradójicamente, ocurre a menudo que el momento de pasar a la acción constituye la toma de la palabra. “El lenguaje es una organización terrorista, y nos mantenemos unidos contra el terrorismo”. De esta manera tan contundente se inicia *Lenguaje colateral. Claves para justificar una guerra*, un análisis de cómo las palabras y los conceptos son controlados con el fin de imponer significados que legitimen las acciones violentas. La idea que unifica los catorce ensayos es que el lenguaje, como el terrorismo, “convierte a los civiles en sus objetivos y genera miedo para efectuar cambios políticos” (Collins, Glover, 2003: 12). Esta estrategia de dominación por medio del lenguaje se sirve del miedo para consensuar una realidad acrítica en la que el fantasma de la seguridad nacional ensombrece otras cuestiones, como el racismo, la rentabilidad económica, los derechos civiles o la solidaridad. A este respecto, la conclusión más turbadora que se puede extraer de *El bosque* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004) es la de sugerir que “la auténtica comunidad sólo [es] posible en condiciones de amenaza permanente, en un estado constante de emergencia” (Zizek, 2009: 39).

Entre las diferentes premoniciones que se acumulan alrededor del film de Roman Polanski *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) está la de preludiar los sangrientos acontecimientos que iban a singularizar la década de los años 70. Lo que prometía ser el compromiso de una sociedad nueva llevaba la semilla de una maldad soterrada y ampliamente arraigada. El fin de las utopías iba a anunciar el advenimiento del diablo. Unos años en los que las convulsiones sociales van a dirimirse en el uso de las armas, el control de la información, la potencia de los cuerpos, el poder de las imágenes y la resignificación de las formas.

Las fuerzas económicas, actuando desde la más impune virtualidad, iban a quebrar el mundo en dos extremos polarizados, no necesariamente geográficos, que tienden a distanciarse cada vez más. Las consecuencias arrolladoras de esta dinámica obligan a preguntarse si un film como *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006) resistirá por mucho tiempo en la categoría de ciencia ficción. Nos sitúa en el año 2027 y la raza humana es incapaz de reproducirse. El Reino Unido se presenta como modelo de nación en permanente estado de emergencia. Una acotada y privilegiada

zona protegida, en la que la menguante población gravita en formas de vida publicitarias, que se amuralla frente a la invasión exterior por medio de alambradas y formas de control basadas en el miedo. Escuadrones antiterroristas persiguen a los inmigrantes que logran alcanzar su territorio para encerrarlos en campos de concentración, mientras que algunos de estos marginados han logrado formar cédulas militarizadas que atentan contra el Estado. Todas las esperanzas van a ser depositadas en una joven que ha quedado embarazada, pero la infertilidad que azota a la humanidad muestra síntomas de una enfermedad ya diagnosticada por Nietzsche, “cuando percibió que la civilización occidental se movía en dirección al ‘último hombre’, una criatura apática sin grandes pasiones o compromisos, incapaz de soñar, cansada de la vida, que no asume riesgos, que sólo busca su comodidad y seguridad” (Zizek, 2008: 42).

En semejantes condiciones, que remiten a las *Ciudades-Pánico* descritas por Virilio (2007), el pensar un concepto tan huidizo como el terrorismo se vuelve un asunto espinoso. Como le ocurre al protagonista de la película de Cuarón, cuya travesía de toma de conciencia social le lleva a morir en una pequeña embarcación que vacila entre la bruma, se corre el riesgo de recurrir a ideas ya estancadas, en dique seco, como si de un cuadro de Turner se tratara. Y ocurre que la actualidad se impone y exige respuestas: a la siguiente pregunta: “¿No son las ‘organizaciones terroristas internacionales’ el siniestro doble de las grandes corporaciones multinacionales, la última máquina rizomática, omnipresente, a pesar de carecer de una base territorial clara?” (Zizek, 2008: 34), se le añadiría esta otra: ¿Debería considerarse el derrumbe del edificio Rana Plaza en Bangladesh un ‘acto de terrorismo’?

