

Terror y terrorismo

Mauricio Durán Castro
Director Cine-Club
Universidad Central

*La cinematografía es el arma
más fuerte*

Benito Mussolini

*La humanidad, que antaño, en
Homero, era un objeto de
espectáculo para los dioses olímpicos,
se ha convertido ahora en
espectáculo de sí misma. Su
autoalienación ha alcanzado un
grado que le permite vivir su propia
destrucción como un goce estético de
primer orden.*

*Éste es el esteticismo de la
política que el fascismo propugna.*

Walter Benjamin

El género del terror nació en Hollywood en los primeros años del cine sonoro, cuando importó el legado del cine expresionista alemán: sus artífices (directores, guionistas, escenógrafos, fotógrafos y actores), sus convenciones formales (iluminación, encuadres, escenografías, actuaciones y maquillajes) y sus temas (personajes y situaciones extremos, enfermos esquizofrénicos, seres ambiguos que poseen una máscara ante el mundo, resucitados, zombies, hipnotizados y otros especímenes de la insondable alma humana), que transformarían la industria. En la República alemana de Weimar había tomado forma el expresionismo cinematográfico al mostrar oscuros personajes que, como el doctor Caligari, el conde Orlock (Nosferatu) o el doctor Mabuse, anunciaban, además, la tragedia nacional y mundial: el

ascenso y la toma del poder del nacional socialismo, que pondría en escena su espectacular maquinaria del terror. Con la caída de la República de Weimar se derrumban las esperanzas democráticas, al igual que la prolífica estética expresionista, que el Tercer Reich califica y expone como ejemplo de “arte degenerado”. Como respuesta, el nazismo impone un “neoclasicismo” que exalta a la raza aria con imágenes de figuras masculinas que evocan la estatuaria griega, reinterpreta los grandes mitos de su origen nacional y construye imponentes arquitecturas escenográficas y puestas en escena en las que el individuo encuentra su pequeño y preciso lugar dentro la gran maquinaria (la gran masa). Esta propuesta coincide con los diferentes “realismos” promovidos por otros regímenes totalitarios, que buscan, a través de este tipo de imágenes, utilizadas como medios de propaganda, imponer sus políticas e ideologías en el inconsciente colectivo de las multitudes modernas. Tal fue el caso del realismo socialista de Stalin y del fascismo de Mussolini, así como de la propaganda consumista con que el “New Deal” vendió el *American way of life* para restablecerse de la gran crisis económica de 1929. Los medios de masas como el cine y la fotografía, valiéndose del poder de convicción que supone el realismo de sus imágenes, fueron los encargados de propagar la nueva fe (nazista, socialista, fascista o consumista capitalista) en los complejos imaginarios sociales de los pueblos.

A diferencia de la estrategia de los gobiernos totalitarios europeos, que pretendían “educar”

unificando la cultura popular a través de los medios, la de Hollywood ha reconocido y promovido distintos gustos y tendencias, que canaliza como variedad de oferta para sus consumidores. Este creciente público mundial, conformado por una gran diversidad cultural y étnica en la que tiene cabida desde el islam hasta las hibridaciones latinoamericanas, no se integra mediante una lengua común sino a través de imágenes que estimulan, sobre todo, las funciones psicofisiológicas del ser humano, para generar lágrimas, carcajadas, sudor y gritos de horror, antes que pensamientos. De este temprano experimento *pavloviano* con las masas modernas surgen y se desarrollan los primeros géneros de la fábrica de sueños (melodrama, comedia, suspenso y terror), en los que se especializan los distintos estudios cinematográficos. Hollywood aprovecha entonces la llegada de los técnicos y artistas provenientes de Alemania y el centro de Europa (realizadores como Friedrich Murnau, Karl Freund, Rouben Maumolian, Joe May, Robert Siodmak o Fritz Lang, y actores como Conrad Veidt, Paul Muni, Peter Lorre, Marlen e Dietrich, Bela Lugosi o Boris Karloff), y mezcla sus tradiciones con la ingenuidad creadora de norteamericanos como Tod Browning o James Whale, para crear géneros como el de los gánsters y el del terror, este último desarrollado en los estudios de la Universal. De estos estudios provienen una serie de películas basadas en los modernos mitos de Drácula, Frankenstein, el hombre lobo, el hombre invisible, la momia y otras criaturas similares, que representan una rica veta de explotación comercial, incluso hasta nuestros días. Monstruos sobrenaturales y sociales, como los gánsters, cuya función es estremecer la tranquilidad y comodidad de una nación que se precia de brindar la máxima seguridad y libertad a sus ciudadanos; monstruos que satisfacen este extraño gusto o pulsión por el terror, produciendo, además, jugosas rentas.