En lo que sí incide esta visión de terrorismo es en señalar el terror como una creación del hombre que hunde sus raíces en la ambición, las ansias de dominio y en los procedimientos más virulentos. Aun así, continuamos en la esfera de los conceptos, en un enfoque generalizado que se carga de significado dependiendo del contexto y de quien lo articule. De tal modo que una mirada directa al terror(ismo) no nos descubriría otra cosa que la máscara insondable de la muerte.

4. La cuestión de la adscripción genérica del terrorismo en el texto cinematográfico

¿Cómo acercarse a la verdad de un hecho concreto? ¿Cómo representar un concepto que se advierte inaprensible? ¿Cómo ofrecer un relato ordenado y coherente de una realidad inasible?

Si retomamos el film con el que iniciábamos este análisis, nos encontramos con una advertencia que abre el genérico: “Esta película muestra el punto de vista del director sobre Jacques Vergès y, en consecuencia, está sujeta a las diferentes apreciaciones de los protagonistas representados”. Asumiendo la imposibilidad de reconstruir la realidad de manera lógica (habría que pedir perdón por la redundancia), Schroeder aclara que lo que sigue es su visión personal. De hecho, el proyecto *El abogado del terror*, se completa con un DVD especial editado en Francia y una página web en la que se amplían las historias apuntadas en el film y se establecen otras líneas de estudio acerca del terrorismo internacional².

² Se puede ampliar este estudio con la entrevista realizada por Ángel Quintana “La comprensión del mal” y la crítica de Gonzalo de Pedro “Cloacas del siglo XX”, en *Cahiers du Cinéma*, 16.

Al respecto, una representación que pretendiera ser la mera traslación dramática de unos acontecimientos históricos precisaría construirse al amparo del referente: “basado en hechos reales”. De esta forma, se arroga la valoración moral previa que esos sucesos ha originado y se asegura la adhesión del espectador que ve confirmadas sus certezas. Por el contrario, la autonomía artística marca distancias respecto a la historia y a los diferentes consensos morales ya establecidos, vierte dudas razonables respecto a su justificación y acrecienta la necesaria variedad significativa, posibilitando una amplitud moral y cognitiva tanto de nuestro entorno como de nosotros mismos. Por lo tanto, la diferencia no estaría tanto en la elección del género estilístico, como en la pretensión añadida y sin ambages de referir “lo ocurrido”. Erigiéndose así el objeto cultural resultante en respuesta a las cuestiones que tales hechos pudieran ocasionar.

Esta incapacidad para suplantar la realidad, para ubicarse en un espacio coherente, evidencia que esta solamente es cognoscible de forma fragmentaria, frente a la consoladora visión totalizante propia de un enfoque espectacular. La reacción incómoda ante esta indeterminación nos sitúa en un terreno en expansión atravesado por “camino embrollados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones imprevistas” (Foucault, 1968: 4). Un espacio intermedio en el que la mirada no queda prefijada, en el que el lenguaje se desembaraza de los encadenamientos *a priori*, en el que la relación entre las palabras y las cosas no sigue un orden establecido.

Como experiencia del descubrimiento, el cine se sirve de las luces y las sombras para interrogarse ante lo visible. Parte de una duda sobre la complejidad del mundo para tratar de aclarar los “contenidos ocultos que sólo en el lenguaje mismo se manifiestan” (Valente, 1994: 68). Pretendiendo que “su pobre imagen finita tenga la capacidad de arrastrar la infinitud de la complejidad primera”, confiando en que “de una punta visible que llama al interés del prójimo se pueda deducir una inmensidad oculta” (Wagensberg, 1985: 112-113). Asombro, desvarío, turbación frente al fantasma, a la ausencia. Desafío.

Con relación a la representación cinematográfica de los fenómenos terroristas europeos, José Enrique Monterde traza un breve esquema, ubicado “sobre todo a partir de la eclosión de las nuevas formas del terrorismo derivadas de la oleada contestataria de finales de los años sesenta (Fracción del Ejército Rojo, Brigadas Rojas, ETA, etc.), de movimientos de mayor alcance histórico (IRA) o de las repercusiones de conflictos extraeuropeos, como el argelino o el palestino-israelí” (2008: 12-13). En él concreta por medio de ejemplos que la reflexión acerca del terrorismo se ha desarrollado, *paradójicamente*, en la recreación del pasado histórico, o bien en un plano teórico o estrictamente ahistórico. Así, durante los años setenta, periodo conocido como “los años de plomo”, el cine alemán afronta la lucha armada organizada de manera realista y a menudo combativa, denunciando los abusos represivos cometidos por el Estado –en *El cuchillo en la cabeza* (Messer im Kopf, R. Huff, 1978) o *El honor perdido de Katharina Blum* (Die Verlorene Ehre der Katharina Blum, V. Schlöndorff, 1975), en la que se denuncia el potencial destructivo de la prensa sensacionalista. Por su parte, en el cine italiano destaca la interrelación entre terrorismo y familia, en films como *La tragedia de un hombre ridículo* (La tragedia di un uomo ridicolo, B. Bertolucci, 1981), y el envoltorio del *thriller*, en películas como *Excelentísimos cadáveres* (Cadaveri eccellenti, F. Rosi, 1981).

A partir de 1986, Monterde destaca la preponderancia de la reconstrucción histórica –películas como *La mejor juventud* (La meglio gioventú, M. Tullio Giordana,

2003), donde las relaciones familiares vuelven a ser el epicentro del estallido violento; o *Buenos días, noche* (*Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio, 2003), en la que la revisión de “El caso Moro” patentiza la brecha moral que separa las convicciones ideológicas y la lucha armada, a la que hay que añadir el enfoque documental en *El silencio tras el disparo* (*Die Stille nach dem Schub*, V. Schlöndorff, 2000), en la que una joven integrante de la banda Baader Meinhof se ve obligada a refugiarse en la RDA (2008). El contacto con el día a día del “socialismo real” va a suponer un callejón sin salida en el que las consignas de manual que sustentaban sus convicciones van a ser puestas en duda.

En el cine inglés se repiten también los esquemas de la reconstrucción histórica con vocación de denuncia –*En el nombre del padre* (*In the Name of the Father*, Jim Sheridan, 1993)–, el enfoque documental –*Bloody Sunday* (Paul Greengrass, 2002)– y el drama de la reinserción de los antiguos combatientes –*The Boxer* (Jim Sheridan, 1997). En el tratamiento dado al terrorismo por el cine español destaca la recreación histórica –*Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1976)–, el documental –*El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003)– y el drama social –*La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984).

A lo largo del periodo descrito sobresalen tres excepciones al marco histórico, al drama, al policíaco o a las coordenadas documentales. *Alemania en otoño* (*Deutschland im Herbst*, VV.DD., 1978) compone una visión múltiple del final de los años 70 en Alemania, marcados por la expiración del grupo Baader Meinhof, las sospechas que recayeron sobre el gobierno alemán acerca de la ejecución de algunos de sus miembros que permanecían encarcelados y la proclamación del estado de excepción. Una propuesta cinematográfica consistente en aglutinar diferentes puntos de vista acerca de una situación histórica excepcionalmente compleja, dominada por el miedo y la desconfianza, y en la que la sola presencia del testimonio en primera persona de Rainer Werner Fassbinder logra hacer saltar por los aires cualquier esquema previo. Su episodio constituye un ejercicio de exhibicionismo artístico que expone en carne viva los sentimientos y las sensibilidades que entraban en conflicto: el odio, las férreas convicciones, las debilidades personales, las dudas, el miedo, las contradicciones y la dificultad del artista para expresarlas.