Los medios de masas como el cine y la fotografía, valiéndose del poder de convicción que supone el realismo de sus imágenes, fueron los encargados de propagar la nueva fe (nazista, socialista, fascista o consumista capitalista) en los complejos imaginarios sociales de los pueblos.



La tierna fealdad de monstruos absolutamente modernos como el del doctor Frankenstein, producto del desarrollo científico y tecnológico de la cirugía, la neurología y la electricidad, aterrorizaba a los aldeanos, que, resistiéndose a estos progresos, terminaban por quemar a la criatura como si fuese una moderna bruja. El mito descubría el miedo latente ante los alcances del progreso técnico-científico y los riesgos que éstos pudieran entrañar. Pero las fábulas protagonizadas por las criaturas de la Universal sucedían en contextos alejados de las grandes aglomeraciones urbanas que albergaban al público que las consumía. De

ahí que tales monstruos aterrorizaran a quienes se identificaban con las creencias de los aldeanos, pero eran motivo de risa para quienes no compartían dichas creencias. Estos últimos, que descreían de los fantasmas, parecían descender de aquella familia norteamericana que compró el castillo inglés de Canterville, exhibiendo su arrogante pragmatismo y poniendo en ridículo al fantasma que debía asustarlos: así como con un moderno jabón limpiaban las evidencias de la existencia del espectro, con sus nuevas creencias desacreditaban todo lo que no era demostrable por la ciencia. Pero, en 1933, un primer monstruo escapó de la fábrica de sueños y amenazó a su mismo público: se trataba de King Kong, que asaltó el mayor y más seguro de los espacios urbanos, la ciudad que alojaba a la mayor población de cinéfilos con sus fantasmas. Después de ver la película, muchos neoyorkinos miraban de soslayo hacia la antena del recién construido Empire State, para asegurarse de que el monstruo no estaba ahí y poder confiar de nuevo en el sistema de seguridad nacional. Por su verosimilitud, el espectáculo hacía vivir el miedo de esta remota posibilidad y confirmaba la fe en las instituciones. De su éxito, y gracias a la identificación del público con una aventura de terror mucho más cercana a sus espacios cotidianos, surgió el subgénero del “desastre”, para que las amenazas cobraran las dimensiones que exigía el innumerable público urbano.

A medida que crecía la conciencia ecológica, desastres naturales como terremotos, erupciones volcánicas, inundaciones, maremotos, huracanes, tornados y hasta asteroides que amenazan chocar con la Tierra comenzaron a aparecer como venganzas naturales. Hordas de animales que se resuelven a atacar a los hombres, como pájaros, plagas de insectos, tiburones y perros doberman, hicieron más evidente esta conciencia que la nueva versión de *El planeta de los simios*, de Tim Burton, parece aprovechar como gancho. En *Los pájaros*, a su vez,

Hitchcock expone la idea de una animalidad enjaulada que toma venganza contra los humanos, que Robert Altman desarrolla con corrosiva ironía en *El volar es para los pájaros* (Brester McLoud). Desde la perspectiva de esta conciencia crítica, el desastre natural es visto como un suceso de alguna manera ocasionado por el hombre moderno, obsesionado por manipular y dominar la naturaleza. Naturaleza y animalidad de las que también somos parte y que, en *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, ya eran reconocidas con total honestidad. Este mismo duelo entre lo humano y lo animal constituyó la esencia de monstruos sociales como los doctores Caligari y Mabuse, en los que una sociedad reconocía su animalidad, y digamos que su amenazante maldad, en su mismo cuerpo biológico y social. Pero la nueva sociedad norteamericana que recibió estos monstruos no los reconoció como propios sino como ajenos; es decir, criaturas de origen extranjero que debían ser dominadas antes de que corrompieran la pureza innata del lugar (no en vano, Hollywood siempre ha preferido las adaptaciones de *La bella y la bestia* a las de *Dr. El Jekyll y Mr. Hyde*).