La segunda de estas tres excepciones es *El fondo del aire es rojo* (*Le fond de L'air est rouge*, Chris Marker, 1977), en la que Marker construye un amplio *collage* que indaga en los movimientos sociales y políticos de izquierda que sacudieron las estructuras del viejo sistema durante los años sesenta y setenta. Un artefacto visual y sonoro que concibe el montaje, no como el motor de la causalidad, sino como una herramienta de construcción poética capaz de sugerir las asociaciones más imprevistas. Marker no duda de que el camino que abre este procedimiento creativo abierto a múltiples posibilidades “contiene una fuerza interior capaz de romper, de hacer ‘explotar’ el material del que está hecha una imagen” (Tarkovsky, 1991: 39).

En último término, *El virus de Hamburgo* (*Die Hamburger Krankheit*, Peter Fleischmann, 1979) supone una *rara avis* entre todos estos films. Se trata de una parábola fantástica e influenciada por el movimiento Pánico: ahí están Roland Topor en el guión y Fernando Arrabal en la interpretación, en la que un grupo de personas, entre las que se encuentra un revolucionario enfermizo, tratan de sobrevivir a una epidemia que asola la ciudad sembrándola de cadáveres en posición fetal. Mientras, el gobierno se afana en aplicar medidas de represión y de desinformación. Una vi-

sión satírica de la sociedad alemana del momento, singularizada por los estallidos de violencia.

5. Desvíos, rupturas y mutaciones del cuerpo filmico

En el cine reciente encontramos algunas propuestas que abordan el tema del terrorismo, sino desde la óptica del terror, sí con un afán de búsqueda de nuevas fórmulas narrativas y audiovisuales. Un cine que abre nuevos espacios críticos y que “hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos” (Benjamin, 2002: 75). Películas que, por medio de la experimentación formal, la fisicidad de los cuerpos o la parodia responden a inquietudes actuales y trazan derivas insólitas en un territorio cada día más difícil de delimitar, un espacio en tensión: síntomas de un estado de la cuestión en permanente mutación cuyo rastro iniciamos al albor de los años noventa.

Cuando Alan Clarke dirigió *Elephant* (1989), una producción de Danny Boyle para la BBC, los enfrentamientos entre el Ejército Republicano Irlandés (IRA) y el ejército británico estaban tocando a su fin. Los contactos entre ambas partes ya se habían iniciado y lograrían el fin de las operaciones militares a finales de agosto de 1994. Mas allá del contexto histórico y de saber que el rodaje se sitúa en Irlanda del Norte, no hay nada en el film que ancle las acciones en un periodo temporal y espacial determinado, si no es advertir que los hechos ocurren de día o de noche. Tampoco hay un desarrollo psicológico de los personajes. Nada se sabe de su identidad ni de sus motivaciones, de dónde vienen o a dónde van. Esta fórmula narrativa reniega de la verosimilitud, esto es, cuando cada acción tiene una dependencia o es consecuencia de la precedente, con lo que se transmite al espectador la ilusión de una progresión narrativa. En su ausencia, cada secuencia adquiere una entidad propia y nada hay que la vincule con otra diferente más que la propia dinámica repetitiva del film.

En todas las secuencias se repite la misma pauta: una o varias personas llegan a un lugar y asesinan a punta de pistola a uno o varios individuos sin ningún motivo aparente. La frialdad de estas acciones se ve intensificada por la ausencia de música extradiegética. Pero resulta imposible establecer un patrón que ayude a diferenciar a las víctimas de los verdugos, ni por sus rasgos físicos ni por su posición social. Además, las muertes se suceden sin la presencia de personajes secundarios y en espacios desolados, desapacibles, como enormes fábricas desoladas que recuerdan a las fotografías de David Lynch en su serie *The Factory Photographs* (2014). Dieciocho asesinatos a sangre fría, dieciocho trayectos hacia la muerte en los que la cámara sigue de manera insistente a los asesinos.

Sostenía Hannah Arendt que “la violencia es, por naturaleza, instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue” (Arendt, 2008: 70); sin embargo, en *Elephant* es presentada como un fin en sí misma. Una película bucle en la que no caben coartadas ideológicas, ni juicios previos, ni conclusiones totalizantes. En la misma, se rechaza cualquier opción de identificación del espectador con aquello que le es mostrado, con lo que este se ve obligado a replantearse cualquier esquema previo. Este procedimiento de deconstrucción de los códigos cinematográficos reduce el cuerpo filmico a su esqueleto, dejando al descubierto los mecanismos propios del género. De manera que los

escasos elementos que sustentan la estructura del film devienen símbolos con los que el espectador puede establecer relaciones a partir de su propia experiencia.

De igual forma, la violencia cristaliza en los movimientos de cámara, en la disposición y potencia de los cuerpos, en la repetición mecánica de los actos y los encuadres, en la insensibilidad que la mecánica repetitiva provoca en el espectador. La enunciación evita la complacencia obscena con la misma. Tampoco se erige por encima de los personajes para adoctrinarlos, compadecerlos o condenarlos. Consciente, se diría, de que la espectacularización de la violencia conduce al fascismo, como ya señaló Walter Benjamin.

Si *Elephant* (2003) de Gus Van Sant es una película centrípeta³, en dirección inercial hacia un centro, en el caso de Clarke se trataría de una película centrífuga. Así, los pasajes trazados por los movimientos de cámara no conducen a ningún punto concreto, tampoco a un clímax final, sino que desvían la mirada más allá de los límites del encuadre, un lugar en abstracto en el que la violencia resulta repulsiva.

Destaca una marca de la enunciación que se repite en todos los crímenes menos en el último. Después de cada asesinato, la cámara sigue al asesino en su huida, pero después vuelve sobre la víctima en un plano fijo de veintinueve segundos. Este insistente plano inmóvil parece interrogarse acerca del sentido, de la finalidad de estas muertes. Se toma su tiempo para dejar patente de que el resultado de cada acto violento no se resuelve de manera heroica, no se alcanza ningún estadio que justifique su amoralidad. Resta únicamente la escabrosa postura de la víctima, la mueca luctuosa, los utensilios con los que trabajaba, el espacio que ocupaba ya sin sentido, el silencio tras el disparo. La imagen se abisma para otorgar preeminencia a la mirada.

Sin embargo, en el último caso ocurre de forma diferente. La cámara sigue largamente a dos hombres a través de una fábrica. Cuando llegan a una sala en la que les espera otro hombre, uno de ellos le indica al otro que se sitúe contra la pared y después continúa su camino. El que estaba allí se acerca por la espalda al que se ha detenido, la enunciación le acompaña en un travelling que va de la mano a la pistola, del disparo en la nuca a la mancha de sangre en la pared. Ahí se detiene, un largo plano final que enmarca la huella del crimen como si de un cuadro abstracto se tratara. En esta ocasión, ¿ha sido el espectador quien ha apretado el gatillo?

El *Elephant* de Clarke plantea que se debe prestar atención a un conflicto que está ahí, entre nosotros, aunque desde los organismos de poder se evite el debate sobre el terrorismo o se canalice siempre en la misma dirección. Pero propone llevarlo a cabo a partir de formas nuevas, dejando atrás los significantes que sellan a fuego por medio de la repetición frecuente un determinado gesto, una frase, una argumentación, una fórmula artística. Para lograrlo, recurre a mecanismos de distanciamiento y extrañación que suspenden al film en un universo de sugerencias y conexiones imprevisibles. Este mecanismo rarificador determina que los puntos de referencia claves para el espectador sean desmantelados, con lo que este se ve obligado a seguir los acontecimientos desde fuera, desde su propia conciencia de espectador cinematográ-

³ Este es el argumento defendido por Jaime Pena: “*Elephant*, un momento dramático filmado con una steadycam en movimiento permanente y que, poco a poco, va acercándose a su núcleo: una película centrípeta”, en “Bullet Time”, *Cahiers Du Cinéma*, 25, p. 13. Cabe señalar que Gus Van Sant se inspiró en la puesta en escena desplegada por Clarke para su película, además de conservar el título, el cual fue una idea de Bernard MacLaverty, guionista de ésta última, en alusión a una situación en la que se tiene un problema delante y que, a pesar de su tamaño, no se es capaz de verlo.

fico. Posibilitando, de esta manera, la revisión de un acontecimiento desde otra perspectiva, por ejemplo, desde los contraplanos.