El mito descubría el miedo latente ante los alcances del progreso técnico-científico y los riesgos que éstos pudieran entrañar.

En *Los pájaros*, a su vez, Hitchcock expone la idea de una animalidad enjaulada que toma venganza contra los humanos, que Robert Altman desarrolla con corrosiva ironía en *El volar es para los pájaros* (Brester McLoud). Desde la perspectiva de esta conciencia crítica, el desastre natural es visto como un suceso de alguna manera ocasionado por el hombre moderno, obsesionado por manipular y dominar la naturaleza.

Así pues, para el cine estadounidense los desastres ocasionados por el hombre serán accidentes o, si no, actos premeditados de perversos enemigos de la nación, “fuerzas del mal” encarnadas por organizaciones extranjeras que amenazan el Orden, la Libertad y la Justicia que los Estados Unidos pretenden representar. Accidentes catastróficos como derrumbes de presas, rascacielos en llamas, hundimientos de trasatlánticos, colisiones de trenes o aviones y explosiones nucleares son superados, en buena parte, gracias a la seguridad institucional representada por los bomberos, la policía, el ejército, la Agencia Central de Inteligencia y alguno que otro héroe blanco, anglosajón y protestante, aunque también pueden ser negros y nobles descendientes del tío Tom. El espectáculo audiovisual de la catástrofe se refuerza mediante efectos visuales y sonoros, vibraciones y tercera dimensión, los cuales se aproximan cada vez más a las experiencias que se viven en los simuladores de *Terremoto*, *Tornado*, *Tiburón* o *King Kong*, instalados en los parques de diversiones de Orlando. En los

parques de Disney o de la Universal, una sofisticada tecnología de simulación que incluye proyecciones en IMAX y 3D, incendios, inundaciones, vientos, simuladores espaciales y cascos de inmersión, permite al público experimentar sensaciones de velocidad, vértigo o terror cada vez más cercanas a la “realidad”. Tales simulacros son tan perfectos que Baudrillard llama se refiere a ellos con el término “hiperrealidad”, la cual, después del escalofrío, permite celebrar la seguridad del sistema al que se confió su público. Esta pulsión de vértigo y terror demanda experiencias cada vez más hiperrealistas, lo que lleva a utilizar tecnologías de simulación que antes habían servido para maniobras y operaciones militares. En *Apocalypse now*, de Coppola y en *Nacido para matar*, de Kubrick, se evidencian las relaciones parásitas de la industria del espectáculo con la de la guerra, en su apuesta por la producción de “el horror, el horror, el horror”, como lo resalta el protagonista de *Apocalypse* al final de la película. Vietnam, como todas las guerras de los Estados Unidos,

fue puesto en escena fuera del territorio norteamericano, pero se vivió en casa y a distancia a través de los medios. Ambas experiencias (espectáculos que hacen vivir el horror y guerras convertidas en espectáculos) confirman los miedos y deseos de un inconsciente colectivo que juega y se burla del terror, pues considera que sus sistemas de seguridad y control son invencibles.

En la hiperrealidad los accidentes son perfectamente controlados, hasta el extremo de negar el hecho de que todo no es más que un simulacro. En esta hiperrealidad no se teme a las fuerzas de la naturaleza, ya dominadas, sino a las “fuerzas del mal” de la naturaleza humana que amenazan desde afuera el orden interior. Si los monstruos expresionistas formaban parte de la insondable alma humana, ahora son expulsados del puritano y maniqueo orden impuesto por David Griffith y el código Hays al espectáculo norteamericano. La otra vertiente del género del desastre afirma la función de la maquinaria de seguridad, además de acusar y alertar sobre los enemigos de este orden y sus acciones terroristas (los satánicos Doctor No y Doctor Insólito durante la guerra fría; las mafias italianas, chinas o latinas; las amenazas marcianas y extraterrestres): conspiradores, villanos y genios del mal que provienen del exterior para amenazar la “civilización”. En los Estados Unidos las etnias nativas ya habían sido exterminadas con el pretexto de civilizar el territorio, luchas que fueron exaltadas en otro género: el *western*. Esta xenofobia ha sido expresada y cultivada a través de los héroes y villanos de los distintos géneros de Hollywood: Batman y Superman, vaqueros e indios, gánsters y policías, espías y contraespías, marcianos, etc. Incluso, cuando la ficción se desbordó sobre la realidad en la famosa invasión de los marcianos radiodifundida por Orson Welles, el pánico fue controlado por la policía al detener al mismo Welles, en reemplazo de los marcianos. Desde este