Esta exigencia de un espectador activo, comprometido con una experiencia de reconstrucción filmica y vivencial, se sitúa en el punto de partida de otro film que experimenta con los recursos de la puesta en escena para “hacer del cine una herramienta de conciencia, no de concienciación sobre una ideología, sino de propiciar que se piense” (Losilla y Monterde, 2008: 18-19). *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008) se centra en el suceso que tuvo lugar el 2 de diciembre de 2007 en una cafetería en Capbreton, en la región francesa de Las Landas, en el que tres etarras acabaron con la vida de dos guardias civiles. Un encuentro fortuito que culminó con un estallido de violencia. La apuesta de Rosales consiste en construir un artefacto filmico que reproduzca ese acontecimiento con la menor intervención posible por parte de la enunciación. En elaborar un texto filmico abierto, cuya construcción de sentido permanece en suspenso si no cuenta con la participación consciente del espectador. Para lo cual recurre a la filmación con teleobjetivos, que resta profundidad a las imágenes al tiempo que provoca una impresión de exterioridad respecto a lo mostrado, y a la falta de diálogos.

La película sigue en todo momento a un miembro de ETA, primero en los más sencillos y tediosos actos cotidianos y después cuando emerge su lado violento. Dos partes que son puntuadas por el plano en el que el protagonista descubre a los dos guardias civiles. Una imagen que se vuelve significativa por ser uno de sus ojos, el otro permanece oculto por la cabeza de su compañera, el que se abre a modo de cíclope al identificar a los dos miembros del cuerpo policial. Instante en el que se opera una metamorfosis. El personaje corriente deviene en monstruo y la puesta en escena se aplica en plantear interrogantes acerca de un hecho real.

La ausencia de diálogos, de motivaciones psicológicas o implicaciones ideológicas de los personajes transforman el momento de la ejecución en un acto de violencia irracional. Además, el entorno en el que ocurren los hechos, frías zonas industriales adornadas con grandes vallas publicitarias, incide en resaltar la agresividad que le es propia a la sociedad capitalista. En una operación similar a la de *Elephant* (las características antes mencionadas serían aplicables a ambos films), *Tiro en la cabeza* recurre a la deconstrucción de los códigos canónicos y la renuncia del espectáculo para ofrecerse como una plataforma dialógica que nos recuerda que la memoria es un dolor necesario y que todo acto de conocimiento parte de una renuncia. En ambos films se esgrime una estrategia de ruptura que, como ocurría con la empleada por Jaques Vergès, obliga a considerar el fenómeno terrorista desde una perspectiva dispar y, en ocasiones, contradictoria.

De ruptura con la tradición realista del cine británico al tratar el tema del IRA fue considerado el estreno de *Hunger* (Steve McQueen, 2008). Film en el que se recrea la huelga de hambre emprendida en 1981 por los presos republicanos, y que acabó con la vida del activista del IRA Bobby Sands, con el fin de que se reconocieran sus derechos como presos políticos y en protesta por los métodos represivos empleados por el Gobierno de Margaret Thatcher, cuya opinión al respecto se escucha al inicio del film: “No existe el asesinato político, ni los atentados políticos con bombas o la violencia política. Solo hay asesinatos criminales, atentados con bombas y violencia criminal. No nos comprometeremos con esto, no habrá estatus político”. Un conflicto que se desplaza en *Hunger* a la esfera del cuerpo. El cuerpo como arma de acción política. El cuerpo como objetivo de la represión policial. Las heridas como huellas

del dolor, de la lucha, de la intolerancia, del odio, de la unidad de un pueblo, de la sinrazón. Las excreciones corporales como el estigma de una situación que se pretende ocultar.

En *Hunger* abundan los silencios y los tiempos muertos y se presta mucha atención a los pequeños detalles: los nudillos ensangrentados del carcelero, la mano de un preso que juega con una mosca, la foto arrugada de un familiar, los restos de comida. Un recurso narrativo que potencia la presencia espectral de los cuerpos, su resistencia frente a la violencia y la muerte, y los sonidos: los golpes, las puertas que se cierran, los gritos de dolor, los sonidos guturales. El espectador debe, así, guiarse a través de una atmósfera compuesta de emociones y sensaciones.

Todas estas películas presentan al individuo capaz de ejercer la violencia de forma indiscriminada como alguien común, competente para sentir y expresar afectos, con una vida privada perfectamente integrada en la sociedad. En estos mismos términos lo expuso Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*, al presentar a Adolf Eichmann, teniente coronel de las SS y uno de los mayores criminales de la historia, como un tipo normal, más bien mediocre. No se trataría, por tanto, de individuos bárbaros o incivilizados, sino más bien de “*idiotas* morales que hacen compatibles la civilización, los instrumentos de la civilización, con la crueldad humana; son sujetos que también forman parte de la sofisticación cultural. (...) Lo que le[s] falta es la conciencia moral, carencia perfectamente compatible con el progreso material” (Serna, 2006: 154).

Como idiotas e incompetentes podríamos calificar a los cinco integrantes de una cédula de Al Qaeda que se propone atentar en plena maratón de Londres en el film *Four Lions* (Christopher Morris, 2010), unas cualidades de las que no se libran las fuerzas policiales ni los representantes del gobierno. Esta película, que se aproxima al extremismo fundamentalista desde el género paródico, supone una apuesta insólita en la que la mayor osadía consiste en hacer que el espectador se identifique con estos terroristas de medio pelo, disfrute apreciando su lado humano, tema por su trágico destino, y se sorprenda a sí mismo riéndose de situaciones que inundan de dramatismo los informativos de todo el mundo.

Four Lions da comienzo con una imagen fácilmente reconocible. La de un hombre vestido con ropa militar, portando un fusil y sentado en el suelo ante una tela. Cuando se dispone a emitir su mensaje, el que opera la cámara le da las últimas instrucciones y le apremia a sentarse con propiedad antes de que se agote la batería. Además, debe relajar la expresión y concentrarse en lo que va a decir. Aun así, la grabación no puede darse por buena: el fusil es demasiado pequeño. Después de muchos intentos, únicamente consiguen un puñado de tomas falsas, a cada cual más idiota (el resto del film podría calificarse como la sucesión de tomas falsas de un atentado terrorista). Al hilo de estas imágenes cabría plantearse algunas cuestiones: la idea que cada uno tiene del terrorismo, ¿sobre qué discurso se sustenta?, ¿quién o qué le ha dado forma?, ¿qué imágenes han influido en una determinada concepción del término?, ¿qué ocurriría si tuviéramos acceso a las tomas falsas de esa construcción de realidad?, ¿cuál es la toma falsa y cuál la verdadera?, ¿cuál es el modo de diferenciarlas? En cualquier caso, el recurso a la parodia ayuda a desenfocar las proyecciones acrílicas del(os) discurso(s) dominante(s), dado que “la ironía, junto con el anacoluto, la alteración sintáctica, los desplazamientos retóricos, pueden cumplir una función disruptiva, de interrupción de la ilusión representativa o ficcional” (Méndez, 2008: 45). El lenguaje paródico ironiza los discursos dogmáticos, absolutistas; vulnerándolos, debilitándolos y ridiculizándolos por medio del humor.

6. Conclusiones

Y si bien en muchos de sus aspectos este mundo visible parece hecho en el amor, las esferas invisibles fueron creadas en el terror. (...) ¡Esa feroz locura que sólo se calma para comprenderse a sí misma!
Herman Melville, *Moby-Dick*

Al hilo de la lectura analítica desarrollada en el apartado anterior se comprueba cómo a partir de determinadas formas filmicas se trazan visiones alternativas en la construcción de la realidad. Tal como apuntábamos en los apartados introductorios, el fenómeno del terrorismo se dirime en un territorio conceptual espinoso cuyos límites se perfilan en el lenguaje, en cuyas acepciones quedan imbricadas determinadas formas de poder y de construcción de la realidad. Es así como la irrupción de nuevas formas de ver, ejemplificadas en el conjunto de películas analizadas en el apartado anterior, ofrecen formas alternativas de prácticas sociales y de construcción de realidades.