momento los marcianos fueron la metáfora de las amenazas externas: si casi hablaron ruso en algún momento, ahora pueden estar preparándose leyendo el Corán. La metáfora se convirtió en parodia en *Marcianos al ataque* de Tim Burton, mientras que el *Superman* de Richard Lester rescata la bandera norteamericana para colocarla nuevamente en la Casa Blanca y el Pentágono.

Quizá sea Nueva York el escenario ideal para estos grandes desastres, como imagen de una inmensa y compleja colectividad cosmopolita donde la prevención del desorden social y el crimen organizado justifica una fuerte intervención de las fuerzas del orden y la seguridad. Su densidad urbana, representada en el imponente paisaje de la isla con sus altos rascacielos, supone, además, que una pérdida del control causaría una catástrofe de dimensiones impredecibles: diez millones de personas aterrorizadas superan lo que llamamos pánico colectivo. Tras la construcción del Empire State, dos hechos anunciaron el peligro de tales situaciones: King Kong, en la ficción, y una avioneta que se estrelló contra el edificio, en la realidad. Desde los años cincuenta, el bajo mundo neoyorquino recreado en las películas de Elia Kazan, Jules Dassin, Sidney Lumet o Martin Scorsese pudo haber justificado mayores controles policiales; pero sólo en *Escape de Nueva York*, de John Carpenter, la amenaza llegó hasta el extremo de materializarse en el secuestro del presidente de los Estados Unidos y su posterior retención entre las alcantarillas de la ciudad semidestruida. Últimamente, el cine se ha regodeado con imágenes de su destrucción parcial o total: incendios de rascacielos, invasiones extraterrestres, caídas de asteroides y románticas postales de la isla inundada hasta el piso veinte en la reciente *Inteligencia artificial*. También el grupo de artistas AES viene creando imágenes de la hibridación cultural donde se puede ver una caravana de dromedarios

llegando al Central Park o una mezquita en medio de los rascacielos de la isla. Imágenes e imaginarios que anunciaron el último y más grande espectáculo de masas presenciado por toda la población mundial en vivo y en directo, puesto en escena por el “más peligroso enemigo de los Estados Unidos”. Aprendiendo de sus industrias, el enemigo les devolvió el terror y el espectáculo en su propia cara: demolió los símbolos de su poder financiero y de su aparato de seguridad estatal, espectacularizó el terror a través de sus propios medios, abstraigo la violencia por medio de la conmovedora belleza de estas imágenes, produjo el terror y el sentimiento de vulnerabilidad que anhelaba alcanzar la tecnología del simulacro. Aunque todo esto no fue producción del enemigo, a éste sólo le bastó llegar con sus propias armas hasta el punto necesario para que las atentas maquinarias de la información, el espectáculo, la seguridad estatal y los imaginarios sociales hicieran el resto. Este efecto se logró sin utilizar “armas de destrucción masiva” fabricadas con avanzada tecnología de guerra, sino valiéndose de “armas de efectos masivos”, como las de la tradición del espectáculo y su técnica del “terror”, y aprovechando tan sólo el poder de las imágenes, la sugestión y el pánico.

¿Hasta dónde llega el simulacro y dónde empieza la historia real? El enemigo puso en juego los mecanismos de la industria del espectáculo con el desencadenamiento de unos sucesos que se convirtieron en históricos, devolviendo, además, las emociones perdidas a una nación que se había olvidado del terror por la perfección de sus simulaciones. Una vez más, la realidad imita la ficción –“¡Ya habíamos visto estas imágenes!”–, pero superándola con su hiperrealidad –“¡Increíble! tiene que ser un montaje!”–. Borges, en el *Tema del traidor y el héroe*, expone la estrecha relación entre la historia y el teatro: hasta dónde el teatro pone en escena los hechos históricos, o si estos hechos son simulacros calculados para

- ¿Qué nos puede enseñar hoy el espectáculo del terror, cuando la imagen ha banalizado la violencia –la forma más inmediata de la tragedia– hasta el punto de haber inmunizado a su público? Sólo la *puesta en escena* de la realidad, en el momento en que deja de ser simulacro y se convierte en historia, ha logrado conmover al mundo a través de la espectacularización del terrorismo.

modificar el curso de la Historia. En este cuento, un héroe revolucionario resulta ser un traidor que acepta y dirige su propio sacrificio para salvar su imagen, a las masas y conducir las hacia la insurrección. Este héroe traidor estudia distintas técnicas y obras teatrales para poner en escena el simulacro que debe convertirse en

historia real. Borges revela la puesta en escena detrás de la política, la guerra y la historia, realizada a través de la conmoción masiva que puede lograr un espectáculo eficaz por su verosimilitud. También en *La poética*, Aristóteles explica la función que tiene la mimesis para lograr la catarsis, argumentando además sobre el poder pedagógico que se crea bajo un estado de conmoción como el terror. ¿Qué nos puede enseñar hoy el espectáculo del terror, cuando la imagen ha banalizado la violencia –la forma más inmediata de la tragedia– hasta el punto de haber inmunizado a su público? Sólo la *puesta en escena* de la realidad, en el momento en que deja de ser simulacro y se convierte en historia, ha logrado conmover al mundo a través de la espectacularización del terrorismo.

¿Qué pasará en la industria del espectáculo con el género del terror y de los desastres? Por lo pronto se debe esperar a tener mejores resultados en la “guerra contra el terrorismo” y en el restablecimiento de la confianza en el sistema de seguridad interior, para atreverse a brindarle al público, al decir de Benjamin, “el goce estético de su propia destrucción” y hacer que lo sienta de nuevo como algo tan lejano como imposible. La reacción momentánea del Estado es, como siempre, la censura y la propaganda convincente sobre su poder: por un lado se recogen los videojuegos sobre la defensa del World Trade Center y se modifica la versión final de *Spiderman* que incluía imágenes de las Torres; por otro, la televisión edita imágenes de niños palestinos felices, como si estuvieran celebrando la catástrofe, e inserta viejas imágenes de la guerra del Golfo Pérsico, como si fuera el ataque inminente

contra Afganistán. Las frases y actuaciones del presidente de los Estados Unidos recuerdan las de ciertos héroes contra villanos: “Buscaremos a los culpables hasta el último rincón del mundo” o “Quienes no estén con nosotros, están contra nosotros”, lo mismo que el apoyo incondicional del Congreso al presidente Bush, con aplausos y ovaciones sobreactuadas. La superficialidad de los medios vendiendo el “Attack to América” desde los primeros minutos de la transmisión en directo; los carteles de “Wanted, live or dead” con la imagen del enemigo como el más temido de los forajidos del viejo oeste; y el rostro de Osama Bin Laden, entre el humo y el fuego de la explosión, satanizado como lo fue en su momento el de Saddam Hussein. En esta nación, que se precia en desprestigiar con argumentos científicos al fantasma de Canterville, aparecen inmediatamente los fantasmas, ya que es una civilización que, sin embargo, ha construido su cultura a partir de las veloces y efímeras imágenes de los medios audiovisuales. El terrorismo de los lemas –“justicia infinita”– y las imágenes serán el arma esencial de esta guerra contra el terrorismo, incrementado con el anuncio del Pentágono de que no se sabrán de todos sus operativos militares. Algo más intolerable que el terror, el terrorismo o la guerra es, sin duda, convertir todo esto en espectáculo ante nuestra ansiedad de novedades. La guerra “por la civilización” y “contra el terrorismo” ha vuelto a comenzar pero ahora en vivo y en directo, como un producto más de la llamada “civilización de la imagen” o la “sociedad del espectáculo” del fin de las civilizaciones.

bojas Universitarias.....