Así lo hemos podido comprobar en la ambigüedad y la falta de concesiones al espectador de una película como *Elephant* (Alan Clarke, 1989), cuya visión del conflicto norirlandés está ausente de soluciones o de lecturas fáciles. Al contrario, su austeridad formal traslada toda reflexión a la participación activa del espectador. Algo similar ocurre con la película de Jaime Rosales, que recurre a una retórica que marca un distanciamiento frío y falto de implicaciones emocionales entre la enunciaci3n y los hechos narrados. En *Hunger* (Steve McQueen, 2008), el conflicto armado que enfrentó al IRA con el ejército británico se plasma en la exposici3n del cuerpo como lugar de resistencia, como instrumento de acci3n política; así como la carga significativa que adquieren los pequeños detalles, para lo cual recurre a la construcci3n de momentos carentes de toda progresi3n narrativa. Desde parámetros completamente diferentes, *Four Lions* (Christopher Morris, 2010) apela al lenguaje paródico con el fin de desautorizar cualquier discurso dogmático acerca de determinadas formas de terrorismo.

Convengamos, entonces, con Deleuze, que “de una parte, lo más profundo es lo inmediato; de otra, lo inmediato está en el lenguaje” (Deleuze, 1971: 19). Por lo tanto, y reconsiderando el contenido de nuestro análisis, reflexionar acerca del terrorismo exige hacerlo desde formas nuevas, con voluntad dialógica, desembarazando al lenguaje de significantes polarizados. Una tarea en la que el cine constituye una herramienta idónea para rebobinar la historia oponiéndose a la complaciente amnesia: la radiografía de una sociedad que necesita reconsiderar el presente siguiendo el rastro de crímenes pasados.

7. Bibliografía

- Arendt, H. (2008). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
 Benjamin, W. (2002). *Ensayos (Tomo IV)*. Madrid: Editora Nacional.
 Casetti, F. y Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
 Deleuze, G. (1971). *La lógica del sentido*. Barcelona: Barral.
 de Pedro, G. (2008). “Cloacas del siglo XX”. *Cahiers du Cinéma España*, 16, pp. 22-23.

- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Herederó, C. F., Losilla, C. y Monterde, J. E. (2008). "Hay que producir bombas culturales". *Cahiers du Cinéma España*, 11, pp. 18-19.
- Kushner, H. W. (1998). *Future of terrorism. The violence in the new millennium*. London: Sage.
- Méndez Rubio, A. (2008). *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Monterde, J. E. (2008). "El espectáculo y la ideología". *Cahiers du Cinéma España*, 16, pp. 12-13.
- Pena, J. (2009). "Bullet Time". *Cahiers du Cinéma España*, 25, pp. 12-13.
- Rees, P. (2006). *Cenando con terroristas*. Madrid: Nuovi Mondi Meda.
- Serna, J. (2006), "Guerra, civilización y barbarie. De Norbert Elias a Sigmund Freud". En Nicolás Sánchez Durá (coord.). *La Guerra*. Valencia: Pre-Textos, pp. 135-159.
- Serrano Martínez, J. (2006). *Dostoiévski frente al terrorismo. De Los demonios a Al Qaeda*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Said, E. y Hitchens, C. (eds.) (1988). *Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question*. Londres: Verso.
- Tarkovsky, A. (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Valente, J. A. (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Vaneekhaute, H. (2004). "La ONU y el terrorismo". Recuperado de: <https://rebellion.org/la-onu-y-el-terrorismo/>
- Virilio, P. (2007). *Ciudad pánico: el afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Wagensberg, J. (1985). *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Zizek, S. (2008). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Ediciones Akal.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.